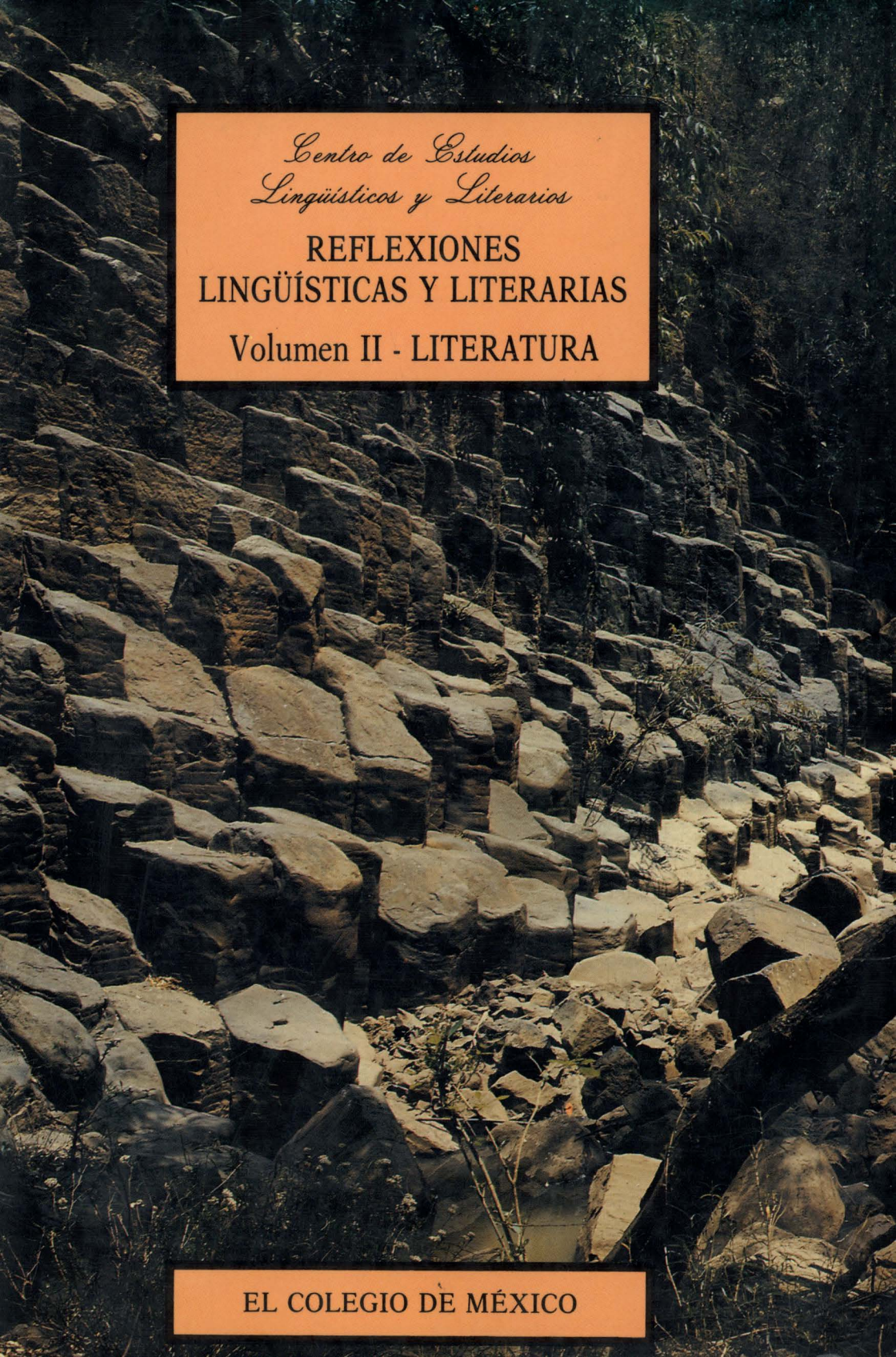


Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

REFLEXIONES LINGÜÍSTICAS Y LITERARIAS

Volumen II - LITERATURA

EL COLEGIO DE MÉXICO

REFLEXIONES LINGÜÍSTICAS Y LITERARIAS
VOLUMEN II. LITERATURA

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

SERIE
ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
XXVI

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

REFLEXIONES LINGÜÍSTICAS Y LITERARIAS

Volumen II
LITERATURA

Rafael Olea Franco
James Valender
Editores

Quinto Centenario
(1492-1992)

EL COLEGIO DE MÉXICO

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.

The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License:
https://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/4.0/

Portada de María Eugenia Vidales
Fotografía de Luis Aveleyra

Primera edición, 1992

D.R. © El Colegio de México
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.

ISBN 968-12-0529-4 obra completa
ISBN 968-12-0531-6 volumen II

Impreso en México / *Printed in Mexico*

ÍNDICE

REBECA BARRIGA VILLANUEVA, Presentación 7
RAFAEL OLEA FRANCO y JAMES VALENDER, Prólogo 9

I. LITERATURA MEDIEVAL Y DE LOS SIGLOS DE ORO

LUIS ASTEY, El *Ordo Virtutum* de Hildegard von Bingen 17
FERNANDO DELMAR, *Locus a tempore* 53
ANTONIO ALATORRE, Pedro Mártir y el *Nuevo orbe* 67
AURELIO GONZÁLEZ, Hacia una caracterización del romancero rústico de los Siglos de Oro 87

II. LITERATURA NOVOHISPANA

MARTHA ELENA VENIER, La memoria, iconografía de la retórica 115
GEORGES BAUDOT, Sentido de la literatura histórica para la transculturación en el México del siglo XVII: Fernando de Alva Ixtlilxóchitl 125
JULIO ORTEGA, Guamán Poma y el discurso de los alimentos 139
MARÍA ÁGUEDA MÉNDEZ, Desvío de la oratoria en la Inquisición novohispana 153

III. LITERATURA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA

ALEJANDRO RIVAS VELÁZQUEZ, Altamirano y su nueva visión de la novela en *El Zarco* 169
LILIANA WEINBERG DE MAGIS, Encuentro de dos mundos: voces y silencios en el *Martín Fierro* 187
MARTHA LILIA TENORIO, Primeras inquisiciones. Teoría y práctica de la métafora en el primer Borges 207
RAFAEL OLEA FRANCO, Borges, ¿civilización o barbarie? 225
ROSE CORRAL, Onetti/Arlt o la exploración de algunos vasos comunicantes 251
YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, Carlos Pellicer, contemporáneo 269

ANTHONY STANTON, Una lectura de *El arco y la lira* 301
JAMES VALENDER, Luis Cernuda y sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* 323

IV. LITERATURA TRADICIONAL Y ORAL

BEATRIZ MARISCAL HAY, Creación y tradición en la literatura oral de México 343
E. FERNANDO NAVA L., Tonadas y valonas: música de las poesías y los decimales de la Sierra Gorda 355

PRESENTACIÓN

Las actividades académicas realizadas en torno al Quinto Centenario de la llegada de Colón a América (1492-1992) ofrecían la espléndida oportunidad de participar en ellas dando a conocer el presente académico de nuestro Centro.

A mediados de 1991, surgió la idea de invitar a colaborar a todos los profesores e investigadores del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios (CELL) en un proyecto conjunto cuyo objetivo esencial fuera mostrar —dentro del marco de las actividades del 92—, en la forma más amplia posible, las investigaciones que en la actualidad realizamos. Afortunadamente, a este esfuerzo se sumó la respuesta entusiasta de colegas de otras instituciones nacionales y extranjeras que en aquel momento compartían nuestro quehacer cotidiano, bien como profesores visitantes, bien como investigadores que trabajaban en un proyecto específico del CELL. Este rasgo no sólo nutrió el objetivo académico buscado, sino que contribuyó a consolidar aún más el perfil interinstitucional que han adquirido algunos de nuestros proyectos, enriqueciendo así el diálogo académico del Centro.

Este libro, *Reflexiones lingüísticas y literarias*, que aquí presentamos, es pues la imagen de la vida académica que hoy en día se desarrolla en el CELL, y es también un reflejo de cómo se sigue proyectando su pasado, en un permanente intercambio intelectual que confluye en nuestra producción.

En efecto, desde su surgimiento en 1947 hasta nuestros días, cada hito de la historia del Centro ha tenido un rasgo distintivo propio, pero siempre dentro de una trayectoria coherente y sólida arraigada en dos vertientes: la docencia y la investigación. Estas vertientes han recorrido a su vez diversos caminos en la Lingüística y la Literatura. Algunos de ellos, como la Dialectología, el Folklore y la Literatura de los Siglos de Oro, han sido largamente andados; otros, como la Gramática Generativa, la Psicolingüística, la Lingüística Amerindia, la Literatura Hispanoamericana, la Literatura Mexicana y la Literatura del Exilio, representan incursiones más o menos recientes que revitalizan nuestras labores y amplían nuestro espectro académico.

En 1963, nuestro Centro, contagiado del impulso vital que recibió El Colegio de México al concedérsele la facultad de otorgar grados universi-

tarios, inició su programa de Doctorado en Lingüística y Literatura Hispánicas, que con el tiempo se abrió en dos áreas de especialización: Doctorado en Lingüística y Doctorado en Literatura Hispánica. Estos programas se han caracterizado por la búsqueda de los mejores planes de estudio que formen investigadores de alta calidad, capaces ellos mismos de preparar a su vez nuevos investigadores. Desde 1966, los egresados del CELL, a lo largo de veinticinco años, han nutrido la vida profesional de nuestro Centro mismo y de otras instituciones universitarias del país y del extranjero.

En los últimos tiempos, la vida académica de nuestro Centro se revitalizó con la fundación de la Cátedra Jaime Torres Bodet, iniciada en septiembre de 1985, y del Fondo Eulalio Ferrer, creado en marzo de 1990, cuyos objetivos han afianzado los viejos ideales del CELL y del propio Colegio de México. Gracias a estos apoyos, hemos podido continuar con la ya larga tradición de El Colegio de invitar a prestigiosos profesores nacionales y extranjeros, cuya presencia ha motivado un intercambio intelectual estimulante y valioso. También se han diversificado muchos de nuestros trabajos, al abrirse nuevas fuentes de investigación. Muestra de esto es la *Serie Literatura Mexicana* de la Cátedra Jaime Torres Bodet, en la cual se publican estudios y ediciones críticas de textos de autores mexicanos. Por otra parte, muy pronto se iniciará la *Serie Literatura del Exilio* del Fondo Eulalio Ferrer, que, como su nombre lo indica, se propone preparar estudios y ediciones críticas de la literatura escrita por los españoles exiliados a causa de la guerra civil.

En fin, la historia del CELL ha sido plena en sus cuarenta y cinco años de vida. Quisiéramos que este libro confirmara esa plenitud. Confiamos en que los trabajos aquí reunidos, a la vez que realicen aportaciones originales en sus respectivos campos, den una imagen fiel de las investigaciones lingüísticas y literarias que realizamos.

Finalmente, deseo agradecer a todos los profesores e investigadores que participaron en este libro. Su generosa y entusiasta respuesta hizo posible que se consolidara este proyecto colectivo de nuestro Centro.

Rebeca Barriga Villanueva
Directora
Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios
Octubre de 1992

PRÓLOGO

La imagen más difundida de los estudios literarios de nuestro Centro se ha identificado con varios campos contiguos y complementarios: la Literatura Medieval y de los Siglos de Oro, por un lado, y la Literatura Popular y Tradicional, por el otro. El trabajo en estos campos ha producido valiosos frutos, y a la fecha algunos de nuestros colegas continúan esta labor, aunque los aspectos concretos que ahora se estudian han variado, como es natural que ocurra. Así, a las diversas investigaciones individuales que se desarrollan en estos campos (Teatro y Retórica Medievales, Sor Juana Inés de la Cruz, Romancero), se ha sumado ahora un amplio proyecto interdisciplinario e interinstitucional: "La décima popular en México y Puerto Rico", cuyo fin es recopilar ejemplos y analizar aspectos del género en ambas regiones. También tiene gran relevancia la labor paralela que realiza la Fonoteca del CELL, donde se recogen materiales provenientes del ingente acervo oral de la tradición mexicana.

Puede considerarse que, en cierta medida, el análisis de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz ha servido como vínculo para enlazar a la literatura de los Siglos de Oro con la Literatura Novohispana. Fruto de esta última preocupación ha sido, entre otros logros, la creación de una "Biblioteca Novohispana", cuyo primer objetivo es elaborar ediciones críticas de textos pertenecientes a la época mencionada. Por otra parte, en colaboración con la UNAM y con el Archivo General de la Nación, desde hace varios años se está catalogando el rico y heterogéneo acervo de textos que se conservan en el Archivo General bajo el rubro de la Inquisición.

En fechas más o menos recientes, los trabajos del CELL se han empezado a ocupar de épocas más modernas. Así, por ejemplo, hay investigaciones en curso sobre la novela y la poesía mexicanas del siglo XX (Martín Luis Guzmán, Juan Rulfo y Octavio Paz), y también sobre literatura argentina (Roberto Arlt y Jorge Luis Borges); además, se están preparando ediciones de las obras de dos poetas españoles contemporáneos (Manuel Altolaguirre y Luis Cernuda).

Finalmente, habría que hacer mención de un proyecto colectivo: escribir una Historia de la Literatura Mexicana. Para la realización de este trabajo, se cuenta con investigadores de nuestro Centro, así como con especialistas de distintas partes del mundo.

En general, puede afirmarse que los ensayos reunidos en este libro reflejan con bastante fidelidad los intereses de nuestro Centro, descritos aquí de manera muy sucinta. El volumen se inicia con dos trabajos sobre Literatura Medieval. Luis Astey ofrece una edición y, al parecer, primera traducción directa y completa al español del *Ordo virtutum,* un importante drama religioso del siglo XII en el que Hildegard von Bingen traza la historia de un alma en su búsqueda de Dios. En su introducción, Astey comenta las implicaciones teológicas del drama, a la vez que elabora un perfil biográfico de su autora.

Por su parte, Fernando Delmar reflexiona sobre la descripción de la tienda de Don Amor en *El libro de Buen Amor.* Con base en un examen contrastivo de sus antecedentes literarios e iconográficos, descubre en este episodio la cifra de una nueva relación entre el hombre, la naturaleza y el amor. Delmar sugiere que esta relación contribuiría a explicar la originalidad del texto frente al arte de su tiempo.

Con el ensayo de Antonio Alatorre, "Pedro Mártir y el *Nuevo orbe*", nos adentramos en la Literatura de los Siglos de Oro. Pedro Mártir es reivindicado por Alatorre, sobre todo en cuanto autor del *Nuevo orbe,* obra que el crítico define como una de las mejores crónicas de la Conquista. Para mostrar la continuidad de la visión humanista que Pedro Mártir ofrece de la Conquista, Alatorre recoge en un apéndice un texto del siglo XVIII: una heroida de Moctezuma a Cortés escrita por La Harpe, discípulo de Voltaire.

En su ensayo "Hacia una caracterización del romancero rústico de los Siglos de Oro", Aurelio González intenta establecer los principales rasgos de este género, a partir del estudio de los ejemplos que figuran en las distintas colecciones del Romancero Nuevo. González identifica los elementos que el romancero rústico comparte con otros géneros (como la poesía bucólica, por ejemplo), a la vez que subraya los aspectos que lo distinguen y le dan su dimensión específica.

Son varios los trabajos dedicados al campo de la Literatura Novohispana, periodo que despierta cada vez más el interés de nuestros investigadores. En "La memoria, iconografía de la retórica", Martha Elena Venier se ocupa de la *Retórica cristiana* del tratadista del siglo XVI fray Diego Valadés. Después de señalar las deudas de este tratado con respecto a la tradición clásica, Venier destaca el especial interés del alfabeto mnemotécnico que elabora Valadés, el cual, según anuncia su inventor, se basa en ejemplos tomados de los indígenas del Nuevo Mundo.

Georges Baudot, en su ensayo "Sentido de la literatura histórica para la transculturación en el México del siglo XVII: Fernando de Alva Ixtlilxóchitl", estudia un ejemplo clave de la compleja interacción cultural característica del primer siglo de la Colonia en México. Analizando las distintas interpretaciones de la figura de Quetzalcóatl elaboradas por Ixtlilxóchitl,

Baudot señala cómo este historiador integra valores amerindios a la perspectiva teológica de la sociedad cristiana novohispana.

En "Guamán Poma y el discurso de los alimentos", Julio Ortega se ocupa de otro ejemplo del mismo fenómeno de transculturación, aunque desde una perspectiva diferente. Su estudio de la *Nueva corónica y buen gobierno,* a la cual considera una enciclopedia andina, se realiza mediante el análisis de las múltiples y complejas significaciones elaboradas por Guamán Poma alrededor de los discursos de la abundancia y la carencia, los cuales se basan en una de las metáforas centrales del texto: la comida.

Finalmente, María Águeda Méndez, en "Desvío de la oratoria en la Inquisición novohispana", estudia el caso de Juan Joseph Gómez del Valle, quien fue denunciado ante el Santo Oficio por un sermón que había predicado vestido de religioso. La autora transcribe y analiza el paródico y blasfematorio sermón, cuyo interés literario y sociológico confirma el gran valor documental que tienen los archivos de la Inquisición.

Este último ensayo nos lleva a la primera mitad del siglo XVIII. Adentrándonos ya en el siglo XIX, contamos con dos trabajos sobre la literatura de este periodo. En el primero, "Encuentro de dos mundos: voces y silencios en el *Martín Fierro",* desde una perspectiva que desea conciliar literatura y antropología, Liliana Weinberg de Magis examina el poema canónico de la cultura argentina. La autora analiza diversos rasgos estilísticos del texto con el objeto de iluminar las complejas relaciones entre lo culto y lo popular, lo escrito y lo oral, alrededor de las cuales se construye el poema de José Hernández.

Por su parte, Alejandro Rivas Valázquez, en "Altamirano y su nueva visión de la novela en *El Zarco*", describe la concepción didáctica y nacionalista del género expuesta por Altamirano en sus ensayos y la relaciona con las novelas del propio autor. Rivas encuentra que en *El Zarco,* el escritor supera el romanticismo de sus primeras obras mediante la incorporación de elementos de una estética realista, con lo cual alcanza una práctica literaria acorde con su nueva ideología.

Los diversos estudios que se centran en temas de la literatura contemporánea confirman el interés que este periodo ha despertado en nuestro Centro en fechas recientes. Presentamos tres ensayos sobre literatura argentina. En "Primeras inquisiciones. Teoría y práctica de la metáfora en el primer Borges", Martha Lilia Tenorio afirma que, desde un principio, Borges utilizó la metáfora para intentar superar las insuficiencias epistemológicas del lenguaje. Al comparar las reflexiones ensayísticas de Borges sobre la metáfora con su uso poético de esta figura, Tenorio descubre que el escritor abandona su concepto ultraísta y alcanza una concepción fundada en la invención mítica.

Rafael Olea Franco, en "Borges, ¿civilización o barbarie?", expone la inicial posición nacionalista del autor con respecto a la famosa dicotomía,

para después comprobar, mediante el análisis de dos textos del Borges maduro, que en su mundo imaginario el escritor argentino opta finalmente por la barbarie, dentro de la cual sus personajes "civilizados" alcanzan su máxima realización individual. El crítico concluye que este rasgo contradiría la simbología de la cultura letrada con la que suele identificarse al autor.

Por su parte, en "Onetti/Arlt o la exploración de algunos vasos comunicantes", Rose Corral coteja las ideas sobre la creación literaria expuestas por Arlt y Onetti en los años treinta, para después realizar un acercamiento crítico entre dos novelas clave de estos escritores: *Los siete locos/Los lanzallamas* y *El astillero.* A partir de los temas de la farsa y el sueño, la autora encuentra múltiples paralelos entre dos narradores fundamentales para la constitución de la prosa rioplatense contemporánea.

A estos ensayos se agregan dos trabajos sobre literatura mexicana. En "Carlos Pellicer, contemporáneo", Yvette Jiménez de Báez ubica al poeta tabasqueño, pese a su supuesto carácter atípico, dentro del grupo de los Contemporáneos. Mediante su análisis poético, la autora se propone demostrar cómo el cristianismo evangélico del escritor lo impulsó a enraizarse en la historia. Al refutar la idea de poeta espontáneo con que se califica a Pellicer, Jiménez de Báez encuentra en él una actitud positiva y esperanzada ante el mundo, filtrada por una compleja tradición cultural y literaria.

En "Una lectura de *El arco y la lira*", Anthony Stanton propone tres vertientes generales para interpretar el difícil texto de Octavio Paz: como una poética personal, como una teoría estética válida para la generación heredera de las vanguardias, y como una particular poética histórica sobre la tradición literaria de Occidente. El crítico concluye que la pluralidad de respuestas cambiantes e incluso contradictorias que Paz ofrece es el resultado lógico de la compleja naturaleza de su investigación.

En el mismo periodo contemporáneo se ubica el ensayo sobre poesía española titulado "Luis Cernuda y sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*", de James Valender, quien cree descubrir en la crítica literaria de Cernuda una contradicción fundamental, cuyo análisis permite revalorar algunos de los duros juicios expresados por el poeta sobre la obra de sus contemporáneos, así como entender mejor una de las tensiones centrales de la poesía del propio Cernuda.

Finalmente, el libro se cierra con dos trabajos sobre literatura de tipo tradicional y oral. En "Creación y tradición en la literatura oral de México", Beatriz Mariscal subraya la importancia de comprender y revalorar las formas de creación literaria en las que no interviene la palabra escrita. Ilustra sus comentarios con el estudio de ejemplos de los tres tipos de relato que ella identifica dentro de la tradición oral de México: el de contenido mítico, el de aventuras simbólicas y el de valor testimonial.

Por su parte, en su estudio "Tonadas y valonas: música de las poesías y los decimales de la Sierra Gorda", Fernando Nava adelanta algunas hipótesis sobre la concordancia entre la música y la décima popular mexicana (en particular la asociada con el huapango o son arribeño). Al identificar los distintos modos en que las formas melódicas modifican el plano literario, el ensayo establece las bases de una investigación interdisciplinaria en que los estudios literarios se combinan con la musicología.

Sólo nos resta expresar nuestro sincero deseo de que la amplia gama temática de los ensayos aquí descritos resulte interesante para nuestros potenciales lectores. Si así fuera, nuestro objetivo básico de ofrecer un panorama global de las labores de investigación que se realizan en nuestro Centro estará plenamente cumplido.

RAFAEL OLEA FRANCO
JAMES VALENDER

I
LITERATURA MEDIEVAL Y DE LOS SIGLOS DE ORO

EL *ORDO VIRTUTUM* DE HILDEGARD VON BINGEN

LUIS ASTEY
El Colegio de México
Instituto Tecnológico Autónomo de México

1. El texto cuya edición y, al parecer, primera traducción directa y completa al español[1] constituyen el asunto que puede legitimar el presente trabajo ha sido conservado en dos manuscritos de importancia desigual. En efecto, el más antiguo de ellos: Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek, cod. 2 ('Riesenkodex') (=R), trabajado entre 1180 y 1190 en el monasterio de Rupertsberg —el que la propia Hildegard fundó al retirarse, no sin dificultades, de la jurisdicción de los monjes benedictinos de Disibodenberg hacia 1150 y en el que, salvo periodos de viaje, residió hasta su muerte—[2] opera como testigo primario en la transmisión del *Ordo*.[3] Éste ocupa en él, con notación musical,[4] los fols. 478v, col. 2-481v y únicamente el encabezado, *"Incipit ordo uirtutum"* se halla colocado en la

[1] Existen tres ediciones anteriores accesibles: Pitra 1882, 457-465; M. Böckeler en *Reigen,* 105-133 (con traducción provista de indicaciones escénicas: pp.75-95); Dronke 1986, 180-192. Así como por lo menos dos traducciones más: Ursprung 1961, 952-957 y Hozeski 1972, 46-69, que sigue y reproduce el texto de Böckeler en *Reigen*. Y en la versión al español de la primera edición del libro de Dronke mencionado antes (*La individualidad poética en la Edad Media,* tr. R. Berga R., Madrid 1981) se hallan traducidos a esta lengua (pp. 177-188) los segmentos del *Ordo,* que el autor británico traduce al inglés al efectuar su análisis del drama. No ha sido posible ver, en cambio, ni la edición de F.W.E. Roth en *Die Geschichtsquellen des Niederrheingau's,* III: *Sonstige Geschichtsquellen* (Wiesbaden, 1880), 450-496 ni la de J.P. Schmelzeis —que parece haber sido la primera— en *Das Leben und Wirken der heiligen Hildegardis,* Friburgo de Brisgovia 1879 (con traducción). Esta última e incompleta referencia se toma de la *"Notice"* con que M. Lavarenne antecede su edición y traducción de la *Psychomachia* (c. 405) de Aurelio Prudencio (348-c.410): *Prudence,* III (París 1948; Collection des Universités de France), 35 y n. 1, en donde se menciona la presencia de virtudes personificadas en el "poema [*sic*] de Santa Hildegarda... *Incipit ordo uirtutum"*.

[2] Ver más adelante, núm. 4.

[3] Descripciones de R en A. van der Linde, *Die Handschriften der Königlichen Landesbibliothek in Wiesbaden* (Wiesbaden, 1877), 28-97 y, menos pormenorizadas pero más accesibles, en G. Zedler, "Die Handschriften der Nassauischen Landesbibliothek zu Wiesbaden", *Zentralblatt für Bibliothekwesen,* Beiheft 63 (Leipzig, 1931), 3-16 o en *Scivias,* XLV-XLVI.

[4] Sobre la música del *Ordo Virtutum,* asunto del que no será posible ocuparse aquí, ver por ejemplo Davidson 1984, 495-504. Hay transcripciones de ella en *Reigen,* hecha por P.

parte final de la última línea del 478v, col. 1. En tanto que el segundo manuscrito: Londres, The British Library, Add. 15102 (=A), en los fols. 207r-221r del cual se registra también la obra, es copia del anterior,[5] hecha ejecutar en 1487 por Johannes Trithemius (1462-1516), entonces abad de Sponheim.[6] Se trata, en consecuencia, de un testigo textual superfluo, que acaso resulta útil para remediar alguna laguna en R pero cuyas demás variantes con respecto a éste metodológicamente no es necesario recoger.[7]

Por otra parte, tanto en R como, desde luego, en A, el *Ordo* va inmediatamente antecedido por los setenta y tres himnos, antífonas y secuencias más un *Kyrie* y un verso aleluyático que componen la *Symphonia armonie celestium revelationum (Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales)*,[8] sin que sea posible afirmar con certidumbre si el texto en cuestión es o no un elemento más perteneciente a ella.[9]

Barth y colocada sobre las líneas del texto de Böckeler, así como en Davidson 1985, 1-37 (con texto modernizado y traducción interlinear, ésta de B. W. Hozeski y G. Iversen). En 1982, según la idea (*"concept"*) de R. Thornton y dirigido por K. Neumann, el grupo Sequentia realizó una grabación del drama (Harmonia Mundi 20395/96) que "utiliza una transcripción más correcta que la de la hermana Pudentiana Barth... en lo que concierne al tono, si bien parecen [en ella] extremadamente (*highly*) especulativos los valores rítmicos y la práctica instrumental": Davidson 1984, 1. Los discos van acompañados por una traducción al inglés de P. Dronke. Por otra parte, estudian la obra musical de Hildegard más allá del *Ordo Virtutum* L. Bronarsky, *Die Lieder der heiligen Hildegard: Ein Beitrag zur Geschichte der geistlichen Musik des Mittelalters,* Zürich y Leipzig 1922, Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg (Schweiz) 9 y, en fecha más reciente, M. I. Ritscher, "Zur Musik der heiligen Hildegard", en S. Kross y H. Schmidt (eds.), *Colloquium amicorum: Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag* (Bonn, 1967), 309-322 —reimpreso en A. Brück (ed.), *Hildegard von Bingen, 1179-1979: Festschrift zum 800. Todestag der Heiligen* (Mainz, 1979), 189-210—, entre otros.

[5] Para A como copia de R también en los folios que contienen el *Ordo,* ver Dronke 1986, 192 n. 1 y Davidson 1984, n. 3.

[6] O Spanheim. Acerca de Trithemius y sus varios intereses intelectuales, entre los que se contaron no sólo el acopio de libros y manuscritos para su abadía sino también el cultivo de las llamadas ciencias ocultas, ver por ejemplo la entrada en F. L. Cross (ed.), *The Oxford dictionary of the Christian Church* (Londres, 1957) 1377 así como P.O. Kristeller, *Medieval aspects of Renaissance learning* (Durham, N.C., 1974; Duke Monographs in Medieval and Renaissance Studies, 1), 95-114 ("The contribution of religious orders to Renaissance thought and learning") y 156 (resumen de la aportación de Trithemius y bibliografía sobre su obra y acerca de él).

[7] Pueden hallarse, junto con las lecturas de otras ediciones que su edición desecha, en el aparato crítico a la de Dronke 1986.

[8] Así la denomina Hildegard en el prefacio a su *Liber vitae meritorum:* Pitra 1882, 7-8. Ver a continuación la n. 11.

[9] Tanto el contraste entre los modos discursivos del *Ordo* y de las setenta y cinco piezas líricas a que sucede en R como la ausencia del texto dramático en el manuscrito fragmentario D (Dendermonde, St. Pieters-&-Paulusabdij 9, fols. 153r-170v; copiado hacia 1175 en Rupertsberg, quizá bajo la supervisión de la propia Hildegard), que ha transmitido otra versión de la *Symphonia,* son datos que funcionan ambiguamente. Y tampoco se resuelve la duda si se acepta la suposición de Dronke, "The composition of Hildegard of Bingen's *Symphonia*", *Sacris Erudiri* 19 (1969-1970), 391 en el sentido de que la laguna inicial en D

2a. Aun cuando no hay en el manuscrito indicación verbal o gráfica[10] que las distinga, en virtud tanto de su contenido como de su relación con dos de las obras en que, "por mandato de una voz del cielo", la autora comunica lo que 'sobrenaturalmente' ha visto y oído,[11] es posible recono-

consistiría de todo un cuaderno de ocho folios en los que el *Ordo* estaría contenido. Hay edición reciente de la *Symphonia,* por B. Newman: Saint Hildegard of Bingen, *Symphonia: A critical edition of the 'Symphonia armonie celestium revelationum' [Symphony of the harmony of celestial revelations]* (los corchetes son de ella) (Ithaca y Londres, 1988), 95-265, con traducciones, que incluye un estudio de M. R. Pfau sobre la relación entre palabra y música ("Music and text in Hildegard's antiphones": pp. 74-94) y en las pp. 8 y 54-55 de cuya introducción se tratan respectivamente los problemas de la pertenencia y de los folios faltantes en D. Por otra parte, J. Gmelch publicó desde hace tiempo una edición de los fols. 466r-481v en R: *Die Kompositionen der heiligen Hildegard nach dem grossen Hildegardkodex in Wiesbaden phototypisch veröffentlicht,* Düsseldorf 1913 en la que, desde luego, figura el *Ordo Virtutum* (pp. 26-32).

[10] Como se verá, el texto no lleva más 'rúbricas' que las que denominan a los participantes y, salvo escasas ocasiones (*"Querela animarum..."*: línea 10; *"Strepitus Diaboli ..."*: línea 49, por ejemplo), sólo tácitamente asignan los correspondientes enunciados. Para las señales gráficas, valga la remisión al manuscrito que, dentro de otro contexto cultural y ya en el siglo XIII, registra en España el *Auto de los Reyes Magos* —Madrid, Biblioteca Nacional, Va. 5.9 *(olim* Toledo, Biblioteca del Cabildo, Cax-6.8), fols. 67v-68r—, que no tiene rúbricas ni para la distribución de los parlamentos entre los personajes pero que, comoquiera que pueda identificarse a éstos o por los parlamentos mismos o por comparación con otros textos, litúrgico-dramáticos particularmente, que desarrollan igual tema, aunque no con absoluta regularidad indica mediante ·⁝· o + el cambio de interlocutor y mediante ⁜ el cambio de escena. Ver R. Menéndez Pidal, *"Disputa del alma y el cuerpo* y el *Auto de los Reyes Magos", Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 4 (1900), 449-462 (con facsímil del manuscrito).

[11] De las tres obras 'visionarias' de Hildegard: *Scivias: Conoce los caminos* (1141-1151), *Liber vitae meritorum: Libro de los merecimientos de la vida* (1158-1163) y *Liber divinorum operum: Libro de las obras divinas* (1163-1173/74) —que en su más antiguo manuscrito: Gante, Universiteitsbibliothek, cod. 241 (c. 1170-1174) lleva como título *De operatione Dei: De la actividad de Dios*— solamente la primera —de cuya *Protestificatio (Scivias,* p. 3) proviene la expresión arriba traducida y entrecomillada— y, en medida bastante menor, la última tienen conexiones con el *Ordo.* Las ediciones en uso de la segunda y de la tercera son todavía, respectivamente, la de Pitra 1882, 7-244 y la de J. A. Mansi (1761) reproducida en Migne 1855, cols. 741-1038. La edición crítica del *De operatione* a cargo de A. Derolez, de la que Newman 1989, 11 n. 29 informa que se halla en preparación no ha sido aún publicada. Y, por razón de sus ilustraciones, son importantes también para el *Ordo,* en la misma proporción que los respectivos textos, los manuscritos Lucca, Biblioteca Statale, cod. lat. 1942 —*Liber divinorum operum;* ilustraciones reproducidas en H. Schipperges, *Welt und Mensch: Das Buch de Operatione Dei,* Salzburgo 1965 (15 de ellas) y, todas, en A. R. Calderoni Masetti y G. dalla Regola, *Sanctae Hildegardis revelationes [Lucca ms. 1942],* Lucca 1973— y Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek, cod. 1 (c. 1165) (=W), desaparecido desde 1945 pero al que sustituyen una fotocopia obtenida en 1927 y, sobre pergamino, un facsímil elaborado a mano entre 1927 y 1933, depositados ambos en la biblioteca abacial de Einbingen. Acerca de este segundo manuscrito y sus sucedáneos, ver *Scivias,* pp. XXXII-XXXVII o, menos extensamente, Newman, 1989, 17-18. Sus 35 ilustraciones se hallan reproducidas en Hildegard von Bingen, *Wisse die Wege: Scivias,* tr. M. Böckeler (2a. ed.; Salzburgo 1954), 17-85; *Scivias, passim;* A. Führkötter, *The miniatures from the book 'Scivias' of St. Hildegard of Bingen from the illuminated Rupertsberg Codex,* Turnhout 1977. Por último,

cer seis secciones en el *Ordo* —secciones, no escenas:[12] por lo menos hasta ahora, ningún testimonio aporta prueba de que el texto, manifiestamente dramático en la forma de su organización discursiva, haya sido escrito para ser representado.[13]

Hildegardis Bingensis Liber vitae meritorum, ed. A. Carlevalis, Corpus Christianorum: Continuatio Mediaevalis, XC, muy probablemente se publique en 1993.

12 Quizá sea el texto de Böckeler en *Reigen* el que por primera vez delimite las secciones y, salvo a la última para la que la denominación es ambigua, las designe con términos del léxico teatral: *Vorspiel* (=Preludio: diálogo de Patriarcas, Profetas y Virtudes), *Szenen* (1.: *"Querela animarum... habitamus"*; 2.: *"Humilitas... filie Syon"*; 3.: *"Virtutes... fuisset")*, *Nachspiel* (=Postludio: victoria sobre el Diablo), *Epilog* (monólogo final). Pitra 1882 había editado el texto como un todo continuo. Siguen a la de Böckeler, en cuanto a la delimitación, todas las ediciones y traducciones ulteriores, incluidas las que aquí se presentarán. En cuanto a las designaciones —aceptadas, con variantes, por Ursprung 1961 (*Vorspiel, Szenen* 1.-4., *Epilog*), Dronke 1986 (*Prologue, Scenes* 1-4, *Finale*), si bien cuidando de señalar mediante <> que las indicaciones son elementos intercalados en el texto, Hozeski 1972 (*Praefatio, Scenae* I-III, *Exitus, Epilogus,* con el mismo señalamiento que Dronke; *Prologue, Scenes* I-III, *Sequel, Epilogue* en su propia traducción)—, la reacción parece iniciarse con Davidson 1984, quien comienza por recordar que ninguna expresión teatral figura en el manuscrito, llama a las secciones *Introductio, «Scenes»* I-III (destacando mediante las comillas francesas lo inadecuado de la denominación), *Penultimate section* y *Closing*. Para su trabajo de 1985, ver la nota siguiente.

13 La asignación de espacios y de movimientos que Dronke 1986, 170-176 intercala en su comentario de la obra —ejemplos: desde el principio las Virtudes están sentadas "en elevadas *sedes*" al fondo del escenario y al pie de los peldaños que conducen a ellas se halla situado el Diablo, el coro de los Patriarcas y Profetas asciende hacia las Virtudes y de ese modo forma "el marco de imaginería dentro del cual toma cuerpo el drama", al salir al mundo la *infelix anima* "quizá corre a través del auditorio y sale por la puerta principal del templo", y "forcejea con el Diablo" a poco de regresar arrepentida, en la "lírica escena segunda... las Virtudes danzan, una a una y juntas"— es puramente especulativa; ver además C. C. Flanigan, "The liturgical drama and its tradition: a review of scholarship 1965-1975 (Part II)", *Research Opportunites in Renaissance Drama* 19 (1976), 133-134. Aunque de orden diferente, es puramente especulativo también el intento, hecho por Ursprung 1961, 943, de fundamentar mediante cifras la historicidad de la representación: a 18 benedictinas —apoyándose en un texto de la monja Bowie y Davies 1990, 12 fijan el número en 20— habría llevado consigo Hildegard al retirarse de Disibodenberg, cantidad que habría coincidido con la suma de las 17 Virtudes (16 en la "escena segunda" y *Scientia Dei* en la primera) más la "combatiente alma individualizada", con cinco novicias habría sido suficiente para integrar el coro de las "almas llorosas en la carne", el coro de los Patriarcas y Profetas habría requerido de un conjunto apenas mayor de participantes y alguien, además, tendría que haber desempeñado el papel del Diablo —desde luego, ninguna de las hermanas. Lo cual exigiría la presencia de más o menos 30 personajes en la obra, los que "indudablemente (*ungefähr*)" podrían haber sido asumidos por las "potencialidades (*Stärke*)" humanas del convento durante el periodo de la gestación de aquélla y a las que ésta misma habría ido siendo adaptada. Sin embargo, y prescindiendo de algunas ambigüedades patentes en esa manera de calcular la población del Rupertsberg, la sola residencia en él de hacia 30 personas ciertamente no demuestra que el *Ordo* haya sido representado ahí alguna vez ni tampoco que hayan ocurrido entonces las "ejecuciones anuales (*jährlichen Aufführungen*)" que, asimismo gratuitamente, el propio Ursprung tiene por seguras. Y si bien Dronke no explicita quiénes hayan sido los supuestos sujetos de la actuación, muy posiblemente a las hipótesis de los dos especialistas resulte aplicable una reciente observación de E. Simon con

La segunda, la cuarta y la quinta de las secciones —que en la obra en donde por primera vez aparecen constituyen la mayor parte de otra, más reducida entidad textual asimismo puesta en diálogo—[14] desarrollan principalmente lo que de ordinario se ha denominado, con variantes, 'historia de un alma'.[15] En ella, el alma protagonista, en ese momento "*felix anima*", inicialmente pone de manifiesto su desmedido anhelo ("amas demasia-

respecto a las obras dramáticas tanto de Hildegard como de Hrotsvitha de Gandersheim: "Pienso que, en cuanto erudita canonesa relacionada con el emperador reinante, Hrotsvitha se habría indignado ante la sugerencia de que ella y las religiosas suyas, como juglares en un banquete, hubieran tenido que representar esta respuesta cristiana a Terencio... y lo mismo puede decirse de Hildegard, la erudita y poderosa abadesa... Es raquítica sociología (*poor sociology*) pretender... que Hildegard y las monjas de Bingen hayan puesto en escena el *Ordo* en el claustro de su monasterio" (E. Simon (ed.), *The theatre of Medieval Europe: New research in early drama* (Cambridge, 1991; Cambridge Studies in Medieval Literature, 9), xiii).

Aun cuando para ella el *Ordo* sea un *Singspiel* (melodrama), diferente sentido tienen las indicaciones escénicas en la traducción de Böckeler en *Reigen* ("*Deutsche Übertragung mit Erläuterungen und szenischen Anweissungen*": pp. 73-95), estrecha y expresamente vinculadas con el *Scivias* y con las ilustraciones en su manuscrito W ("*Bezihungen zum 'Scivias', dem Hauptwerk der heiligen Hildegard*": pp. 31-72), con *drammatis personae,* separación de las Virtudes en tres coros y esquema gráfico para disponer el lugar de la ejecución (pp. 75-76) —y, en otro orden de cosas, punto de partida para algunas de las proposiciones que se han comentado en el párrafo precedente. No intentan pasar por señalamiento de realidades históricas sino poner de manifiesto las posibilidades que, en cuanto texto de forma dramática que es, ofrece el *Ordo* para una factible representación (ver la sección "*Aufbau*": pp. 13-20). Y más explicitado queda este mismo sentido en los trabajos de Davidson 1984 y 1985. El primero de éstos retoma la conexión con el *Scivias* y sus miniaturas para materias tanto de vestuario como de escenificación y de movimiento corporal, pero orientándola hacia "ejecución ante auditorios modernos" (p. 506). El segundo, partitura verbal y musical para una representación que se llevó a cabo en mayo de 1984 aunque aquélla haya sido publicada después, inclusive para mayor efecto interpola un personaje puramente plástico, *Mundus,* que opera como auxiliar del Diablo al atraer a la *infelix anima* "fuera del círculo de las Virtudes" (p. 1).

[14] *Scivias* III 13, 9 (pp. 621-629). Antes de la *Querela animarum* y después de la introducción "*Itemque sonus ille, ut vox multitudinis... sic clamabat* (Y asimismo aquel sonido como voz de una multitud... así clamaba)" aparece un enunciado de las Virtudes: "*Nos Virtutes in Deo sumus et in Deo manemus...* (Nosotras, las Virtudes, somos en Dios y en Dios permanecemos...)" que no figura en el *Ordo.* Y los parlamentos "*O, plangens vox...*" (líneas 53-59) y "*O, vivens fons ...*" (líneas 224-229) que en éste se asignan a las Virtudes, en *Scivias* se hallan en III 13, 8 (pp. 620-621), precedidos de su propia introducción.

[15] Así Ursprung 1961, quien usa la expresión como subtítulo para la obra, Dronke 1986, 170: "historia del Alma, el Diablo y las Virtudes", Davidson 1985, i: "tentación y caída del alma y retorno suyo del pecado a la gracia... caída de cualquier hombre o cualquier mujer (*everyman/everywoman*), cuya imperfección es parte de la herencia recibida de nuestros primeros padres". Ya Böckeler en *Reigen,* sin especificación de fuentes, señalaba que el *Ordo* había sido llamado, "no con desacierto (*Unrecht*)" pero sí desde la perspectiva de la sensibilidad moderna, "drama de un alma" (p. 23) y que esa alma debía ser entendida "no como individuo sino como tipo" (p. 18). Y acentuando un segundo aspecto de la temática que asimismo se halla cubierto por la frase de Dronke y del que aquí se tratará más adelante, Davidson 1984, 498 habló de "lucha de las Virtudes y el Diablo por un alma individual (*single soul*) que representa a todas las almas".

do") de unión con Dios y de bienaventuranza eterna, anhelo vano porque ella nada ha hecho ni hace para merecerlas. Invoca a las Virtudes, pero no se muestra capaz de encabezarlas como a hueste suya ("nosotras debemos militar contigo") ni tampoco de asumirlas ("debes, en nosotras, debelar al Diablo"). Y porque, como no es infrecuente, "en esa maravillosa ansia de Dios la delectación de la carne secretamente se escondía". A continuación, "*gravata*" experimenta el agobio que es vivir para buscar el cielo mediante la victoria sobre los instintos y, particularmente, sobre la índole sexual de la "vestidura de esta vida". Y después, "*infelix*" ya, no obstante admoniciones o aun reconvenciones tanto de una virtud individuada, *Scientia Dei* (Conocimiento de Dios), en las que o lo intelectual y lo moral se alternan ("comprende qué es eso de que estás vestida... y mantente firme") o predomina lo intelectual ("ni comprendes ni conoces a Aquél que te ha constituido") como, quizá menos violentas, del conjunto por el momento indiferenciado de las demás Virtudes ("¿por qué ocultas tu rostro delante de tu Creador?") y justificándose, sobre todo frente a sí misma, con la idea de que el mundo es obra de Dios y, en consecuencia, a Él no le hace injuria si quiere disfrutarlo, libremente renuncia al esfuerzo por la propia salvación. Libremente —"es mi voluntad abandonarlo", dice refiriéndose a su revestimiento de espiritualidad— o, si se prefiere, por necesidad inherente a la deficiencia de la condición humana pero, de cualquier manera, sólo tácita y complementariamente inducida por el Diablo en cuanto potencia del mal que, según la concepción cristiana tradicional del mundo, siempre se halla latente entre los hombres y quien, en el texto, explícitamente no la tienta. Con su primer "estrépito"[16] no hace más que aceptarla como seguidora suya y convalidar su decisión prometiéndole un honroso y efusivo abrazo por parte del mundo ("te has abrazado a mí y yo te llevé fuera", le recordará en el primer parlamento de la sección V).

Posteriormente, el alma aparece como "*penitens*", asimismo por su propio movimiento: "Yo me percaté de que todos mis caminos eran malos y por eso huí de ti", dice aún más tarde al Diablo y, no obstante sus resonancias semánticas ("lloremos y gimamos") con la "lamentación del alma arrepentida", no se puede entender como un llamamiento a ésta el plañido de las Virtudes con que se inicia la cuarta sección —más adelante se verá el papel intradiscursivo que desempeña ese enunciado. De cualquier modo, la protagonista reitera ante ellas tanto lo fascinante de la delectación humana en la caída ("una hirviente dulzura me absorbió en

[16] El estrépito es, evidentemente, antimúsica, y de ahí que en los manuscritos ninguno de los parlamentos del Diablo lleve notación. R. Hammerstein, *Diabolus in musica* (Berna, 1974), 17 lo explica de este modo: los diablos "o son silenciosos o pueden chillar, chirriar, silbar y aun hablar si es necesario, pero nunca cantar". *Apud* Davidson 1984, 500 n. 15, cuya traducción de Hammerstein se traduce aquí.

los pecados") como su entera responsabilidad por ella ("ay de mí que he huido de vosotras"). Y, de la misma manera que cuando ocurrió como "*gravata*", las invoca otra vez, les ruega que la acepten y se vuelvan hacia ella, menciona sus propias heridas (el aspecto espiritualmente negativo de su pecaminosidad) que, además, se hallan infectadas por la mordedura de la "serpiente antigua"[17] y que luego se convertirán en "cicatrices", y quiere poder levantarse por la gracia del sacrificio de Cristo ("en la sangre del Hijo de Dios"). Sin embargo, esa actitud de pasividad de nuevo se muestra insuficiente. Sólo recibe de ellas o palabras estimulantes: "Ven a nosotras, el Pastor Bueno busca en ti a su perdida oveja" o, ahora no acompañadas de reconvenciones pero sí expresadas de modo que intensifican el énfasis en la necesaria acción militante de ella, admoniciones análogas a las que había conocido en su condición de "*anima felix*": "Corre a nosotras y sigue las huellas en las que, en nuestra compañía, no caerás nunca", "Sé vigorosa y revístete tú misma de armadura de luz" —entre una y otra advertencia ella les había solicitado "el escudo de la Redención". De ahí que le resulte preciso, como recurso final de salvación, ejecutar el acto que exactamente se contrapone a su posición primera: recurrir a Humildad —la contraparte personificada de la desmesura o soberbia[18] que al principio de la historia pareció manifestar—, quien en ese momento recoge el antes propuesto tema de la Pasión redentora y a causa de las heridas de Cristo o, expresado paradójicamente, de las "duras y amargas heridas" que "el gran Médico" padeció, como reina que es la de las Virtudes, sumisas y, desde la perspectiva hildegardiana, legítimamente obsequiosas frente a ella,[19] ordena a éstas conduzcan a su presencia, dado que quiere abrazarla, a la "hija desventurada". Como se ve, la historia de esa alma, que concluye con la réplica del Diablo mencionada ya, no ofrece

[17] "... que es el Diablo y Satanás": *Apocalipsis* XX, 2; traducción en la *Biblia de Jerusalén* (Bruselas, 1967), 1657.

[18] *"Hubris"* la llama adecuadamente Dronke 1986, 173.

[19] Aun cuando se refiere a monjas y no a las Virtudes, podría ilustrar esta legitimidad la carta de Hildegard —L. van Acker (ed.), *Hildegardis Bingensis Epistolarium*, I: I-XC (Turnhout, 1991; Corpus Christianorum: Continuatio Mediaevalis, XCI), 127-130 (no. LIIr)— en respuesta a una de Tenxwindis, *magistra* de una abadía de canonesas en Andernach junto al Rhin (*ibid.*, 125-127: no. LII). Ella le había comunicado, con otra, la siguiente observación: "Además [de que en los días festivos las "vírgenes" del Rupertsberg usaban atuendos que acababan por parecerse a los de los ángeles], en vuestra comunidad sólo acogéis a ilustres y bien nacidas. Comprendemos, desde luego, que hacéis eso por alguna causa razonable, puesto que no ignoráis que el Señor mismo, en la Iglesia primitiva, eligió a pescadores, a modestos y a pobres y que, después de eso, el santo Pedro dijo a los gentiles convertidos a la fe. "Estad en verdad seguros de que Dios no hace acepción de personas" [*Hechos* X, 34]. Ni tampoco las inolvidables palabras del apóstol [Pablo] cuando dijo a los corintios: "No muchos poderosos, no muchos nobles, sino lo innoble y despreciable en este mundo eligió Dios" [I *Corintios* I, 26-28]". A lo que Hildegard replica: "Dice la Fuente Viva... Inclusive Dios hace escrutinio en las escrutaciones de toda persona, de modo que el

nada de extraordinario y tiene como arquetipo la parábola del también ya mencionado Buen Pastor.[20] Al cerrarse se asimila, además, a la de cualquiera otra de las "almas envueltas en la carne", y alguna vez caídas en la "sombra de los pecados", que pronuncian la "*querela*" con que se abre la sección II —inclusive algunos vocablos aparecen como simétricos: "Oh engañador, lucho contra ti", se conecta circularmente con "Oh Rey de reyes, luchamos en tu combate". Y su única alternativa, una vez pecadora el alma, hubiera sido la historia de su eterna condenación. En su último parlamento dentro del drama, por otra parte, el alma se dirige nuevamente a Humildad, en demanda de su "medicamento": hacer que Victoria, quien había debelado ya al Diablo en los cielos, auxiliada por sus "militantes" lo ate ahora en la tierra. Pero ése es ya uno de los puntos en que la historia del alma incide en otras historias que también se comentarán posteriormente.

Discursivamente vinculada tanto por el diálogo entre el Diablo y las Virtudes que cierra la sección II como por la "*querela*" de éstas anteriormente mencionada, la materia de la sección III se conecta con la historia del alma —sin perjuicio de su enlace, también, con las demás historias— como un reverso con un anverso extratextual pero requerido por el texto. Enmarcadas por tres enunciados de Humildad (dos al principio y al final solamente uno), quince Virtudes, todas tratadas en femenino independientemente del género gramatical de sus nombres, se expresan una tras otra y cada una ante todas las demás, y reciben respuesta de ellas, todo según un orden y una variedad de conceptos y de 'personalidades' que desde ningún punto de vista parecen reductibles a sistematización. Ocho de ellas (Esperanza, Amor Celestial, Disciplina, Modestia, Misericordia, Victoria, Discreción, Paciencia) meramente explicitan su propio ser, acompañando a veces con algún comentario tal explicitación. Una, Inocencia, exhorta a las ovejas —el rebaño de las restantes Virtudes— a rehuir las inmundicias del Diablo. Después de que Temor de Dios, en cuanto principio de la suma sabiduría, dice cuál es su función y es respon-

estrato (*ordo*) menor no ascienda por encima del superior, tal y como Satanás y el primer hombre lo hicieron, que quisieron volar más alto de donde estaban colocados. ¿Y qué hombre congregaría a toda su grey en un solo establo, a saber, bueyes, asnos, ovejas, machos cabríos, de manera que no se dispersaran? Por tanto, haya también en eso discriminación (*discretio*), a fin de que las diversas poblaciones congregadas en una sola grey no se dispersen por la soberbia de la arrogancia y por la ignominia de la diversidad y, principalmente, para que el decoro (*honestas*) de las costumbres no sea destrozado ahí cuando entre ellos se desgarren con odio en el momento en que el estrato más elevado recaiga sobre el inferior y en que el inferior ascienda sobre el más elevado. Porque Dios separó a las poblaciones de la tierra como asimismo a las del cielo, esto es, ángeles, arcángeles, tronos, dominaciones, querubines y serafines, y todos éstos son amados por Dios pero, no obstante, no tienen los mismos nombres... Y todo esto ha sido dicho por la Viviente Luz y no por el hombre". Ver además Dronke 1984, 165-167.

[20] *Lucas* XV, 4-7: *Biblia de Jerusalén,* 1390.

dido, aquél hace una de sus interrupciones para asegurar que las Virtudes ignoran de qué se ocupan y obtener una respuesta que no resuelve su observación. Castidad hace el elogio de la virginidad, asunto al que se volverá más adelante. Y, del mismo modo que Humildad, después de autocaracterizarse y empleando la misma fórmula: "Venid a mí", cuatro más (Caridad, Obediencia, Fe y Desprecio del Mundo) incitan a las otras a ir tras ellas, cada una con el ofrecimiento de una sobrenatural recompensa diferente pero tan llamativa como las otras. De no ser por el precepto de estabilidad que la *Weltanschauung* de Hildegard supone,[21] parecería, "en las alturas", una disputa por el reinado. De cualquier manera, con qué actos concretos la "*infelix anima*" al huir de su angustia existencial ejerce su mundaneidad en su estado de caída queda velado por esa larga intervención de las Virtudes.[22]

[21] Las tres virtudes teologales están incluidas pero no en contigüidad, y el orden de sucesión en que las enuncia su fuente apostólica —"Y ahora permanecen fe, esperanza y caridad, las tres de ellas; y, de ellas, la mayor, la caridad": Pablo, I *Corintios* XIII, 13— ha sido alterado por el de preferencia que a la última se asigna en ese mismo pasaje. Esto tal vez para acentuar la conexión de *Caritas* con *Humilitas,* que augustinianamente es su cimiento —"Pero, ¿en dónde estaba aquella caridad que construye (*aedificat*) sobre el fundamento de la humildad, el cual es Cristo Jesús?": *Confesiones* VII, 20— y, por ello, "reina de las Virtudes" en el *Ordo*. Las cuatro platónicas —prudencia, valor, templanza y justicia: *República* IV, vii-xii (427d-437a)— o cardinales, con fortaleza en vez de valor —prudencia, justicia, fortaleza y templanza: Ambrosio, *De officiis ministrorum* I, 34; prudencia, fortaleza, templanza y justicia: Agustín, *De libero arbitrio* XIII (no. 27)— y las éticas y dianoéticas —fortaleza, templanza, liberalidad, magnanimidad, humildad, franqueza y justicia; arte, ciencia, cordura, sabiduría y entendimiento— de Aristóteles (*Ética Nicomaquea* III-VI: 1109b-1145a) o han sido tan ramificadas o reducidas o aun olvidadas no sólo en el *Ordo* sino también en otros textos quizá coetáneos suyos —temor, esperanza, templanza, prudencia, circunspección, justicia, paciencia, longanimidad, benignidad, bondad, mansedumbre y caridad en una 'parábola', "De pugna spirituali" o "De conflictu vitiorum et virtutum", atribuida a San Bernardo: Migne, *S. Bernardi... opera omnia,* II (París, 1862; Patrologia Latina, 183), cols. 761-765, por ejemplo— que ni siquiera, en el siglo siguiente al de Hildegard, el genio del 'Doctor Angélico' fue suficiente para organizarlas: "Esta clasificación de las virtudes [el autor que se cita se está refiriendo a la segunda sección de la segunda parte de la *Suma Teológica*] puede ser cualquier cosa, pero no clara. Y quizás el rasgo (*feature*) más débil de la *Summa* sea esta escasamente exitosa (*scarcely succesful*) ordenación, o combinación, de las virtudes aristotélicas con las más adecuadas (*germane*) al esquema cristiano". Así H. O. Taylor, *The Mediaeval mind: A history of the development of thought and emotion in the Middle Ages* (4a. ed.: Cambridge, Mass, 1951; 1a. ed.: 1925), II 356-357. En la introducción a su versión de la *Ética Nicomaquea* (México, 1954; Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), A. Gómez Robledo es de opinión radicalmente diferente: "La *Secunda secundae* es a mi juicio el mayor monumento de ética material [en el sentido kantiano] en la historia universal de la filosofía" (p. LXX). Y hay un estudio reciente, asimismo favorable a la obra: M. Beuchot, "Ética y justicia en Tomás de Aquino", en M. Platts (ed.), *La Ética a través de su historia* (México, 1988; Instituto de Investigaciones Filosóficas, Cuaderno 49), 41-54.

[22] En el nivel de la representabilidad, éste sería el verdadero *Reigen der Tugenden* (desfile o procesión de las Virtudes), denominación que aplica Böckeler a la totalidad del *Ordo*. Para Ursprung 1961, *ordo* quiere decir 'drama' (*Spiel:* p. 945). Para Davidson 1985, i,

2b. Ya en esas mismas secciones, pero pronto complementadas por el contenido de las dos restantes, la historia de esa alma cualquiera se halla entramada, pues, con otras historias. La más inmediata, que todavía no se extiende más allá de aquéllas, es la de la lucha y previsible sometimiento del Diablo por las Virtudes —previsible porque en la perspectiva eclesiástica medieval es impensable que él prevalezca sobre ellas no en el interior de un alma sino cuando son consideradas, como aquí, a modo de fuerzas independientes.[23] El debelamiento es rápido y fácil: por orden de Humildad, Victoria y las demás Virtudes vasallas, en cuanto "militantes" suyas, ligan al Diablo sin que éste oponga ninguna resistencia. La lucha, por otra parte, contienda puramente verbal alguno de cuyos componentes ha sido ya mencionado, es más prolongada y continúa aún después de que él ha sido sojuzgado. Tras su "estrépito" inicial, en dos ocasiones él interrumpe el discurso del conjunto de las Virtudes y es respondido o por su reina o por ellas mismas. En ambos casos, no obstante sus variables, las interrupciones y las respuestas tienen idénticos sentidos: "...todas vosotras... no sabéis quienes sois" / "Yo, con mis compañeras, muy bien sé que tú eres el antiguo dragón...", "Vosotras no sabéis de qué os ocupáis" / "Tú te hallas aterrorizado por el Sumo Juez... has sido sumergido en la gehenna" —réplicas que, como ya se hizo constar para una de ellas, prepotentemente eluden los planteamientos que las anteceden. Y, aunque de apariencia igual, el tercer caso es más trascendente. Un enunciado de Castidad, quien al parecer es identificable con María: "... en forma virginal cultivé un dulce milagro en el que el Hijo de Dios vino al mundo...", es también sucedido por una observación del Diablo: "Tú no sabes lo que cultivas... por lo que no sabes quién eres" y reasumido luego por la Virgen-Virtud: "Y produje a un varón que reunió contra ti, mediante su nacimiento, a todo el género humano". Porque ese enunciado ciertamente es el momento de la culminación del drama.[24]

Las dos últimas historias, más simbólicas que narrativas y que sitúan tanto a la de la lucha del Diablo y las Virtudes como a la del alma en un contexto que intradramáticamente les otorga su auténtico significado, se inician en la primera sección. En efecto, la presencia en ella de los Patriarcas y de los Profetas, figuración evidente, a través de sus sobrenaturalmente privilegiados, de la edad de la alianza antigua, se continúa, en primer término, con una condensada historia de la Iglesia. De nuevo,

significa 'rito' y, técnicamente, al drama se le llama '*ludus*'. El término se puede traducir como 'manera de proceder' o 'celebración' que puede ser o no dramática. Pero no parece posible asociar el de Hildegard con ninguna solemnidad.

[23] En la sección segunda del *Ordo* se presentan sin conexión con el alma, que ni siquiera se halla en presencia de ellas. Tanto en él como en los correspondientes pasajes del *Scivias* destacan su conexión con *vir* y, en consecuencia, su sentido clásico de militancia y energía.

[24] Para el excepcional significado que Hildegard confiere a la Encarnación como "centro y causa final de la creación", ver Newman 1989, 45.

aunque por primera vez en la secuencia del drama, es el misterio del divino Verbo encarnado el que efectúa la transición: por obra de Él, lo que había sido raíz —Israel: las Virtudes son hijas de Sión— se ha desarrollado en fruto, y ese fruto construye los miembros tanto del cuerpo material de Cristo como de su cuerpo espiritual, la propia Iglesia, siendo ambos, consecuentemente, sólo virtud. Pero, como a su modo el cuerpo físico del Hijo de Dios, la Iglesia es también una institución de y entre los hombres y, en cuanto tal, se halla sometida a las imperfecciones de quienes la constituyen y la rodean. Tras de haberse mostrado en lo que debe ser durante el 'desfile' de las Virtudes, se muestra en lo que le ocurre a través de las palabras que el párrafo único de la sexta sección pone en la voz de Cristo: "En verdad me extenúa que todos mis miembros se hayan convertido en irrisión. Padre, ve, te muestro mis heridas" —heridas que son los hondos trastornos que el cuerpo místico de Cristo experimenta en la época de la escritora: pugna entre el pontificado y el Imperio, elección de antipapas, corrupción eclesiástica por la simonía y los amasiatos, aparición del catarismo, por lo menos.[25]

Pero no sólo hacia el cumplimiento del Antiguo en el Nuevo Testamento sino también hacia una visión teológica de la totalidad de la historia del mundo y del hombre, mucho más desarrollada en sus primeras que en sus últimas etapas, se proyecta la aparición de los Patriarcas y Profetas. En el principio de la Creación, bien directamente ("lo que Dios aplastó en el estado virginal de la naturaleza", "quisiste volar sobre el Altísimo pero Él te precipitó al abismo") bien, ya que todas las Virtudes son entes primordiales suscitados "bajo el árbol" cósmico, con la intermediación de la virtud Victoria ("Oh Victoria que a éste en el cielo debelaste"), el Diablo, "henchido por la soberbia", fue sometido por Dios. En aquel tiempo, "verdearon todas las creaturas, en medio de las flores florecieron", "la voluntad no conocía de culpas" y "el deseo del hombre huía de lo lascivo". Pero, mientras que la virtud Inocencia "con adecuado pudor" no desechó su integridad ni devoró la "codicia para la boca que la serpiente antigua proponía", Adán hizo huir de sí la "imparcialidad de Dios" a causa de la "lascivia de sus costumbres" y "tu sugerencia" (del Diablo) mancilló al hombre por medio de "lo no casto". Todo lo cual acentúa el aspecto sexual de la primera falta. "Luego, la verdura declinó". Si bien inmediatamente después de la caída apareció el proyecto de la salvación: "Oh fuente viva...

[25] Ver "A time of turmoil" en Bowie y Davies 1990, 3-8. A complementar con A. Vauchez, "Nacimiento de una cristiandad (mediados del siglo x finales del siglo xi)" y "Una severa normalización", en R. Fossier (ed.), *La Edad Media,* II: *El despertar de Europa, 950-1250,* tr. de los capítulos R. Santamaría (Barcelona 1988; original: París, 1982), 78-109 y 364-406. Y, para el catarismo, con S. Runciman, *Los maniqueos en la Edad Media: un estudio de la herejía dualista cristiana*, tr. J. Utrilla. México 1989. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 499. Original: Cambridge 1947; 3a. reimp.: 1984.

que en ti no desechaste el rostro de éstos sino que perspicazmente previniste de qué modo los sustraerías de la caída de los ángeles". Éste es el tiempo en el que, a la "sombra" de Él, se insertan los Patriarcas y los Profetas en cuanto portadores de la promesa. Vino a continuación el punto del cambio de las épocas. "El Verbo de Dios se hizo luz bajo forma de hombre" y, en seguida, los días de cumplirse la planeada y dolorosa Redención, sacrificio que el Padre hace del Hijo: "Paterno Espejo... recuerda... que entonces tuviste para Ti que tu ojo no cedería jamás en tanto que no vieres mi cuerpo lleno de gemas", más la literalidad de los otros segmentos textuales que Cristo pronuncia y cuyo sentido figurado se ha señalado más arriba. Siguió el casi nunca fácil periodo de la Iglesia, al que también se ha hecho referencia ya. Y aun cuando "el número... aún no está completo" —el número de mártires del tiempo de la fe que es requerido para que se inicie la edad apocalíptica—,[26] el "varón adalid" ciertamente habrá de volver porque es preciso que ellos sean vengados y porque "la plenitud que fue hecha en el principio no debe marchitarse". Mientras tanto, al hombre no le queda más que prosternarse ante el Padre, a fin de que Él le tienda su mano.

Ubicadas en esa doble situación, tanto la lucha entre el Diablo y las Virtudes como la caída y recuperación del alma, sin modificación de su sentido inmediato, adquieren otro más trascendente. Pues la culpa del alma, con su expreso componente de sensualidad, es entonces repetición de la primera culpa, así como su recuperación lo es de la primera recuperación, comoquiera que ésta pueda precisarse ya en la edad de la fe —esto es, independientemente de quién, desde la perspectiva histórico-religiosa, haya sido el primer 'converso arrepentido'. De parecida manera, la insumisión y el debelamiento del Diablo son imagen de su primera rebelión y de la primera, fundamental victoria sobre él. Pero estos dos pares de fenómenos han sido recurrentes. El segundo desde el principio de la verdadera Historia, de la que tiene como sujeto al hombre en su condición actual, con sus dos eras: la que antecede y la que sucede al misterio de la Encarnación; el primero únicamente a lo largo de esta última era. Y, en el tiempo en que coinciden, ambos se dan, para Hildegard, dentro del ámbito de la Iglesia que, por ello, se halla sometida a las alternancias de bien y de mal. Todo lo cual produce un desajuste no sólo en el interior del hombre y de la institución al mismo tiempo divina y humana sino también, a manera de proyección del microcosmos sobre el macrocosmos, una constante ruptura en la armonía de éste. Y aun cuando tras de cada descomposición el equilibrio predomina y se restablece, esa especie de movimiento oscilatorio no será otra en tanto que no se llegue a la consumación de los siglos, es decir, mientras la Historia exista como tal.

[26] *Apocalipsis* VI, 9-11; *Biblia de Jerusalén*, 1647.

3. Sobreabundan las biografías de Hildegard.[27] Sin embargo, parece conveniente repetir aquí los datos más sobresalientes que se refieren a su vida. Nacida en Bermesheim, en 1098, décima hija de una familia de la nobleza menor —tuvo como padres a Hildebert von Bermesheim y a su esposa Mechthild—, en 1106, a la edad de ocho años, fue hecha ingresar a un claustro adjunto al monasterio de benedictinos de Disibodenberg, en donde, entre 1112 y 1115, pronunció sus votos y fue velada como 'esposa de Cristo' y, en 1138, electa *magistra* por la comunidad. En 1141 comenzó a elaborar el *Scivias,* del que el papa Eugenio III (r. 1145-1153) leyó en el sínodo de Tréveris (1147-1148), autorizando la continuación de la obra. Ya en 1146 había intercambiado correspondencia con Bernardo de Claraval (1090-1153) y después, hasta su muerte, la sostuvo con personalidades más o menos importantes: los papas Anastasio IV (r. 1153-1154) y Adriano IV (r. 1154-1159), el emperador Federico I Barbarroja (r. 1152-1190) y el rey Enrique II de Inglaterra (1133-1189) y su distinguida esposa Leonor de Aquitania (1122-1204) pueden ejemplificar casos máximos. En 1148, inducida por "una visión que me fue dada", intentó fundar la abadía del Rupertsberg pero se vio temporalmente obstaculizada por "mi abad, los monjes y el pueblo de la provincia" y sólo en 1150 pudo lograr su propósito. Tras de concluir ahí el *Scivias* en 1151 y el *Ordo Virtutum* un poco más tarde,[28] compuso ahí mismo su interesante obra 'científica' —*Subtilitates naturarum diversarum creaturarum causae et curae* más *Physi-*

[27] Antiguas y recientes: la *Vita Sanctae Hildegardis* compuesta entre 1171 y 1181 por los monjes Godofredo y Teodorico (Migne 1855, cols. 91-130) y Bowie y Davis 1990, 8-15 ("Hildegard's life"). Preponderantemente narrativas ya largas: Newman 1989, 1-41 ("A poor little female"), ya breves: M. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters,* III: *Vom Ausbruch des Kirchenstreites bis zum Ende des zwölften Jahrhunderts* (Munich, 1923; Handbuch für Altertumswissenschaft, IX i 3), 228-237 ("Hildegard von Bingen") o J. de Ghellinck, *L'éssor de la littérature latine au XII^ème^ siècle,* I (Bruselas y París, 1946; Museum Lessianum: Section Historique, 4), 195-199, ya meros registros cronológicos: otra vez Bowie y Davies 1990, 56-58 ("A short chronology of Hildegard's life"). Preponderantemente analíticas y casi todas extensas: Dronke 1984, 144-201 ("Hildegard of Bingen"), con nueva edición de los pasajes autobiográficos contenidos en la *Vita* (pp. 231-264) y notas (pp. 306-315), por ejemplo. Enfocadas hacia la visionaria: M. Fumagalli B. B., "Hildegard la profetisa", en F. Bertini (ed.), *La mujer medieval,* tr. M. Gracia G. (Madrid, 1991; original: Roma y Bari, 1989), 177-201 o hacia la científica: M. Agil, "La sibila del Rin", en *El legado de Hipatia: historia de las mujeres en la ciencia desde la Antigüedad hasta fines del siglo XIX,* tr. F. Botton-Burlá (México, 1991; original: Londres, 1986), 79-95. Los datos que se transcriben a continuación proceden fundamentalmente de Dronke y de Bowie y Davies.

[28] De ordinario, la fecha de composición del *Ordo* se sitúa entre 1151 y 1158, después del *Scivias* y antes del *Liber vitae meritorum.* Sin embargo, por lo menos en dos ocasiones esa datación ha sido cuestionada. Así, para Ursprung 1961, 944 la presencia en el drama de la sexta sección ("*Epilog*") con un texto que casi literalmente se conecta con el de una visión en el *Liber divinorum operum* (III x 8: Migne 1855, cols. 1005-1006) implicaría, no obstante un cierto desajuste con lo que se desprende de sus propios cálculos numéricos mencionados en la anterior nota 13, una época de gestación ("*Entstehungszeit*") del drama no anterior a la primera mitad de la década 1160-1169. Pero, como lo ha señalado Dronke 1986, 51 n. 3,

ca:[29] 1151-1158—, su *Liber vitae meritorum* (1158-1163) y (1163 a 1173 o 1174) el *Liber divinorum operum*. De ahí, entre 1158 y 1171, emprendió cuatro viajes de predicación que la llevaron hasta Bamberg, Höray pasando por Metz, Werden pasando por Colonia, y Zwiefalten, respectivamente. Hacia 1165 fundó otra comunidad en Einbingen, que visitaba dos veces cada semana. En este último año liberó a una posesa, Sigewize,[30] y la admitió en el Rupertsberg. Después de levantado, en 1179, el interdicto impuesto en 1178 sobre esta abadía por la diócesis de Mainz a causa de la inhumación en el cementerio de aquélla del cuerpo de un hombre excomulgado pero luego reconciliado por la Iglesia, Hildegard murió el 17 de septiembre del último año mencionado.

Según su propio testimonio, situada todavía en el seno materno Dios le fijó una visión en el alma. La Verdadera Sabiduría se le habría presentado y le habría hablado así: "Escucha estas palabras, ser humano (*homo*), y dilas no de acuerdo contigo sino conmigo y, enseñada por mí, habla de ti [¿del hombre?] del siguiente modo". Dentro de ese enmarcamiento y a partir de los tres años, durante el resto de su vida tuvo visiones y escuchó voces que nadie más oía ni veía aunque, al mismo tiempo, sus ojos y sus oídos funcionaban normalmente con respecto al mundo externo. Aun cuando, también, visiones y audiciones fueron acompañadas de enfermedades que la debilitaban, manifestaciones de migraña según el saber moderno, que asimismo según éste pudieron ser la causa de los prodigios que le ocurrían.[31] Cierta inseguridad y temor se añadieron a lo antecedente durante sus primeras décadas. Pero, después, consciente o inconscientemente en su relación con los otros manipuló sus dotes proféticas y sus padecimientos: no pudo, por ejemplo, levantarse del lecho durante la crisis por el Rupertsberg y prácticamente todo lo que incluyó en sus cartas no procedía de ella sino de la Voz y la Luz celestiales y debía, por lo tanto, ser acatado incondicionalmente. De ahí que su más drástica crisis

"la suposición de que el pasaje en el contexto en prosa necesariamente precede al dramático es arbitraria". Aunque también lo es la suposición inversa. Por otra parte, para el mismo Dronke 1981, quien dedica toda la segunda sección de su artículo ("Poetry and prose": pp. 101-106) a examinar las relaciones textuales entre el *Scivias* y el *Ordo Virtutum* desde la idea de que, en este caso y sin poder encontrar siempre una seguridad absoluta, la poesía es anterior a la prosa, no es el *Scivias* la fuente del *Ordo* sino viceversa. Es posible. Sin embargo, quizá lo que más convenga ante ambas situaciones de duda sea conservar provisionalmente la datación tradicional.

[29] Ediciones: *Physica:* Migne 1855, cols. 1117-1352; *Causae et curae:* P. Kaiser, *Hildegardis Causae et curae,* Leipzig 1903. Traducciones: P. Riether, *Naturkunde: Das Buch von dem inneren Wesen der verschiedenen Naturen in der Schöpfung: Physica,* Salzburgo 1959; H. Shipperges, *Heilkunde: Das Buch von dem Grund und Wesen und der Heilung der Krankheiten: Causae et curae,* Salzburgo 1957.

[30] El texto del conjuro se halla en Dronke 1981, 127-129.

[31] Así Ch. Singer, *From magic to experimental science* (Liveright, 1928), 230-234 y F. C. Rose y M. Gawel, *Migraine: the facts* (Oxford, 1981), 2-6. *Apud* Dronke 1984, 147 y n. 9 (p. 307).

existencial haya ocurrido cuando, en 1151, su admirada y amada discípula Richardis, no obstante la oposición de Hildegard, abandonó el Rupertsberg para asumir el cargo de abadesa en el monasterio de Bassum (cerca de Bremen) y morir ahí un año más tarde.[32] De cualquier modo, aunque aquella misma Suprema Sabiduría le develó el sentido de las escrituras y de textos de santos y de filósofos sin intermediación de auxilio humano, nunca dominó el latín y continuamente necesitó de secretarios. Su rica e interesante "teología de lo femenino" ha sido expuesta con toda propiedad en otra parte.[33] Universalmente no es santa, pues, "por dificultades administrativas",[34] su proceso de canonización no se llevó a término. Pero en 1324 el papa Juan XXII (r. 1316-1334) autorizó que se le rindiese, por lo menos en los territorios germánicos, culto público y solemne en los aniversarios de su fallecimiento.[35]

4. Con el fin de que el *Ordo* no parezca un drama escrito en latín eclesiástico postridentino, en su edición se han respetado y, en su caso, unificado sus grafías medievales más recurrentes: *-e-* por *-ae-*, *-u-* con su doble valor o vocálico o consonántico, *U-* y *V-* respectivamente con cada uno de esos dos valores. Y no se han normalizado algunas desviaciones que ocurren ocasionalmente. Las lagunas, por otra parte, se han suplido entre corchetes. Y las abreviaturas se han resuelto sin ninguna advertencia, la puntuación se ha ceñido a la lógica del discurso y el empleo de las mayúsculas ha sido ajustado al uso moderno. Los números de los folios (fol.) y de las columnas (col.) se han indicado, entre diagonales, en los puntos precisos en donde ocurre el cambio en el manuscrito R. Las escasas correcciones a éste se han registrado en el aparato crítico. Según ya se expresó, no ha sido posible recoger en ninguna forma la notación musical.

Como cualquiera otra, la traducción aspira a cierta existencia independiente pero intenta asimismo no sustituir al original sino acercar a él.

[32] Para el episodio de Richardis von Stade, ver Bowie y Davies 1990, 35-37 y, principalmente, Dronke 1984, 154-159.

[33] Newman 1989, 41-249 ("The feminine divine", "The woman and the serpent", "Daughters of Eve", "The mother of God" y "The bride of Christ").

[34] Así lo expresan Bowie y Davies 1990, 15.

[35] Estos datos se toman de Bowie y Davies 1990, 15. Puede añadirse que en el "Index festorum kalendarii monastici" incluido en la segunda edición (1895) del *Liber Gradualis* elaborada por los benedictinos de Solesmes la conmemoración de Hildegard es anotada como ajena al calendario romano y asimilada a la fiesta del común de las Vírgenes (18 de septiembre): ver pp. 83*, 85* y [58]-[62]. Y que, según Newman 1989, 15, "desde 1940 su conmemoración en el 17 de septiembre ha sido observada como una festividad doble, según permiso de la Sagrada Congregación [de Ritos], en todas las diócesis católicas de Alemania".

INCIPIT *ORDO UIRTUTUM*

[I]

/fol. 478 v, col. 2/ Patriarche et prophete:
Qui sunt hi, qui ut nubes?

Virtutes:
O antiqui sancti, quid admiramini in nobis? Verbum Dei clarescit in forma hominis, et ideo fulgemus cum illo edificantes membra sui pulchri corporis.

Patriarche et prophete:
Nos sumus radices et uos rami, fructus uiuentis oculi. Et nos umbra in illo fuimus.

[II]

Querela animarum in carne positarum:
O, nos peregrine sumus. Quid fecimus, ad peccata deuiantes? Filie regis esse debuimus, sed in umbram peccatorum cecidimus. O uiuens sol, porta nos in humeris tuis in iustissimam hereditatem quam in Adam perdidimus. O rex regum, in tuo prelio pugnamus.

Felix anima:
O dulcis diuinitas et o suauis uita in qua preferam uestem preclaram, illud accipiens quod perdidi in prima apparitione, ad te suspiro et omnes uirtutes inuoco.

Virtutes:
O felix anima et o dulcis creatura Dei que edificata es in pro-/fol. 479r, col.1/ funda altitudine sapientie Dei, multum amas.

Felix anima:
O, libenter ueniam ad uos ut prebeatis michi osculum cordis.

Virtutes:
Nos debemus militare tecum, o filia regis.

COMIENZA EL *ORDEN DE LAS VIRTUDES*

[I]

Los Patriarcas y los Profetas:
¿Quiénes son éstas que son a manera de nubes?

Las Virtudes:
Oh antiguos santos, ¿qué admiráis en nosotras? El Verbo de Dios se hizo luz bajo forma de hombre y por eso resplandecemos con Él, edificando los miembros de su hermoso cuerpo.

Los Patriarcas y los Profetas:
Nosotros somos las raíces y vosotras las ramas, los frutos del viviente brote.[1] Y nosotros sombra en él fuimos.

[II]

Lamentación de las almas puestas en la carne:
¡Oh! Nosotras peregrinas somos. ¿Qué hicimos, desviándonos hacia el pecado? Hijas del Rey debimos haber sido, pero caímos en la sombra de los pecados. Oh Sol viviente, llévanos sobre tus hombros a la heredad justísima que con Adán perdimos. O Rey de reyes, luchamos en tu combate.

Un alma feliz:
O dulce divinidad, oh suave vida en la que llevaré una vestidura brillantísima, recibiendo lo que perdí en la primera manifestación. Por ti suspiro e invoco a todas las virtudes.

Las Virtudes:
Oh alma feliz, oh dulce creatura de Dios que has sido edificada en la profunda elevación de la sabiduría de Dios, amas demasiado.

El alma feliz:
¡Oh! Con toda voluntad iré hacia vosotras para que me otroguéis el ósculo de vuestro corazón.

Las Virtudes:
Nosotras debemos militar contigo, oh hija del Rey.

[1] Desde luego, *oculus* puede también traducirse como 'ojo'.

Sed, grauata, anima conqueritur:
O grauis labor et o durus pondus quo habeo in ueste huius uite, quia nimis graue michi est contra carnem pugnare.

(30) Virtutes ad animam illam:
O anima uoluntate Dei constituta et o felix instrumentum, quare tam flebilis es contra hoc quod Deus contriuit in uirginea natura? Tu debes in nobis superare diabolum.

Anima illa:
(35) Succurrite michi, adiuuando ut possim stare.

Scientia Dei ad animam illam:
Vide quo illo sit quo es induta, filia saluationis, et esto stabilis, et nunquam cades.

Infelix, anima:
(40) O, nescio quid faciam aut ubi fugiam. O, ue michi, non possum perficere hoc quod sum induta. Certe illud uolo abicere.

Virtutes:
O infelix conscientia, o misera anima, quare abscondis faciem tuam /fol. 479r, col.2/ coram creatore tuo?

(45) Scientia Dei:
Tu nescis nec uides nec sapis illum qui te constituit.

Anima illa:
Deus creauit mundum. Non facio illi iniuriam, sed uolo uti illo.

Strepitus Diaboli ad animam illam:
(50) Fatue, fatue, quid prodest tibi laborare? Respice mundum, et amplectetur te magno honore.

Virtutes:
O, plangens uox est hec maximi doloris. Ach, ach, quedam mirabilis uictoria in mirabili desiderio Dei surrexit, in qua
(55) delectatio carnis se latenter abscondit. Heu, heu, ubi uoluntas crimina nesciuit et ubi desiderium hominis lasciuiam fugit. Luge, luge ergo in his, Innocentia, qui in pudore bono integritatem non amisisti, et que auariciam gutturis antiqui serpentis ibi non deuorasti.

Pero, agobiada, el alma se lamenta:

¡Oh pesada tarea, oh duro peso el que llevo en la vestidura de esta vida! Porque demasiado pesado es para mí luchar contra la carne.

Las virtudes al alma:

Oh alma constituida por la voluntad de Dios, oh afortunado instrumento, ¿por qué tan endeble y llorosa eres con respecto a lo que Dios aplastó en el estado virginal de la naturaleza? Debes, en nosotras, debelar al Diablo.

El alma:

Acudid a mí, ayudadme, para que pueda preservar.

El Conocimiento de Dios al alma:

Comprende qué es eso de que estás vestida, hija de salvación, y mantente firme, y así nunca caerás.

Infeliz, el alma:

¡Oh! No sé qué haré ni a dónde habré de huir. ¡Oh, ay de mí! No puedo llevar a término esto de que estoy vestida. De cierto, es mi voluntad abandonarlo.

Las Virtudes:

Oh conciencia infeliz, oh alma desventurada, ¿por qué ocultas tu rostro delante de tu Creador?

El Conocimiento de Dios:

Ignoras y ni comprendes ni conoces a Aquél que te ha constituido.

El alma:

Dios ha creado el mundo: quiero disfrutarlo. A Él no le hago injuria.

Estrépito del Diablo al alma:

¿En qué te aprovecha neciamente, neciamente fatigarte? Considera el mundo y él te abrazará con gran honor.

Las Virtudes:

¡Oh! Voz gimiente es aquélla,[2] de máximo dolor. ¡Ah, ah! Qué admirable victoria se suscitó en esa maravillosa ansia de Dios, en la que —¡ay, ay!— la delectación de la carne secretamente se escondía. En donde antes la voluntad no conoció de culpas y adonde el deseo del hombre huía de lo lascivo. Llora, llora por tanto, Inocencia, que con adecuado pudor no desechaste tu integridad ni devoraste la codicia para la boca que la serpiente antigua proponía.

[2] Las Virtudes interpretan ya como un gemido lo que, para el alma, es en este momento una proclamación de libertad.

Diabolus:
Que est hec potestas, quod nullus sit preter Deum? Ego autem dico: Qui uoluerit me et uoluntatem meam sequi, dabo illi omnia. Tu uero tuis sequacibus nichil habes quod dare possis, quia etiam uos omnes nescitis quid sitis.

Humilitas:
Ego cum meis sodalibus bene scio quod tu es ille antiquus dracho qui super summum uolare uoluisti, sed ipse Deus in abyssum proiecit te. /fol. 479v, col.1/

Virtutes:
Nos autem omnes in excelsis habitamus.

[III]

Humilitas:
Ego, Humilitas, regina uirtutum, dico: Venite ad me, uirtutes, et enutriam uos ad requirendam perditam dragmam et ad coronandum in perseuerantia felicem.

Virtutes:
O gloriosa regina et o suauissima mediatrix, libenter uenimus.

Humilitas:
Ideo, dilectissime filie, teneo uos in regali talamo.

Karitas:
Ego, Karitas, flos amabilis. Venite ad me, uirtutes, et perducam uos in candidam lucem floris uirge.

Virtutes:
O dilectissime flos, ardenti desiderio currimus ad te.

Timor Dei:
Ego, Timor Dei, uos felicissimas filias preparo ut inspiciatis in Deum uiuum et non pereatis.

Virtutes:
O Timor, ualde utilis es nobis. Habemus enim perfectum studium nunquam a te separari.

Diabolus:
Euge, euge! Quid est tantus timor? Et quid est tantus amor? Ubi est pugnatur et ubi est remuneratur? Vos nescitis quid colitis.

El Diablo:

¿Qué potestad es ésta, que ninguno se halle por encima de Dios? Yo, en cambio, digo: A quien me aceptare y siguiere mi voluntad, le daré todo. En cuanto a ti, tú nada tienes que dar a tus secuaces, porque todas vosotras, además, no sabéis quiénes sois.

La Humildad:

Yo, con mis compañeras, muy bien sé que tú eres aquel antiguo dragón que quisiste volar sobre el Altísimo. Pero el mismo Dios te precipitó al abismo.

Las Virtudes:

Nosotras, en cambio, todas en las alturas habitamos.

[III]

La Humildad:

Yo, Humildad, reina de las virtudes, digo: Venid a mí, Virtudes, y os fortaleceré para buscar la perdida dracma y para una feliz coronación en la perseverancia.

Las Virtudes:

Oh reina gloriosa, oh suavísima mediadora, venimos con toda voluntad.

La Humildad.

Por eso, dilectísimas hijas, os conservo en el tálamo del Rey.

La Caridad:

Yo soy Caridad, amable flor. Venid a mí, Virtudes, y os conduciré a la blanquísima luz de la flor de la vara.

Las Virtudes:

Oh dilectísima flor, con ardiente deseo corremos hacia ti.

El Temor de Dios:

Yo, Temor de Dios, os preparo para que miréis en el Dios vivo y, así, no perezcáis.

Las Virtudes:

Oh Temor, extraordinariamente útil nos eres. Tenemos, pues, perfecto empeño en nunca estar apartadas de ti.

El Diablo:

Muy bien, muy bien. ¿Quién es temor tan grande? ¿Quién es tan grande amor? ¿En dónde está el que lucha y en dónde está el que remunera? Vosotras no sabéis de lo que os ocupáis.

Virtutes:
Tu autem exterritus es per summum iudicem, quia inflatus superbia mer-/fol. 479v, col.2/ sus es in gehennam.

Obedientia:
Ego lucida Obedientia. Venite ad me, pulcherrime filie, et reducam uos ad patriam et ad osculum regis.

Virtutes:
O dulcissima uocatrix, nos decet in magno studio peruenire te.

Fides:
Ego Fides, speculum uite. Venerabiles filie, uenite ad me et ostendo uobis fontem salientem.

Virtutes:
O serena speculata, habemus fiduciam peruenire ad uerum fontem per te.

Spes:
Ego sum dulcis conspectrix uiuentis oculi, quam fallax torpor non decipit. Unde uos, o tenebre, non potestis me obnubilare.

Virtutes:
O uiuens uita et o suavis consolatrix, tu mortifera mortis uincis et uidente oculo clausuram celi aperis.

Castitas:
O uirginitas, in regali talamo stas. O quam dulciter ardes in amplexibus regis. Cum te sol perfulgit ita quod nobilis flos tuus nunquam cadet. /fol. 480r, col.1/ O uirgo nobilis, te nunquam inueniet umbra in cadente flore.

Virtutes:
Flos campi cadit uento, pluuia spargit eum. O uirginitas, tu permanes in symphoniis supernorum ciuium, unde es suauis flos qui nunquam aresces.

Innocentia:
Fugite, oues, spurcicias Diaboli.

[Virtutes]:
Has, te succurrente, fugiemus.

Las Virtudes:
En cuanto a ti, tú te hallas aterrorizado por el Sumo Juez, ya que, henchido por la soberbia, has sido sumergido en la gehenna.

La Obediencia:
Yo soy Obediencia, la brillante. Venid a mí, hijas hermosísimas, y os haré volver a la patria y al ósculo del Rey.

Las Virtudes:
Oh dulcísima que nos convocas, nos es adecuado llegarnos hasta ti con gran empeño.

La Fe:
Yo soy Fe, espejo de la vida. Hijas venerables, venid a mí y os hago ver la fuente que mana.

Las Virtudes:
Oh especulativa imperturbable, tenemos la confianza de llegar, mediante ti, a la fuente verdadera.

La Esperanza:
Yo soy la dulce contempladora del viviente brote, a la que el falaz entorpecimiento nunca engaña. Por lo que vosotras, oh tinieblas, no podéis obnubilarme.

Las Virtudes:
Oh viviente vida, oh consoladora suave, tú vences lo mortal de la muerte y con vidente ojo abres la clausura de los cielos.

La Castidad:
Oh virginidad, resides en el regio tálamo. Oh, cuán dulcemente ardes en los abrazos del Rey. Contigo el Sol refulge de manera que tu noble flor no decaerá nunca. Oh noble virgen, a ti nunca te encontrará la sombra en decadente flor.

Las Virtudes:
La flor del campo cae con el viento, la dispersa la lluvia. Oh virginidad, tú permaneces en las armonías de los moradores de lo alto, por lo que eres una suave flor que nunca te marchitas.

La Inocencia:
Rehuid, ovejas, las inmundicias del Diablo.

Las Virtudes:
Socorriéndonos tú, las rehuiremos.

Contemptus Mundi:
Ego, Contemptus Mundi, sum candor uite. O misera terre peregrinatio in multis laboribus, te dimitto. O uirtutes, uenite
(130) ad me et ascendamus ad fontem uite.

Virtutes:
O gloriosa domina, tu semper habes certamina Christi. O magna uirtus que mundum conculcas, unde etiam uictoriose in celo habitas.

(135) Amor Celestis:
Ego aurea porta in celo fixa sum. Qui per me transit nunquam amaram petulantiam in mente gustabit.

Virtutes:
O filia regis, tu semper es in amplexi-/fol. 480r, col.2/ bus quos
(140) mundus fugit. O quam suavis est tua dilectio in summo Deo.

[Disciplina]:
Ego sum amatrix simplicium morum quia turpia opera nesciunt, sed semper in regem regum aspicio et amplectur eum im honore altissimo.

(145) Virtutes:
O tu, angelica socia, tu es ualde ornata in regalibus nuptiis.

Verecundia:
Ego obtenebro et fugo atque conculco omnes spurcicias Diaboli.

Virtutes:
(150) Tu es in edificatione celestis Ierusalem, florens in candidis liliis.

Misericordia:
O quam amara est illa duricia que non cedit in mentibus, misericorditer dolori succurrens. Ego autem omnibus dolentibus manum porrigere uolo.

(155) Virtutes:
O laudabilis mater peregrinorum, tu semper erigis illos atque ungis pauperes et debiles.

El Desprecio del Mundo:

Yo, Desprecio del Mundo, soy blancura esclarecedora de la vida. Oh desventurada peregrinación por la tierra en numerosas fatigas, renuncio a ti. Oh Virtudes, venid a mí y ascended a la fuente de la vida.

Las Virtudes:

Oh gloriosísima señora, tú asumes siempre las batallas de Cristo. Oh virtud magna que pones tu pie sobre la cabeza del mundo, por lo que, además, victoriosamente moras en el cielo.

El Amor Celestial:

Yo, puerta áurea, estoy fija en el cielo. Quien a través de mí pasa, nunca experimentará en su mente la insolencia amarga.

Las Virtudes:

Oh hija del Rey, tú siempre te hallas entre los abrazos que el mundo rehuye. Oh, cuán suave es tu amor en el altísimo Dios.

La Disciplina:[3]

Yo soy la amante de las costumbres inocentes que nada saben de obras torpes sino que siempre pongo mi contemplación en el Rey de reyes y lo abrazo en altísimo honor.

Las Virtudes:

Oh tú, angélica compañera, tú te hallas extraordinariamente ataviada para las regias bodas.

La Modestia:

Yo oscurezco y rehuyo y pongo mi pie sobre todas las inmundicias del Diablo.

Las Virtudes:

Tú te hallas en la edificación de la Jerusalén celestial, floreciendo en blanquísimos lirios.

La Misericordia:

¡Oh! Cuán amarga es esa dureza que se obstina en las mentes y no acude con clemencia en ayuda del dolor. Yo, en cambio, quiero tender la mano a todos los dolientes.

Las Virtudes:

Oh madre laudable de los peregrinos, tú siempre los levantas y unges a los pobres y a los débiles.

[3] En el sentido medieval de estudio y de sistematización y rigor intelectuales que, desde luego, requieren de una infraestructura moral.

Victoria:

Ego, Victoria, uelox et fortis pugnatrix sum. In lapide pugno, serpentem antiquum conculco.

Virtutes:

O dulcissima /fol. 480v, col.1/ bellatrix, in torrente fonte qui absorbuit lupum rapacem. O gloriosa coronata, nos libenter militamus tecum contra illusorem hunc.

Discretio:

Ego, Discretio, sum lux et dispensatrix omnium creaturarum, indifferentia Dei, quam Adam a se fugauit per lasciuiam morum.

Virtutes:

O pulcherrima mater, quam dulcis et quam suauis es, quia nemo confunditur in te.

Patientia:

Ego sum columpna que molliri non potest, quia fundamentum meum in Deo est.

Virtutes:

O firma que stas in cauerna petre et ò gloriosa bellatrix que suffers omnia.

[Humilitas]:

O filie Israhel, sub arbore suscitauit uos Deus, unde in hoc tempore recordamini plantationis sue. Gaudete ergo, filie Syon.

[IV]

Virtutes:

Heu, heu! Nos uirtutes plangamus et lugeamus, quia ouis Domini fugit uitam.

Querela anime penitentis et uirtutes inuocantis:

O uos, regales uirtutes, quam speciose et quam fulgentes estis in summo sole, et quam dulcis est uestra mansio. Et ideo, o ue /fol. 480v, col.2/ michi, quia uobis fugi.

Virtutes:

O fugitiue ueni, ueni ad nos, et Deus suscipiet te.

La Victoria:

Yo, Victoria, soy luchadora fuerte y veloz. Lucho con la piedra, pongo mi pie sobre la cabeza de la serpiente antigua.

Las Virtudes:

Oh dulcísima guerrera que en la fuente impetuosa absorbiste al lobo rapaz. Oh gloriosa coronada, con toda voluntad nosotras militamos contigo contra ese engañador.

La Discreción:[4]

Yo, Discreción, soy luz y ordenadora de todas las creaturas, imparcialidad de Dios a la que Adán hizo huir de sí por la lascivia de sus costumbres.

Las Virtudes:

Oh bellísima madre, cuán dulce y cuán suave eres, ya que, en ti, nadie será confundido.

La Paciencia:

Yo soy columna que no puede ser demolida porque mi fundamento en Dios está.

Las Virtudes:

¡Oh firme que te hallas en la caverna de la piedra, oh gloriosa guerrera que todo lo sustentas!

La Humildad:

Oh hijas de Israel, bajo el árbol Dios os ha suscitado; por lo que, en este tiempo, recordad su plantación. Regocijaos por tanto, hijas de Sión.

[IV]

Las Virtudes:

¡Ay, ay! Nosotras, las Virtudes, lloremos y gimamos, pues que la oveja del señor rehuyó la vida.

Lamentación del alma arrepentida que invoca a las virtudes:

Oh vosotras, regias Virtudes, cuán bellas y cuán resplandecientes sois en el Sumo Sol, y cuán dulce es vuestra residencia. Y, por eso, ay de mí que he huido de vosotras.

Las Virtudes:

¡Oh! al huir[5] ven, ven hacia nosotras y Dios te acogerá.

[4] 'Discernimiento' o, en el sentido neutro de la palabra, 'discriminación'.

[5] La traducción literal sería 'fugitivamente'.

Anima illa:
Ach, ach! Feruens dulcedo absorbuit me in peccatis, et ideo no ausa sum intrare.

Virtutes:
Noli timere nec fugere, quia pastor bonus querit in te perditam ouem suam.

Anima illa:
Nunc est michi necesse ut suscipiatis me, quoniam in uulneribus feteo quibus antiquus serpens me contaminauit.

Virtutes:
Curre ad nos et sequere uestigia illa in quibus nunquam cades in societate nostra, et Deus curabit te.

Penitens anima ad uirtutes:
Ego peccator que fugi uitam, plena ulceribus ueniam ad uos ut prebeatis michi scutum redemptionis. O tu, omnis milicia regine, et uos, candida lilia ipsius cum rosea purpura, inclinate uos ad me, quia peregrina a uobis exulaui, et adiuuate me ut in sanguine Filii Dei possim surgere.

Virtutes:
O anima fu- /fol. 481r, col.1/ gitiva, esto robusta et indue te arma lucis.

Anima illa:
Et o uera medicina, Humilitas, prebe michi auxilium, quia superbia in multis uiciis fregit me, multas cicatrices michi imponens. Nunc fugio ad te, et ideo suspice me.

Humilitas:
O omnes uirtutes, suscipite lugentem peccatorem in suis cicatricibus propter uulnera Christi, et perducite eum ad me.

Virtutes:
Volumus reducere et nolumus te deserere et omnis celestis milicia gaudet super te. Ergo, decet nos in symphonia sonare.

Humilitas:
O misera filia, uolo te amplecti, quia magnus medicus dura et amara uulnera propter te passus est.

El alma:

¡Ah, ah! Una hirviente dulzura me absorbió en los pecados y, por eso, no me atrevo a entrar.

Las Virtudes:

No temas ni huyas, pues el Pastor Bueno busca en ti a su perdida oveja.

El alma:

Ahora es necesario para mí que vosotras me acojáis, porque me hallo infectada en mis heridas, en las que la serpiente antigua me contaminó.

Las Virtudes:

Corre a nosotras y sigue las huellas en que, en nuestra compañía, no caerás nunca, y Dios te sanará.

El alma arrepentida a las Virtudes:

Yo, pecadora,[6] que rehuí la vida, vengo a vosotras para que me otorguéis el escudo de la redención. Oh tú, milicia toda de la reina, y oh vosotros, blanquísimos lirios suyos con rosada púrpura, volveos hacia mí porque, peregrina, estuve desterrada de vosotras, y ayudadme a fin de que en la sangre del Hijo de Dios pueda levantarme.

Las Virtudes:

Oh alma fugitiva, sé vigorosa y revístete tú misma de armadura de luz.

El alma:

Tú también, Humildad, oh verdadera medicina, otórgame tu auxilio, porque la soberbia me quebrantó con muchos vicios, infligiéndome muchas cicatrices. Ahora huyo hacia ti: acógeme por ello.

La Humildad:

Oh Virtudes todas, a causa de las heridas de Cristo acoged con sus cicatrices a esta llorosa pecadora y conducidla hasta mí.

Las Virtudes:

Queremos regresar a ti y no queremos abandonarte, y toda la milicia celestial se regocija a causa tuya. Nos es adecuado, por tanto, resonar en armonía.

La Humildad:

Quiero abrazarte, oh hija desventurada, porque a causa de ti el gran Médico padeció duras y amargas heridas.

[6] Literalmente en masculino: 'pecador'.

Virtutes:

O uiuens fons, quam magna est suauitas tua qui faciem istorum in te non amisisti sed acute preuidisti quomodo eos de angelico casu abstraheres qui se estimabant illud habere quod non licet sic /fol. 481r, col.2/ stare. Unde gaude, filia Syon, quia Deus tibi multos reddit quos serpens de te abscidere uoluit, qui nunc in maiori luce fulgent quam prius illorum causa fuisset.

[V]

Diabolus:

Que es, aut unde uenis? Tu amplexata es me et ego foras eduxi te. Sed nunc in reuersione tua confundis me. Ego autem pugna mea deiciam te.

Penitens anima:

Ego omnes uias meas malas esse cognoui, et ideo fugi a te. Modo autem, o illusor, pugno contra te.

Anima illa:

Inde tu, o regina Humilitas, tuo medicamine adiuua me.

Humilitas ad Victoria:

O Victoria que istum in celo superasti, curre cum militibus tuis et omnes ligate Diabolum hunc.

Victoria ad uirtutes:

O fortissimi et gloriosissimi milites, uenite et adiuuate me istum fallacem uincere.

Virtutes:

O dulcissima [bellatrix, in torrente fonte qui absorbuit lupum rapacem. O gloriosa coronata, nos libenter militamus tecum contra illusorem hunc].

Humilitas:

Ligate ergo istum, o uirtutes preclare.

Virtutes:

O regina nostra, tibi parebimus et precepta tua in omnibus adimplebimus.

Las Virtudes:

Oh Fuente Viva, cuán grande es tu suavidad que en ti no desechaste el rostro de éstos[7] sino que perspicazmente previniste de qué modo los sustraerías de la caída de los ángeles, de los que consideraban tener en su poder aquello que no era lícito que permaneciese así. Regocíjate por ello, hija de Sión, porque Dios te devolvió a muchos que la serpiente quiso arrancar de ti y que ahora resplandecen con una luz mayor de la que por razón de ellos primeramente hubo.

[V]

El Diablo:

¿Quién eres tú o de qué lugar vienes? Tú te has abrazado a mí y yo te llevé fuera. Pero, ahora, en tu retorno me dejas confundido. Yo, sin embargo, con mi lucha te derribaré.

El alma arrepentida:

Yo me percaté de que todos mis caminos eran malos y por eso huí de ti. Hoy, en cambio, oh engañador, lucho contra ti.

El alma:[8]

Por esto, oh Humildad, reina, ayúdame con tu medicamento.

La Humildad a la Victoria:

Oh Victoria que a éste en el cielo debelaste, corre con tus militantes y ligad todos al diablo aquí presente.

La Victoria a las Virtudes:

Oh fortísimos y gloriosísimos militantes, venid y ayudadme a vencer a este falaz.

Las Virtudes:

Oh dulcísima guerrera que en la fuente impetuosa absorbiste al lobo rapaz, oh gloriosa coronada, nosotras con toda voluntad militamos contigo contra este engañador.

La Humildad:

Ligad por lo tanto a éste, oh Virtudes preclaras.

Las Virtudes:

Oh reina nuestra, nosotras te obedeceremos y en todo ejecutaremos tus mandatos.

[7] Al parecer los pecadores, o aun todos los seres humanos, masculinos y femeninos.

[8] No es preciso borrar el enunciado, como hacen Dronke 1986, 191 y Hozeski 1972, 65 y n. 1. Señala la introducción de una nueva melodía, puesta asimismo en la voz del alma: Davidson 1984, 503 y n. 22.

Victoria:
Gaudete, o socii, quia antiquus serpens /fol. 481v, col.1/ ligatus est.

Virtutes:
Laus tibi, Christe, rex angelorum.

Castitas:
In mente altissimi, o Satana, caput tuum conculcaui et in uirginea forma dulce miraculum colui ubi Filius Dei uenit in mundum, unde deiectus es in omnibus spoliis tuis. Et nunc gaudeant omnes qui habitant in celis, quia uenter tuus confusus est.

Diabolus:
Tu nescis quid colis, quia uenter tuus uacuus est pulchra forma de uiro sumpta, ubi transis preceptum quod Deus in suavi copula precepit. Unde nescis quid sis.

Castitas:
Quo modo posset me tangere quod tua sugestio polluit per inmundidiciam incestus? Unum uirum protuli qui genus humanum ad se congregat contra te per natiuitatem suam.

Virtutes:
O Deus, quis est tu qui in temetipso hoc magnum consilium habuisti quod destruxit infernalem haustum in publicanis et peccatoribus, qui nunc lucent in superna bonitate? Unde, o rex, laus sit tibi.

Virtutes:
O pater omnipotens, ex te fluit fons in igneo amore. Perduc /fol. 481v, col.2/ filios tuos in rectum uentum uelorum aquarum, ita ut et nos eos hoc modo perducamus in celestem Ierusalem.

La Victoria:

Regocijaos, compañeras, porque ha sido ligada la serpiente antigua.

Las Virtudes:

Alabanza a ti, Cristo, rey de los ángeles.

La Castidad:

En la mente del Altísimo, oh Satanás, puse mi pie sobre tu cabeza, y en forma virginal cultivé un dulce milagro en que el Hijo de Dios vino al mundo, por lo que fuiste derribado en unión de todos tus despojos. Y regocíjense ahora todos los que habitan en los cielos, porque el vientre tuyo ha sido confundido.

El Diablo:

Tú no sabes lo que cultivas, porque tu vientre se halla vacío de la bella forma que se asume de varón. En lo que transgredes el mandato de suave cópula de que dio orden Dios. Por lo que no sabes lo que eres.

La Castidad:

¿De qué manera puede concernirme lo que tu sugerencia mancilló mediante la inmundicia de lo no casto? Yo produje a un varón que reunió en contra de ti, mediante su nacimiento, a todo el género humano.

Las Virtudes:

Oh Dios, ¿quién eres tú que en ti mismo tuviste esta gran deliberación, la que destruyó el brebaje infernal en publicanos y pecadores, quienes ahora brillan en la bondad de las alturas? Por lo que, oh Rey, sea para ti alabanza.

Las Virtudes:

Oh Padre todopoderoso, de ti fluye una fuente en ígneo amor. Conduce a los hijos tuyos al viento correcto para las velas de sus aguas, para que así también nosotras los conduzcamos de ese modo hasta la Jerusalén celestial.

[VI]

[?]:

In principio omnes creature uiruerunt, in medio flores floruerunt. Postea uiriditas descendit. Et istud uir preliator uidit et dixit: "Hoc scio, sed aureus numerus nondum est plenus. Tu ergo, paternum speculum, aspice: in corpore meo fatigationem sustineo, paruuli etiam mei deficiunt. Nunc memor esto quod plenitudo que in primo facta est arescere non debuit, et tunc in te habuisti quod oculus tuus nunquam cederet usque dum corpus meum uideres plenum gemarum. Nam me fatigat quod omnia membra mea in irrisione uadunt. Pater, uide, uulnera mea tibi ostendo". Ergo nunc, omnes homines, genua uestra ad Patrem uestrum flectite, ut uobis manum suam porrigat.

2 *qui : qvi* R // 46 *nescis nec : nescis qnec* R // 61 *Deum : DM* sobre *me* testado R // 123 *Innocentia : Inocentia* R // 132 *Christi : xpi* R // 159 *pugno : pugna* R // 169 *Virtudes* A: laguna R// 186 *uos : vos* R // 217 *Christi : xpi* R.

[VI]

[?]:[9]

En el principio verdearon todas las creaturas, florecieron en medio de las flores. Luego, la verdura declinó. Y esto vio el varón adalid y dijo: "Esto sé, pero el número de oro[10] aún no está completo. Por tanto tú, Paterno Espejo, considera: en mi cuerpo soporto la extenuación y, además, mis pequeños me han abandonado. Recuerda ahora que la plenitud que fue hecha en el principio no debe marchitarse y que entonces tuviste para Ti que tu ojo no cedería jamás en tanto que no vieres mi cuerpo lleno de gemas.[11] En verdad me extenúa que todos mis miembros se hayan convertido en irrisión. Padre, ve, te muestro mis heridas". Por tanto ahora, hombres todos, doblad vuestras rodillas ante el Padre, a fin de que Él os tienda su mano.

[9] En el manuscrito, la atribución de voz ha sido omitida. Editores y traductores la han suplido de diferentes maneras: [*Filius Dei*]: Pitra 1882, 465; *Gesamtchor* (Totalidad del coro): Böckeler en *Reigen*, 95 y 132 más Ursprung 1961, 957, entre corchetes; <*Virtutes et anime*>: Dronke 1986, 191; *Virtutes, Soul, Patriarchs and Prophets and Souls imprisoned in bodies:* Davidson 1985, 35. Hozeski, 1972, 68-69 no suple. Tal vez sea ésta la más prudente decisión.

[10] Técnicamente, el número usado para calcular, en ciclos de 19 años, las fechas de la Pascua cristiana. Pero es indudable que aquí se refiere al número de los mártires necesarios para que ocurra el segundo advenimiento, como quedó explicitado en la parte inicial de este trabajo.

[11] El término latino *gemma* es asimismo polisémico: puede indicar 'yemas' o 'joyas' o 'brotes'.

BIBLIOGRAFÍA

Salvo la *Biblia de Jerusalén,* que no se incluye, han sido enlistados aquí únicamente los libros y artículos que se usan más de una vez. Las fichas bibliográficas de los demás quedan desarrolladas en las notas donde se citan.

Bowie y Davies 1990: F. Bowie y O. Davies (eds.), Hildegard of Bingen, *Mystical writings*. Nueva York, 1990. The Crossroad Spiritual Classics Series.

Davidson 1984: A. E. Davidson, "The music and staging of Hildegard of Bingen's *Ordo Virtutum*", en F. Doglio (ed.), *Atti del IV Colloquio della Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval* (Viterbo, 1984), 495-506.

Davidson 1985: *Id., The "Ordo Virtutum" of Hildegard von Bingen*. Kalamazoo, 1985.

Dronke 1981: P. Dronke, "Problemata Hildegardiana", *Mittellateinisches Jahrbuch* 16 (1981), 97-131.

Dronke 1984: *Id., Women writers of the Middle Ages: A critical study of texts from Perpetua (m. 203) to Marguerite Porete (m. 1310)*. Cambridge, 1984.

Dronke 1986: *Id., Poetic individuality in the Middle Ages: New departures in poetry, 1000-1150*. 2a. ed. Londres, 1986. Westfield Publications in Medieval Studies, 1. Precedido de una nueva introducción, el texto es reimpresión de la 1a. ed.: Oxford, 1970.

Hozeski 1972: B. W. Hozeski, "Ordo Virtutum: Hildegard of Bingen's liturgical morality play", *Annuale Mediaevale* 13 (1972), 45-69.

Migne 1855: J. P. Migne, *S. Hildegardis abbatissae opera omnia*. París, 1855. Patrologia Latina, 197.

Newman 1989: B. Newman, *Sister of Wisdom: St. Hildegard's theology of the feminine*. Berkeley y Los Ángeles, 1987. Reimp.: 1989.

Pitra 1882: J. B. Pitra, *Analecta Sanctae Hildegardis*. Monte Cassino, 1882. Analecta Sacra, 8. Reimp.: Farnborough, 1960.

Reigen: Hildegard von Bingen, *Reigen der Tugenden (Ordo Virtutum): Ein Singspiel*. Ed. y tr. Abtei Sankt Hildegard. Berlín, 1927.

Scivias: A Führkötter y A. Carlevalis (eds.), *Hildegardis Scivias*. Turnhout, 1978. I-II. Corpus Christianorum: Continuatio Mediaevalis, XLIII y XLIIIA. Con paginación continua.

Ursprung 1961: O. Ursprung, "Hildegards Drama *Ordo Virtutum* Geschichte einer Seele", en *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglès*, II (Barcelona, 1961), 941-958.

LOCUS A TEMPORE

FERNANDO DELMAR
El Colegio de México

y Él cambia los tiempos y las estaciones...
Él otorga la sabiduría a los sabios
y conocimiento a los que comprenden.
(Dan., 2:21)

En el largo episodio de la pelea de don Carnal y doña Cuaresma en el *Libro de Buen Amor* encontramos la descripción de la tienda de don Amor. La imagen de la tienda constituye la representación alegórica del alma humana y nos obliga a reconsiderar el espíritu didáctico de la obra de Juan Ruiz, donde, según la tradición medieval, el arte como la naturaleza es un gran espejo (*pictura*) que refleja el alma humana.[1]

Sin embargo, ni la contemplación, ni la representación de la naturaleza en el alma son suficientes. Aunque la naturaleza, en tanto imagen del Creador, señale el camino que debe seguir el hombre para llegar a su salvación, la oposición alma-naturaleza siguió siendo decisiva durante la Edad Media. La naturaleza no se desvía del orden divino porque está determinada y dirigida por Dios, mientras que el hombre, "segund natura", desvirtúa el plan original. En la medida en que el hombre reconozca en la imagen de la naturaleza la profundidad y la complejidad de su alma, más cerca está de poder reconciliar estas dos realidades aparentemente incompatibles. El arte, como representación de la omnipotencia de la Creación y de la condición inmunda y mortal del hombre, puede llegar a establecer el equilibrio entre estas dos realidades contrarias en un orden superior. La naturaleza, para Juan Ruiz, como para el hombre del siglo XIV, es un símbolo de la vida moral.[2]

[1] Comparto las conclusiones de Salvador Martínez en su artículo: "La tienda de amor: espejo de la vida humana", *NRFH,* 24 (1977), 160-195. Otros dos estudios han sido consagrados al tema: Eduardo Forastieri Braschi, "La descripción de los meses en el *Libro de Buen Amor", RFE,* 55 (1972), 213-232 y desde un punto de vista más general: E. Muñoz Marino, "La filosofía de la naturaleza en el *Libro de Buen Amor", CHA,* 1948, núm. 1, 187-194.

[2] Joaquín Casalduero, *Estudios de literatura española,* 3a ed., Gredos, Madrid, 1973, p. 165.

Pero, ¿cómo puede interpretarse el sentido moral de la tienda de don Amor dentro del capítulo más burlesco y paródico del *Libro de Buen Amor*? y ¿qué relación guarda con la historia de la batalla entre don Carnal y doña Cuaresma?

La tienda de don Amor es la imagen final del largo episodio de la batalla. Más que una simple digresión añadida a la historia, la tienda encierra un significado que don Amor nos revela y que descifra el sentido definitivo de esta parte del Libro.

Valdría la pena recordar que la batalla de don Carnal y doña Cuaresma se lleva a cabo en el mes de abril y, después de una serie de derrotas y victorias, don Amor, acompañado por don Carnal, entra triunfalmente como un dios en una fiesta impregnada de elementos paganos y eróticos.[3] La Naturaleza, junto con hombres y animales festejan jubilosamente a don Amor en un tono que se burla de la alegría cristiana de la Resurrección (*risa pascalis*), constantemente calificada por la Iglesia de sacrílega e irreverente. Después de rechazar —no sin ironía— la hospitalidad de clérigos, caballeros y monjas, don Amor acepta la invitación de pasar la noche en la propiedad del arcipreste. Ambos se sientan a comer mientras don Amor manda instalar su tienda. El narrador admirado cree que lo que ve ha sido enviado por los mismos ángeles:

> Desque ovo yantado, fue la tyenda fincada:
> Nunca pudo ver ome cossa tan acabada,
> Byen creo que de ángeles fue tal cosa embiada,
> Ca ome terrenal non faría desto nada.
>
> (st. 1265)[4]

Entre la comida y la siesta que toman los personajes después de aquélla, Juan Ruiz ha intercalado una digresión de treinta y seis estrofas en las que describe, bajo la forma de un enigma, los meses inscritos en la tienda de don Amor. Lecoy y Corominas han sugerido que dicho fragmento es anterior a la edición de Gayosso.[5] Es posible, pero la digresión, ubicada entre la comida y el sueño, se integra perfectamente a la situación

[3] Según Félix Lecoy, el cortejo descrito por el arcipreste no es cortejo triunfal sino la parodia de una procesión litúrgica, la de Ramos, probablemente la más antigua de todas. Cf. F. Lecoy, *Recherches sur le "Libro de Buen Amor"*, E. Droz, París, 1938, p. 288. Salvador Martínez está de acuerdo en que se trata de una procesión pero no exactamente la de Ramos. Nos recuerda que don Amor entra triunfalmente el domingo de Pascua (st. 1225a) por lo que es posible asociarla con una tradición muy antigua, llamada "el encuentro", que se llevaba a cabo en varios pueblos de Castilla y León. Sobre el contenido erótico de este pasaje del libro, véase Monique de Lope, "Pour une lecture érotique de la bataille de Carnal et Quaresma", *Imprevue,* 1979, núm. 1-2, 93-150.

[4] Todas las citas están tomadas de la edición de Juan Corominas, Gredos, Madrid, 1967.

[5] *Op cit.*, p. 340 y *Recherches...*, p. 203. Sobre la digresión en la obra del arcipreste: Juan

y tono de la historia. Por otra parte, la crítica ha señalado repetidamente que este episodio de Juan Ruiz está inspirado en el *Libro de Alexandre*.[6] Lecoy, en cambio, al repasar la tradición de las descripciones de los meses en la literatura medieval, reconoce un *crescendo* que llega hasta la tienda de don Amor. Así, los autores del *Roman de Thébes,* pasando por *Troie, Alexandre, Athis et Prophilias* y el *Renart la Contredait,* se habían limitado a dar una rápida noticia de los meses. Sólo la descripción del *Libro de Alexandre,* por su extensión y por su propósito dentro de la historia, se puede comparar a la tienda de don Amor[7] aunque su filiación y posibles influencias suponen las mismas dificultades como otras partes del *Libro de Buen Amor* tienen con otras obras.[8]

De cualquier manera, es necesario observar de cerca el *Libro de Alexandre* para comprender mejor la originalidad de Juan Ruiz. En el primero, el episodio de la tienda es una digresión, introducida en la historia, calcada del poema latino *Alexaindreis* de Gauthier de Châtillon. El material fue tomado, seguramente, por Juan Lorenzo de Astorga de un poema francés conocido con el nombre de *Roman d'Alexandre,*[9] con la

Alcina, "Digresión y coherencia: *Libro de Buen Amor*", *Acta Poética,* 1982-1983, núm. 4-5, 111-127.

[6] En cambio, para Salvador Martínez la relación entre los dos textos no es nada evidente: "La fuente inmediata de la descripción de la tienda de don Amor, se ha dicho desde los primeros estudios, es el *Libro de Alexandre*. Pero también aquí, como en la disputa de don Carnal y doña Cuaresma (que se ha creído, procede de un poema francés del siglo XIII, *La Bataille de Caresme et de Charnage),* la dependencia se limita sólo al tema en cuanto tal; la estructura del episodio y muchos de los detalles, aparte su incomparable arte de decir, son tan distintos que, podría afirmarse, Juan Ruiz es absolutamente original". "La tienda de amor...", p. 67. Para Félix Lecoy hay una misma inspiración entre el *Alexandre* y el *Libro de Buen Amor*. Pero, a fin de cuentas, reconoce que la relación entre los dos textos no es tan clara como podría parecer a simple vista. Al comparar ambos relatos, Lecoy acepta una fuente común de inspiración y presume que el arcipreste pudo conocer algunos textos franceses o latinos, además de las posibles influencias iconográficas. Al revisar los materiales más próximos, Lecoy agrupa el *Carmen de mensibus* de Bonvesin de la Riva y el *Bréviaire d'Amour* de Matfre Ermengaud (ambos del siglo XIII) con el *Libro de Alexandre* y el *Libro de Buen Amor*. Clasifica luego las tareas agrícolas por mes en un esfuerzo de reconstrucción espacial de cada obra, al punto de conciliar varios pasajes con testimonios iconográficos. Al comparar ambas fuentes se ve obligado a aceptar que en la iconografía, ni pintores ni escultores pueden liberar su fantasía como el poeta, quien, en cambio "peut combiner ce que le sculpteur ou le peintre est contraint de dissoccier ou de sacrifier" (Cf. *Recherches...*, pp. 276-283). Sobre la relación entre iconografía y literatura en el Libro, cf. W. Holzinger, "Imagery, Iconography and Thematic Exposition in the *Libro de Buen Amor*", *Iberorromania,* 6 (1980), 1-34.

[7] *Recherches...*, 273-276.

[8] Por ejemplo, el episodio de la pelea de don Carnal y doña Cuaresma ha sido cuantiosas veces comparado con la *Bataille de Charnage et de Careme,* poema anónimo francés del siglo XIII. Existe, en ambos casos, una relación temática de la *Bataille* con el libro del arcipreste, pero en éste como en otros casos, podemos descubrir, sin duda, una clara diferencia de interés y de estructura.

[9] Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas,* 6a. ed., Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1957, p. 278.

diferencia de que la descripción de la tienda de Alejandro en el poema español es más compleja y extensa que los poemas antecedentes. Una de las principales diferencias formales y estructurales es que la descripción de la tienda de Alejandro está dividida en dos apartados: la descripción exterior de la tienda (con sus materiales de construcción) y la de su interior, que se compone, a su vez, de cinco partes: *1)* el techo: descripción de los ángeles, la historia bíblica hasta el diluvio, la torre de Babel y la historia de Noé; *2)* primer muro: descripción de la alegoría de los meses; *3)* segundo muro: descripción de la vida de Hércules y la historia de Troya; *4)* tercer muro: *mapamundi* y *5)* cuarto muro: la historia de Alejandro.

En su conjunto, la tienda de Alejandro tiene más motivos pintados, sin embargo, la descripción del primer muro que corresponde a la alegoría de los meses es, en comparación con la de Juan Ruiz, mucho más pobre. El autor del *Alexandre* se limita, casi exclusivamente, a señalar los trabajos y la dieta que corresponden a cada mes sin prestar mayor atención a la descripción física de la naturaleza (sus cambios y su duración) ni a otras actividades —ajenas al trabajo— que aparecen en la tienda de don Amor. La descripción de la naturaleza en la tienda de *Alexandre* es una pequeña parte de un proyecto iconográfico más amplio en el que el calendario se subordina a la representación del *mapamundi* y ambos se subordinan a su vez a la historia de Alejandro. De tal modo que no sólo las imágenes de la tienda establecen un paralelismo entre los atributos que la decoran y los valores morales del héroe sino trazan su genealogía moral y espiritual que tiene su origen en la historia bíblica.[10]

Con respecto a la concepción del tiempo y su representación, hay diferencias entre la tienda de Alejandro y la de don Amor que valdría la pena señalar. La desigualdad más marcada es que ambas pertenecen y reproducen dos tiempos irreconciliables. El tiempo descrito en la tienda de Alejandro es la culminación de un proceso de incorporación e interpretación del cristianismo visiblemente tributario a los valores de honor y fortaleza del héroe de la leyenda clásica. Los meses en la tienda de don Amor son igualmente un atributo moral del protagonista. En ambos casos, la idea del tiempo ha sido cristianizada pero el proceso de incorporación e interpretación de los emblemas en la tienda de Alejandro parece terminar en la tienda de don Amor. Lo que moralmente se reconoció en la tienda de Alejandro, a don Amor le pertenece de una manera natural. Este espacio entre lo moral y lo natural podría definir la distancia que los separa.

[10] Algunos autores han hecho notar que la inclusión de este fragmento poco antes de la muerte del protagonista es evidentemente funcional. Presenta varios ejemplos de castigo por soberbia y de la vanidad que acompaña a las cosas de los hombres. Cf. Alexandre I. Michel, *The Treatment of Classical Material in the Libro de Alexandre"*, Manchester University Press, 1970, p. 276, y Dana Arthur Nelson (ed.), *El libro de Alexandre*, Gredos, Madrid,

Tal como se puede ver en la tienda de Alejandro, el cristianismo incorporó a su vocabulario moral y religioso la representación de los meses y las labores agrícolas, e hizo del trabajo y de la naturaleza una metáfora de la condición humana. Los calendarios que habían marcado el tiempo en el Imperio Romano, con sus tribulaciones de meses, divinidades, fiestas, fechas "nones" y rutina agrícola, que describen un proceso cíclico, fueron, en parte, heredados por el cristianismo junto a los contenidos filosóficos, científicos, mitológicos y morales de los signos del zodíaco y de las personificaciones de las fuerzas naturales. Dicha herencia fue parcialmente aceptada y transformada en la Edad Media.[11] Era inevitable que los cambios de estación no impresionaran de igual modo al hombre en la Edad Media. Ya los poetas latinos habían combinado el placer y la melancolía la describir los rudos cambios de la naturaleza, pero la poesía medieval hizo de esta descripción una metáfora de la desafortunada vida humana. Las similitudes entre la concepción de la naturaleza en la poesía clásica y en las tiendas de Alejandro y de don Amor son intensas, pero las diferencias son más significativas. La sustitución de la Edad de Jove por la Edad de Oro de Saturno y la imposición del trabajo y del cultivo de la tierra en Virgilio caracterizan un mundo en el cual el ciclo anual había sido regido por los dioses. Sin embargo, para un apologista cristiano el contraste entre la naturaleza y el mundo formaba parte de la escatología. Las estaciones y los trabajos de cada mes eran la prueba irrefutable de la expulsión del Paraíso por el pecado original.

Ningún poeta clásico pudo haber asociado el rigor del invierno con la sensación de estar exiliado de un lugar primigenio y privilegiado, inmune de penas y mortificaciones. El invierno había hecho sufrir a Ovidio quien estaba muy lejos de Roma *(adscricto terra perusta gelu)* pero nunca pudo imaginarse que el frío y el mal tiempo pudiesen simbolizar su condición humana. En cambio, el poeta medieval hizo de la naturaleza un símbolo de su condición mortal y efímera a la que comparó, inevitablemente, a la inconstancia de su alma.[12] Tanto la naturaleza como el alma son corrupti-

1979. Por su parte, Sofía Carrizo Rueda intenta ver en la selección de los temas de la tienda de Alexandre un anhelo de integrar la historia del personaje con toda la Creación. Cf. "Nuevas notas sobre ciclos temporales y cultura popular en la estructura del *Libro de Buen Amor*", *RDTP*, 42 (1978), 79 y ss.

[11] Para la incorporación de la filosofía clásica de la naturaleza en la Edad Media, cf.: Derek Pearsall y Elizabeth Salter, *Landscapes and Season of the Medieval World*, Elek Books, Londres, 1973, James Webster, *Labours of the Months*, Princeton University Press, 1939, y F. van Steenberghen, "La philosophie de la nature au XIII siècle", en *La Filosofia della natura nel medievo*, Milán, Societé Editrice Vita e Pensiero, 1966.

[12] Tal y como se puede leer en los siguiente versos latinos:

> *Et sicut terra in frigore et in calore fructus*
> *sous non aequaliter profert, sic etiam ipsa (anima)*
> *male et bene operando inaequalia opera habet.*
> (Citado por Derek Pearsall, *Landscapes...*, p. 128.)

bles; el frío y el calor, el bien y el mal, son los extremos en los que la vulnerabilidad del alma está contenida. Y así como en la naturaleza suceden tiempos de vida después de periodos de muerte, desde el punto de vista moral, el hombre en el medioevo reconoció que los frutos cultivados en cada estación correspondían a los "frutos" sembrados por la virtud en el alma. De ese modo, no sólo puede existir una similitud entre el alma y la naturaleza sino que ésta la refleja y la recibe:

> *Dominus etiam in coleo in potentia sua potenter regnat, et sidera quae per ipsum accenduntur et reliquam creaturam insipicit. Sic et homo super sedem, quae terra est, sedet, et reliquae creaturae dominatur, quia signis omnipotentiae Dei insignitus est.*[13]

Al heredar la tierra como un lugar de penitencia, el hombre medieval reconoció que su trabajo era una tarea penosa pero espiritualmente necesaria ya que era uno de los modos como podía reconciliar su trabajo con la esperanza. A partir de esta proposición, el hombre medieval le concedió una dimensión moral a su trabajo y una recompensa a su esfuerzo y, sobre todo, descubrió a través del trabajo cotidiano una guía segura que podía seguir ya que Dios había dotado a la naturaleza de leyes y de un equilibrio que el hombre podía aprovechar para su salvación. Él había determinado en la Creación su proceso de crecimiento, los ciclos de las estaciones, su forma y su contenido moral por lo que era imposible concebir a la naturaleza como una realidad individual, separada de un proyecto del que el hombre fuera el responsable.

Es por ello que en el arte medieval la naturaleza no existe por sí misma, si no se concibe por zonas de actividad.[14] A través de dicha concepción moral, la naturaleza es el primer escaño de la sabiduría tal como lo demuestran las imágenes de los trabajos agrícolas que ocupan el nivel más bajo de las esferas ascendentes a Cristo en los pórticos de las catedrales góticas.

Si la poesía a finales del medioevo nos permite determinar la tradición literaria del tema, asimismo es frecuente encontrar en el arte gótico

[13] La reconciliación entre hombre y naturaleza era necesaria aun a pesar de que la siguiente sentencia permaneciera en la memoria del hombre medieval:

> *Maledicta terra in opere tuo; in laboritus comedes ex ea cunetis diebus vitar tuae. Spinas et tribulos germinabit y tibi et comedes herbam terrae. (Landscapes...,* p. 128.)

[14] Jacques Le Goff, *Pour un autre Moyen Age: temps, travail et culture en Occident,* Gallimard, París, 1986. Valdría la pena reconsiderar la interesante diferencia entre campiña y bosque que hace George C. Homans, "Men and the Land in the Middle Ages", *Speculum,* 11 (1936), 338-351, y la serie de ensayos de Vito Fumagalli, en *Piedras vivas. Ciudad y naturaleza en la Edad Media,* Nerea, Madrid, 1989.

referencias a la descripción de las estaciones y las representaciones de los trabajos de cada mes. Aparecen en la capilla de Pritz y en la escultura ornamental en París, Amiens, Chartres, etcétera y, en los siglos XIII y XIV, en los lujosos calendarios encomendados por una creciente nobleza refinada, como el *Très riches heures du Duc de Berry*. La mayoría de las veces, los calendarios en la escultura ornamental están acompañados por otros motivos, como las Artes Liberales, las Virtudes, los signos del zodíaco o los cuatro ríos del Paraíso. Tales representaciones, típicas de las sumas de la escuela catedralicia, se localizan, como un atributo más, alrededor de Cristo. Es por ello que en el pórtico oeste de Chartres la ascensión de Cristo está enmarcada por los signos del zodíaco, el calendario, escenario universal de su sabiduría. Igualmente, en la catedral de Amiens, los signos del zodíaco y los meses describen un universo visto en su totalidad, que comprende el cielo, la tierra y el tiempo. Podríamos añadir más ejemplos, pero éstos son suficientes para subrayar el carácter alegórico de la representación que se sitúa más allá de una simple numeración de la realidad.[15]

El orden propuesto en los pórticos y que pertenece a un mundo contemplado como una obra de arte en la que se transparenta el genio del artista creador, difiere del mundo considerado de una manera intuitiva y directa definido por su desproporción, cambio y muerte. El calendario, como parte del decorado del arte religioso, supone un *ornatus* del mundo tal como fue entendido por la estética gótica. El *ornatus* había sido definido como la materia diferenciada y suponía que la materia en sí misma, desde su creación, poseía un rudimento de belleza en la medida en que no presentaba aún formas discernibles. El arte, en tanto decoración del mundo, implicaba un esfuerzo para diferenciar los elementos que lo componen y combinarlos en una proporción igual y regular según el modelo original de la Creación.[16] Sin embargo, el mundo descrito en la tienda de don Amor no es un lugar privilegiado en donde los elementos estén mezclados en una proporción igual. La tienda de don Amor no establece una relación de orden en la naturaleza con respecto a una realidad mayor, sino describe el efecto perecedero y mudable de la naturaleza en el hombre.

Frente al tiempo, la tienda de don Amor supone una sucesión y una continuidad. La relación entre el mundo y la naturaleza está regulada por estos cambios periódicos y simétricos que establecen un orden y una forma de organización social que procura protegerse e integrarse al mundo. Dentro del pasaje del libro donde aparece la tienda de don Amor, el calendario es lo único que parece capaz de organizar un mundo que ha

[15] Otto von Simson, *The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and Medieval Concept of Order*, Pantheon Books, Nueva York, 1956.

[16] H. Toubert, "Iconographie et histoire de la spiritualité médiévale", *Revue d'Histoire de la Spiritualité*, 50 (1974), 227.

caído en el desorden provocado por la batalla de don Carnal y doña Cuaresma. El calendario, el verdadero vencedor de la batalla, es el único árbitro que puede decidir sobre el tiempo de consumo y de trabajo.

A partir de los siglos XII y XIII, el ciclo de los trabajos del campo evoluciona y nuevos esquemas iconográficos toman forma.[17] El estudio del desarrollo iconográfico de los calendarios a finales de la Edad Media es difícil de seguir debido, entre otras razones, a la variedad de sus técnicas de ejecución. De hecho, en el siglo XII el tema de los trabajos de los meses adquiere en la escultura su más grande expresión, sin dejar de desaparecer en el siguiente siglo en el cual ocupan un lugar sobresaliente las representaciones murales en los vitrales. La evolución del motivo no ha sido la misma en las miniaturas. En efecto, sólo dos ciclos han sido consignados para el siglo XII y la mayor parte de los calendarios fue producida durante la segunda mitad del siglo XIII, periodo particularmente rico para la miniatura.[18]

Se ha señalado la posibilidad de que Juan Ruiz hubiera tomado como modelo para la descripción de los meses en la tienda de don Amor diversas representaciones en retablos y tímpanos de las iglesias de la región o de miniaturas que circulaban en su época. Criado de Val, por ejemplo, señala que hay en la arquitectura medieval española muestras en las cercanías a las localidades alcarrenas del arcipreste,[19] como en la puerta de la iglesia románica de Beleno, pueblo de las inmediaciones de Hita, que el arcipreste indudablemente debió conocer. En el friso de la parroquia de Campasibalos, de la misma provincia de Guadalajara, ya aparecen las consabidas figuras rústicamente representadas: un hombre que mata un cerdo (enero), un hombre calentándose al fuego (febrero), podando (marzo), una joven doncella con un ramo de flores (abril), un caballero cazando con un halcón (mayo), un campesino escardando y cogiendo fruta (junio), segando (julio), trillando (agosto), vendimiando (septiembre), transportando vino o aceite (octubre) y comiendo en un banquete (noviembre).

No negamos la posibilidad de que el arcipreste se haya inspirado en dichas obras ni que no haya conocido directamente el poema de Alejandro; sólo deseamos recalcar que Juan Ruiz pudo muy bien basarse, como otros pasajes del libro lo comprueban, en distintas fuentes y formas artísticas. De hecho, en el momento en que nuestro autor mezclaba poéticamente historias de diversos orígenes a lo largo de una supuesta autobiografía, otro artista del norte de España pintaba la alegoría de los meses en un retablo a partir de las costumbres agrícolas de su región y,

[17] Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien,* t. 2, PUF, París, 1956.

[18] Raimond Van Mârle, *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance,* 2a. ed., Hacker Art Books, Nueva York, 1971.

[19] *Teoría de Castilla la Nueva. La dualidad castellana en la lengua, la literatura y la historia,* Gredos, Madrid, 1969, p. 219. Félix Lecoy, sin embargo, menciona el monasterio catalán de Santa María de Ripoll como un posible antecedente peninsular (*Recherches...,* p. 274).

bajo cada imagen había inscrito los versos del *Libro de Alexandre*.[20] Esta intersección entre poesía y pintura no puede dejar de ser tomada en cuenta si intentamos comprender el arte de finales de la Edad Media.

En un estudio reciente sobre la comparación de los temas iconográficos de los calendarios monumentales y de las miniaturas en los siglos XII y XIII[21] podemos notar que existe entre ellos una serie de diferencias que valdría la pena señalar. En el análisis descriptivo de los motivos de la representación de los meses de ochenta calendarios monumentales y de cuarenta y dos manuscritos registrados, sólo en ocho ocasiones coinciden las actividades más usuales para representar cada mes. Sin embargo, la variedad de temas es prácticamente igual en todos los casos y, con excepción de los meses de enero, febrero, abril, mayo y diciembre, que incluyen temas ajenos al trabajo, las tareas son casi las mismas.

Comparado con las representaciones en los monumentos y miniaturas estudiados, el decorado de la tienda de don Amor incluye más elementos. No sólo describe los trabajos y la dieta de cada periodo sino que añade otras actividades ajenas al trabajo. La descripción del arcipreste es tan diferente de los ejemplos catalogados como de la tienda de Alejandro y por su contenido es mucho más rica que las imágenes en la escultura, en la pintura o en la literatura.

Lo primero que salta a la vista al comparar los datos de la iconografía analizada es que en Juan Ruiz no hay una gran diferencia entre trabajo y descanso. Si comparamos los motivos representados en cada uno de ellos podemos notar que la tienda de don Amor ilustra más tareas agrícolas con una mayor libertad en la representación. (De 33 motivos de trabajos agrícolas descritos en el cuadro superior, el *Libro de Buen Amor* presenta 38 imágenes). Pero, a pesar de su aparente diversidad, la tienda de don Amor guarda, entre todos, una mayor armonía entre tiempo y trabajo. La mayoría de los temas en los otros calendarios se refieren al trabajo (sólo

[20] Podemos ver una reproducción parcial de este retablo de la primera mitad del siglo XIV en Guillermo Díaz Plaja, *Historia general de las literaturas hispánicas,* Labor, Barcelona, 1949, p. 400. Un poema similar al de Alejandro es el normando, de finales del siglo XI escrito por Baudri, abad de Bourgueil, dedicado a Adela, hija de Guillermo el Conquistador, que sirve de pretexto para ensalzar la gloria del héroe. Así, después de unos cuantos versos referentes a los tres tapices que cubren los muros de la cámara (Creación, paraíso, diluvio, historia de los judíos y mitología griega, sitio de Troya e historia romana), el escritor se extiende en narrar todo lo que se representa en el tapiz que decora la alcoba de la princesa, cuyo tema es la conquista de Inglaterra. En la segunda mitad del poema, se describe la decoración de la bóveda (el Cielo), el pavimento (Mapamundi) y de la cama (estatuas de las Artes Liberales). El fragmento dedicado al tapiz de la Conquista ha llamado la atención de muchos historiadores por ser el mismo tema que se representa en la tapicería conservada en la catedral de Bayeux (siglo XI). Véase Joaquín Yarza *et al, Arte medieval II. Románico y gótico,* Gustavo Gili, Barcelona, 1982, 170-175.

[21] Perrine Mane, "Comparaison des thémes iconographiques des calendriers monumentaux en France, aux XII^{e} et XIII^{e} siècles", *Cahiers de Civilisation Médiévale,* 29 (1986), 257-262.

se mencionan 12 motivos ajenos a las tareas agrícolas). En cambio, de 38 referencias a distintas faenas propias de cada mes, el arcipreste describe 53 motivos ajenos al trabajo que se pueden clasificar en: descripciones del tiempo (27 ejemplos), la comida correspondiente a cada mes (16 ejemplos) y a diversas actividades dedicadas al descanso y al esparcimiento (10 ejemplos). A esta clasificación debemos agregar la pequeña digresión del mes de marzo que narra en cuatro estrofas las aventuras y peripecias de los tres diablos que meten "en amores a omes, aves e bestias". De este modo, los motivos que decoran la tienda de don Amor reproducen el equilibrio entre trabajo y descanso que se deduce del episodio de don Carnal y doña Cuaresma, al suponer una nueva relación entre tiempo y naturaleza.

Prueba de ello es el hecho de que la descripción de los meses de la tienda de don Amor no toma ni al trabajo ni al descanso como temas predominantes. La tienda mantiene una proporción entre el tiempo de trabajo (doña Cuaresma) y el tiempo de consumo (don Carnal) y restablece el orden que entre ellos se había perdido.

Pero la diferencia más notable que encontramos entre la tienda de don Amor y las demás representaciones alegóricas de los meses en el arte del gótico es que en éstas la naturaleza propone un orden moral y superior al que se subordinan el trabajo y los periodos permitidos de descanso, mientras que en el mensaje de don Amor, en vez de que el calendario regule las relaciones entre el hombre y la naturaleza bajo una concepción cristiana, donde el trabajo corresponde a un beneficio moral y a una experiencia de la muerte, la naturaleza es el escenario y emblema del triunfo de don Amor. Los que jubilosamente reciben a don Amor en el relato del libro, se pelean para hospedarlo porque saben que don Amor puede vivir con cualquiera de ellos, aunque don Amor haya encontrado en la naturaleza su propia casa.

A diferencia de otras obras en donde se describen todos los muros decorados con los atributos de los personajes alegóricos a los que están dedicadas las tiendas, en el *Libro de Buen Amor* estamos condenados a conocer sólo los atributos que se encuentran inscritos en un solo muro. Estamos obligados a aceptar que sólo una parte del mundo le pertenece, una parte de la realidad que se define, sobre todo, por la velocidad de sus cambios y, a pesar de su aparente inestabilidad, la simetría de los meses divididos en cuatro retablos, la clasificación de los trabajos y los placeres de cada uno de ellos y la descripción de los efectos que provoca el cambio acelerado en el hombre, organizan la naturaleza y procuran una idea de permanencia. El hecho es importante ya que frente a la desorganización provocada por don Carnal y doña Cuaresma, el arte de la tienda de don Amor, por provisional que sea, supera la engañosa sensación de lo efímero y de lo irreconciliable.

La decoración de la tienda es el fiel reflejo de la voluntad de participar en la creación y en la naturaleza al percibir en lo aparentemente informe un orden y un proceso natural en donde se desvanece la distancia que separa la historia de la naturaleza. Boecio había dicho que el arte y la naturaleza tienden por sí mismos a producir un efecto permanente: *Omnia igitur quae ex natura atque arte descendunt, constantia sunt.* Sólo en la medida en que se le opone la contingencia de la materia, tanto uno como otra, se desvían de la constancia de sus obras.[22] De este modo, la subordinación a un orden y su permanencia en el tiempo y en el espacio representado en los meses de los pórticos de las catedrales góticas y la precariedad y cambio descritos en las imágenes de la tienda de don Amor son dos actitudes morales desiguales. Esta diferencia se hace más palpable si comparamos la imagen de la naturaleza de don Amor con otras descripciones de la época. La tienda de don Amor poco tiene que ver con el jardín alegórico de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo en donde el jardín paradisíaco (un prado florido, con flores agradables, cercado por ríos de agua dulce, fría y caliente, y animado por la música de los pájaros) es un claro ejemplo de cómo el arte religioso procuró imitar lo que la Iglesia aspiraba al anunciar en la naturaleza las virtudes de la Virgen a quien está asociada y dedicada.[23]

Es imposible encontrar en el *Libro de Buen Amor* una descripción de un lugar así. En la obra de Juan Ruiz la naturaleza siempre está ligada a un propósito moral o a una idea de caducidad y nunca aparece como una realidad aislada. Aun en los casos en donde la relación entre la historia y la naturaleza es más estrecha, como en los episodios de las serranas, su descripción es casi nula. De ahí que la tienda de don Amor sea una excepción en el libro. Con esto no pretendemos decir que la naturaleza no sea un motivo importante en la obra de Juan Ruiz, al contrario, sólo deseamos subrayar que siempre aparece, a excepción de la tienda de don Amor, subordinada a la historia. En la tienda de don Amor, en cambio, la historia se somete a una idea de la naturaleza que está por encima de todo, una concepción que, desde el punto de vista alegórico, define una nueva relación entre el hombre, la naturaleza y el amor.

[22] Edgar de Bruyne, *Estudios de estética medieval,* Gredos, Madrid, 1959, t. 2, p. 278.

[23] El jardín de Nuestra Señora no es exclusivo de Berceo. La representación de un lugar paradisíaco o *locus amoenus* fue un *topoi* tradicional en la descripción de la naturaleza desde la poesía latina. Sus principales elementos, aquéllos que hemos mencionado a propósito de Berceo, fueron ampliamente descritos por la poesía latina medieval al seguir la consigna de la retórica clásica: *Amoena loca dicta: quod amorem praestant iocunda viridia.*

En el *Cantar de Mío Cid* encontramos esta breve pero significativa descripción:

Fallaron un vergel con una limpia font
(v. 2700)

y en el *Libro de Alexandre* encontramos una descripción un poco más larga de un *locus amoenus:*

Mientras que en la poesía amorosa la naturaleza corresponde a la emoción expresada del poeta y supone una idea particualr o íntima, en el *Libro de Buen Amor* la naturaleza no le pertenece a nadie y a todos a la vez, en un equilibrio revelado y defendido por don Amor.[24]

Pero no sólo la tienda de don Amor contrasta con la visión idílica de la naturaleza de la poesía amorosa, sino también y de igual grado, con la concepción medieval del tiempo rural en donde la tierra era lo esencial, donde la casi totalidad de la sociedad vivía pobre o ricamente por ella, y para la cual el tiempo era, ante todo, un tiempo largo.[25] El tiempo agrícola era un tiempo de espera, de permanencia, de recomienzo, de lentitud, si

> Estava en medio un lorer anciano
> los ramos bien espessos, el tronco muy sano;
> cobríe la tierra un vergel muy loçano:
> siempre estava verde, invierno e verano.
> Manava de siniestro una fuen' perenal,
> nuncas'ninguna, ca era natural.

Cf. David William Foster, *Christian Allegory in Early Hispanic Poetry,* Kentucky University Press, 1970, y Chandler R. Post, *Medieval Spanish Allegory,* Harvard University Press, Cambridge, 1915. D. W. Robertson trató de demostrar que en casi todos los casos la imagen del jardín alegórico poseyó un contenido doctrinal unívoco fundado en un propósito común: la alabanza de *caritas* y la condena de *cupiditas,* cf. "The Doctrine of Charity in Mediaeval Gardens: A Topical Approach Through Symbolism and Allegory", *Speculum,* 26 (1951), 24-49.

[24] No estamos en el jardín de Amor que aparece en el siglo xv en Italia y Alemania. El *Liebesgarten* es una alegoría muy parecida al jardín de Amor del que nos hemos referido más arriba. Semejante al *locus amoenus* contiene los mismos elementos y guarda un significado abstracto que sólo Amor conoce y cuida celosamente. Cf. V. Mârle, *Iconographie ...,* p. 426. Podemos encontrar algunos ejemplos en el *Cancionero de Baena,* como es el caso del poema de Rruy Paes de Rrybera (núm. 288) y el que celebra fray Diego de Valencia "por amor e loores de una doncella que era muy fermosa e muy resplandesciente" (núm. 505). En esta aparente y lenta regularidad del tiempo y de la naturaleza, la sociedad medieval, a decir verdad, no conoció más que dos estaciones: el invierno y el verano. Cuando aparece la palabra "primavera" en la poesía latina o en los goliardos es, en la mayoría de las veces, otra forma de entender el verano. En el verso *omnia sol temperat* se engrandece el "poder de la primavera" en tanto que se opone a las inclemencias del invierno, tal como se dice en estos dos versos:

> Le printemps de la vie sécoule
> Notre hiver approche.

Aunque el enfrentamiento no se lleve a cabo realmente, la oposición verano-invierno es uno de los grandes temas de la poesía medieval. La personificación del verano en el *Minnesang* es el mes de mayo, mes de renovación:

> Messire Mai, á vous le prix,
> Honni soit l'hiver

dice uno de los poemas del *Minnesang.* Para el jardín de Amor, cf. C. S. Lewis, *La alegoría de Amor,* Eudeba, Buenos Aires, 1965.

[25] Georges Duby, *L'économie rurale et la vie des campagnes dans l'Occident médiéval,* 2 t., Flammarion, París, 1982.

no de inmovilidad, al menos de resistencia al cambio. Era un tiempo que escapaba a la necesidad de la fecha, o mejor dicho, sus fechas oscilan al ritmo de la naturaleza.

A esta cultura rural con su tiempo de recomienzo y lentitud, la tienda de don Amor propone un modelo que contrasta por su celeridad y continuidad. Las divisiones del año se suceden a un ritmo acelerado y es difícil establecer sus límites. Aun así es muy clara la voluntad de Juan Ruiz de reconocer al calendario como el único medio capaz de establecer un orden y una continuidad. No existe, sin embargo, una correspondencia deliberada entre la unidad temática (el buen y loco amor) y una estructura ceñida al tiempo en el *Libro de Buen Amor*. Ya Lecoy había señalado que solamente la parte final de la obra constituye un "ciclo litúrgico del amor dócilmente fiel al ritmo de las estaciones".[26] Carrizo Rueda, recientemente, ha insistido en que dicha correspondencia más allá de encontrar solamente un paralelismo entre la naturaleza (el Cosmos) y la supuesta biografía del arcipreste que reproduce y está subordinada a sus leyes y ciclos, la vida amorosa del arcipreste es un recorrido personal de sus deseos y tribulaciones.[27] Nos resulta imposible aceptar en el arcipreste, a pesar de su reconocida conciencia de autor, una idea tan elaborada y definida del tiempo. Le Goff ha constatado una crisis en la concepción del tiempo en el siglo XIV en la que se yuxtaponen la inmanencia del tiempo religioso, la necesidad y beneficio del tiempo social y la contingencia del tiempo natural.[28]

Pierre Francastel, en un estudio ya clásico sobre la relación entre las artes figurativas y la sociedad, comprueba que junto con la perspectiva, la pintura en la última parte de la Edad Media descubrió el tiempo como un atributo más de la pintura.[29] En los siglos anteriores se representaron los elementos en un solo plano conforme a una supresión del tiempo y del espacio que excluía la profundidad y la progresión del tiempo. La diferencia de tamaños entre los distintos elementos se refería sólo a la jerarquía social o religiosa y los episodios eran yuxtapuestos consitituyendo una historia abstraída de los caprichos del tiempo determinado desde un principio, en todas las facetas, por la voluntad divina. Subsecuentemente, la perspectiva, a pesar de que era sólo una nueva esquematización del

[26] *Recherches sur...*, p. 356.

[27] Sofía Carrizo Rueda, *CHA*, 1978, núm. 342, 581-599 "Los trabajos y los días del Arcipreste de Hita" y "Nuevas notas sobre ciclos temporales..." Sus trabajos se orientan a reconciliar en el *Libro de Buen Amor* los signos de la cultura popular caracterizados por lo festivo que contrasta con la moral del trabajo de la vida cotidiana y su apego a la estabilidad y la continuidad. La alternancia de estas dos facetas se rige por los "ciclos cósmicos de las estaciones a las cuales se superponen los ciclos espirituales del hombre en cuanto alejamiento y acercamiento a Dios". La estructura de la obra intenta ser un espejo de estos devenires cíclicos.

[28] *Pour un autre Moyen Age*, p. 29 y ss.

[29] Pierre Francastel, *Sociología del arte*, Alianza, Madrid, 1975.

espacio, permitió una unidad temporal de un momento aislado, preciso e instantáneo con el que se recuperaba la idea antigua de verosimilitud y realismo. La nueva ambición del arte de este periodo consistió, de hecho, no en capturar la presencia eterna sino inmortalizar lo efímero y lo individual en un espacio y tiempo particulares.

Esta nueva actitud restableció una nueva relación entre tiempo e historia que había sido patrimonio exclusivo de la Iglesia. Un cambio en la representación del tiempo conllevó necesariamente un cambio en la noción y concepción del tiempo. Creemos que desde esta perspectiva deben observarse las imágenes pintadas en la tienda de don Amor. La celeridad y multiplicidad de las escenas (tiempo) y la distribución del trabajo y del tiempo (historia) definen un mundo efímero y posible. Una última constatación, el resultado de las diferencias entre los antecedentes góticos y la tienda de don Amor hasta aquí anotados nos permite apreciar mejor el arte de Juan Ruiz y reconsiderar el equilibrio entre las diferentes partes que forman el *Libro de Buen Amor.* En esta relación entre la representación visual y la literatura desaparece el concepto retórico medieval de la digresión. El calendario en la tienda de don Amor, en medio del episodio de la batalla de don Carnal y doña Cuaresma, nos da la sensación de una nueva unidad temática y estructural del arte. Un arte que corresponde a un tiempo en que la naturaleza ya no es el reflejo inmutable de un espacio no conocido, ni en donde el arte es el fiel testigo de lo voluble y cambiante del alma humana. La tienda de don Amor, en tanto *pictura,* representa la crisis y el deseo de restablecer frente a la comunidad que acompaña a don Amor una nueva relación entre arte y naturaleza.

PEDRO MÁRTIR Y EL *NUEVO ORBE*

ANTONIO ALATORRE
El Colegio de México

Pedro Mártir "de Anglería" es uno de esos autores infinitamente más citados que leídos. A lo largo de un par de años hice una disimulada encuesta entre varias docenas de conocidos míos del medio universitario (filólogos, investigadores literarios, y hasta no pocos historiadores) y me encontré con que *ninguno* de ellos había leído de propósito y de cabo a rabo las *Decades de Orbe Novo,* y poquísimos sabían decir algo acerca del apellido "de Anglería". Así, pues, no estará de más comenzar estas páginas[1] con una breve ficha biográfica. Por principio de cuentas, "de Anglería" no es un verdadero apellido, sino la designación latina —incorrectamente acentuada por los hispanohablantes— del lugar de nacimiento de nuestro personaje. "Petrus Martyr Anglerius" es un nombre tan típicamente humanístico como "Erasmus Roterodamus" o como "Aelius Antonius Nebrissensis". La palabra latina *Angleria* (con *i* breve, o sea con acento en la *e)* corresponde a la palabra italiana *Anghiera,* alias *Angera,* el modesto lugar lombardo —a poca distancia de Milán— donde Pedro Mártir (Pietro Martire)[2] vio la luz del día hacia el año 1460. A semejanza de Erasmo y de Nebrija, Pedro Mártir pudo consagrar sus años juveniles al estudio de las humanidades; y no hace falta ponderar lo que significan en la historia de la cultura esos decenios finales del siglo XV italiano en que

[1] Leídas el 25 de abril de 1991 durante el II Congreso Internacional de Historia Regional Comparada, organizado por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (Chihuahua), y publicadas, con algunas ampliaciones, en la *Memoria* de El Colegio Nacional correspondiente al año 1990 (impresa a fines de 1991), pp. 45-60. La presente versión está aún más ampliada.

[2] Este nombre de pila es el de un fraile de Verona "martirizado" y canonizado en el siglo XIV, cuya imagen (hábito dominicano, y una enorme cuchilla hendiéndole el cráneo) abunda en la pintura italiana "primitiva", y suele figurar en los retablos de las iglesias barrocas de los países hispánicos. En cuanto al "apellido", puede decirse que Pedro Mártir no lo utilizó sino por escrito, o sea en latín: "Petrus Martyr Anglerius", "Petrus Martyr ab Angleria". La forma *Anglería,* que suena a 'tierra de anglos' (tal como *Morería* es 'tierra de moros'), es por desgracia la que se ha impuesto en los siglos XIX y XX. Yo propondría restaurar la forma *Angléria,* o bien dejar *Angera* en italiano.

la juventud de todas las regiones de la península, desde Milán y Venecia hasta Calabria y Sicilia, estaba entregada al estudio y al redescubrimiento de los ideales literarios, filosóficos y científicos de la antigüedad clásica. Era tal la plétora de humanistas, que muchos de ellos se desparramaron por Europa, deseosos de nuevas aventuras.

Pedro Mártir se trasladó a España en parte como preceptor de jóvenes de la nobleza y en parte como "corresponsal de guerra" (la de los Reyes Católicos contra el infeliz rey Boabdil). Presenció los episodios finales de la toma de Granada, e inmediatamente comenzó a hacer sus "reportajes" en forma de cartas llenas de noticias y de comentarios, escritas en latín, la lengua internacional, la lengua de la gran cultura; sus destinatarios primeros eran los humanistas italianos, en particular los de la curia papal y los de las cortes principescas. Después de la toma de Granada no tardó en ocurrir el viaje de Cristóbal Colón, y luego su regreso, y en seguida, en cadena trabadísima, todo lo demás. Así es que el "reportero" Pedro Mártir se quedó en España para siempre. Allí residió durante más de la mitad de su vida, enviando todo el tiempo a Italia, siempre en latín, noticias de cuanto estaba ocurriendo. Allí murió en 1526. Las noticias relativas a los asuntos internos de España se publicaron póstumamente (en 1530) con el título de *Epístolas (Opus epistolarum),* pero las relativas al descubrimiento de Colón y a sus secuelas a lo largo de más de treinta años comenzaron a editarse ya en vida del autor, con el título de *Décadas del Nuevo Mundo (De Orbe Novo Decades).*

La experiencia de donde proceden estas páginas es mi lectura de las *Décadas,* experiencia muy reciente y sumamente gozosa. A decir verdad, ya había en mí una idea bastante precisa de esa voluminosa obra —en todo caso, más precisa que la de la mayor parte de los sujetos de mi encuesta—, pues en años anteriores había tenido dos "encuentros cercanos" con ella; pero no sospechaba qué banquete iba a ser la lectura corrida y entera. Leer las *Décadas* es a veces como estar leyendo a Cervantes, o a Montaigne, o a Suetonio: el mismo deleite, la misma admiración por esos chispazos de inteligencia que son la marca del gran escritor, y, sobre todo, las mismas ganas de seguir leyendo. No tengo, por supuesto, nada que reprocharles a quienes no han leído a Pedro Mártir, habiendo estado yo mismo, hasta hace poco, casi en la misma situación que ellos. Los historiadores de mi encuesta,[3] con pocas excepciones, supieron "ubicar" perfectamente las *Décadas,* pero no las han leído, como yo, de cabo a rabo. Ojalá estas páginas funcionen como invitación a su lectura, ya sea en el original latino, ya en alguna de las traducciones (al español, al inglés y al francés).

[3] Naturalmente, hubiera sido absurdo incluir en la encuesta a un Edmundo O'Gorman, a un José Luis Martínez o a un Silvio Zavala.

He mencionado dos "encuentros cercanos" con Pedro Mártir. El primero de ellos data de hace más de cuarenta años, cuando el peruano José Durand, compañero de estudios en el Centro de Filología del Colegio de México, acopiaba materiales para su ameno *Ocaso de Sirenas* y me pidió que le tradujera del latín[4] un pasaje de la tercera *Década:* dos o tres páginas en que se lee la descripción del exótico manatí, bastante exacta por cierto —incluido el dato de que su carne es muy sabrosa—, y además, y sobre todo, la historia de *un* manatí, historia que vale la pena resumir.

[4] Menéndez Pelayo, "De los historiadores de Colón", en sus *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria,* ed. de Santander, 1942, t. 7, pp. 81-85, dice lo siguiente acerca de la latinidad de Pedro Mártir: "Mientras otros latinistas se esforzaban en renovar las formas clásicas de la historia y vestir con la toga y el laticlavio a los héroes contemporáneos, él escribía al día, en una latinidad moderna muy abigarrada y pintoresca, muy llena de chistosos neologismos, cuanto pasaba a su lado". Pedro Mártir se interesaba por todo. "Esta especie de curiosidad científica realza sobremanera [su] libro..., además del habitual agrado de su estilo, incorrectísimo ciertamente y nada clásico, pero muy suelto, chispeante e ingenioso... Si la severa disciplina de otros maestros indígenas como los Nebrijas, Barbosas, Núñez y Vergaras, no hubiese llevado el gusto por senderos más clásicos que el de esta latinidad viciada y barroca, que viene a ser el calco de una fraseología moderna, no hubiera emulado ni menos excedido la España clásica del siglo XVI los esplendores de la Italia del siglo XV"; pero, en fin, no por "defectos de forma" hay que regatearle a Pedro Mártir sus méritos de observador. Este juicio de don Marcelino (repetido casi a la letra en su *Bibliografía hispano-latina clásica,* ed. de Santander, 1950-1953, t. 3, pp. 204-205) podría resumirse así: "Latín incorrectísimo, pero materia sumamente interesante"; o bien así: "Libro que se lee con agrado, aunque escrito en un latín sumamente incorrecto". El juicio, además de muy nacionalista, me parece muy superficial. Desde luego, el latín de Pedro Mártir no tiene la "marmoreidad" de las *Tusculanas* o de la *Oratio de hominis dignitate,* pero es un latín plenamente renacentista, en su vertiente familiar o coloquial, preciso en las descripciones, sabroso en los relatos, con vuelos filosóficos o poéticos si el asunto lo pide (es bonito ver el giro virgiliano "el clamor de los guerreros se levanta hasta los astros" en las descripciones de batallas entre españoles e indios). De hecho, el propio Pedro Mártir pide indulgencia para las "imperfecciones" de su latín; pero lo hace como para subrayar la novedad de la materia: sí, abundan las voces americanas (voces "bárbaras", hasta entonces desconocidas), pero ¿cómo traducir *iguana* al latín? (¿cómo lo hubiera dicho Cicerón?). El exotismo lingüístico le era indispensable. Por otra parte, si unas veces dice *almirantus,* latinización "bárbara" del arabismo *almirante,* otras veces se complace en desplegar todo un pequeño abanico de traducciones superclásicas: *praefectus maritimus, navarchus, pontarchus, archithalassus.* Pedro Mártir incorpora a lo universal los hechos nuevos, como cuando habla de la *casa senatorial* y los *lictores* y los *ediles* de Tenochtitlán. Y sabe que los destinatarios de las *Décadas* son buenos apreciadores de las traducciones que él va discurriendo. Véanse en el propio Menéndez Pelayo, *Bibl. hisp.-lat. clás.,* t. 10, p. 76, las ingeniosas traducciones hechas a imitación de Pedro Mártir por Bartolomé Barrientos *(Barbariei lima,* Salamanca, 1570): *plumbatae* 'balas', *plumbatulae* 'perdigones', *globulus plumbeus* 'pelota de arcabuz', *pulvis incendiarius* 'pólvora', etc. (A mediados de este siglo XX, un diccionario latino publicado en la Ciudad del Vaticano incluía ingeniosas traducciones de cosas como *koljoz* y *bomba atómica.)* Las *Décadas* son verdaderos "reportajes", y no es pequeño acierto de Pedro Mártir el haber conseguido un lenguaje tan apto, tan moderno, tan no marmóreo. Por lo demás, los destinatarios nunca se quejaron de "imperfecciones"; su reacción fue siempre "¡Venga más!"

Nos hallamos en la isla que el almirante llamó Hispaniola, o sea Santo Domingo. Aquí, en el verde valle de Atiey, viven unos seres idílicamente felices en medio de una feliz naturaleza. Un día el cacique de Atiey pescó por casualidad a orillas del mar un cachorro de manatí y, ayudado por los suyos, lo crió en el agua dulce del vecino lago Guainabo. Tal vez el cacique quería dejarlo crecer y engordar para luego darse un banquete con él (Pedro Mártir no nos lo dice), pero el caso es que todos los ribereños se encariñaron con el manatí, y el manatí con ellos: comía en las manos de la gente, acudía cuando lo llamaban por su nombre y jugaba cuerpo a cuerpo con los muchachos, especialmente —dice Pedro Mártir— con uno "a quien era aficionado el dicho cacique". Si alguien quería trasladarse de un lado a otro del lago, hacía ciertas señas —¿como cuando llamamos desde lejos un taxi?— y el manatí se acercaba a la orilla y se dejaba montar. Y ahí tenemos al manatí surcando las aguas azules del Guainabo, y encaramados en él hasta diez indios, entre niños y adultos, riendo, cantando y tocando instrumentos musicales. Cuadro de felicidad perfecta. Hasta el manatí parece sonreír, porque tiene entre sus gracias la de ser aficionado a la música. En el recuerdo del humanista aparecen irresistiblemente los delfines célebres de la antigüedad: el delfín griego de Arión y el delfín italiano de Bayas; pero el manatí americano los deja muy atrás: "quae de Baiano, quaeve de Arioneo delphinis feruntur, distant ab huius piscis gestis".[5]

Pedro Mártir fascina al lector porque él mismo está fascinado. Si no lo estuviera, no habría en su relato esa riqueza de detalles, no habría ese primor estilístico. Como la historia es tan bonita, se comprende que no pocos cronistas posteriores se la hayan copiado. Y se comprende también que Buffon, dos siglos y medio después, al ocuparse científicamente del *manatí* o *lamantin* en su *Histoire naturelle,* se haya visto obligado a declararla fabulosa.

En las primeras noticias del Nuevo Mundo que corrieron por Europa entraban, como es sabido, no pocos prodigios fabulosos. A esa clase de prodigios parece pertenecer la historia del manatí domesticado. No es que yo, cuando la traduje, me haya planteado la cuestión de su veracidad; pero, de haberlo hecho, quizá habría puesto a Pedro Mártir en el número de los escritores fabulosos, aunque sus fábulas sean de muy grata lectura. Y esto habría sido un error garrafal.

[5] Los recuerdos clásicos que prodiga Pedro Mártir (historia, historia natural, geografía, mitología, etc.) son a veces simplemente decorativos, como cuando, en su descripción del estrecho de Magallanes, evoca el Helesponto, estrecho por antonomasia. Pero a menudo, más que rendir homenaje a lo antiguo, esas evocaciones subrayan la importancia de lo moderno, de lo que está sucediendo, como cuando, terminado el relato de la circunnavegación del globo por la nave *Victoria,* exclama el cronista: "¡Qué chiquita se ha quedado la famosa nave *Argos*!"

En todo caso, aquí entra mi segundo "encuentro cercano" con Pedro Mártir. Lo tuve hace quince años a través del libro de Antonello Gerbi *La naturaleza de las Indias nuevas,* que traduje para el Fondo de Cultura Económica. Las treinta páginas dedicadas a Pedro Mártir en ese espléndido libro fueron para mí toda una revelación. Y, en primer lugar, Gerbi me hizo ver que Pedro Mártir es no sólo lo contrario del individuo crédulo y del autor fabuloso, sino que sobresale como el más completo, certero y profundo de los diez primitivos descriptores de la naturaleza americana a quienes él estudia antes de pasar a Gonzalo Fernández de Oviedo, tema principalísimo de su libro. La grandeza de Pedro Mártir se revela en esas treinta páginas con claridad meridiana, pues Gerbi no hace una afirmación, ni siquiera una conjetura, que no vaya sustentada en referencias a las fuentes, y a menudo en jugosas citas textuales.[6]

Últimamente, después de leer las *Décadas,* tuve curiosidad de ver qué opinan de ellas los profesionales modernos de la historia. Lo que dice Alberto Salas me gusta más que lo que dice Edmundo O'Gorman, pues O'Gorman parece regatearle admiración a Pedro Mártir y le pone peros que yo jamás le pondría. Comprendo, por lo demás, que esto sea así: él, como historiador, ha hecho una lectura *crítica;* la mía, en cambio, ha sido una lectura *natural.* Yo acojo las descripciones y los relatos de las *Décadas* como si fueran cartas destinadas a mí; acepto lo que Pedro Mártir me va diciendo, sin criticarlo; me hago contemporáneo suyo.

Desde el libro primero de la primera *Década* hasta el último de la octava, dos rasgos del escritor Pedro Mártir se perfilan nítidamente en el estilo. El primero es el vívido interés que pone en todo lo que escribe, el entusiasmo que, como dice Gerbi, "irrumpe espontáneo al dar cuenta de la inmensidad anchurosa del nuevo mundo que se les abre a los europeos, de su riqueza y variedad, de sus ilimitadas posibilidades". Y el otro rasgo es su constante esfuerzo por dejar establecida la realidad de las cosas. Su manera de describir y de contar revela una cabeza despierta y aguda que ha estado meditando en las noticias que llegan a España desde las nuevas tierras, juzgándolas a la luz de la razón, colocándolas en el sitio que les corresponde. Cada cosa que nos explica, se la ha explicado antes él a sí mismo.[7]

[6] Anteriormente había traducido yo el otro gran libro de Gerbi, *La disputa del Nuevo Mundo.* Y quiero decir que, en mi larga experiencia de traductor, esos dos libros tienen un lugar parangonable con el que tiene el *Erasmo y España* de Marcel Bataillon. Y si me honro de haber sido amigo del gran hispanista francés, me honro igualmente de haberlo sido del gran americanista milanés. Este mi homenaje a Pedro Mártir de Angera lo es también a Antonello Gerbi.

[7] Las "exageraciones de Indias", los cuentos sobre lo descomunal o maravilloso de

Estos dos rasgos, el entusiasmo y la actitud crítica, podrían ser contradictorios. Lo notable de Pedro Mártir es su manera de conciliarlos o entreverarlos, lo cual vale para la descripción de las cosas americanas (las porciones naturalistas y etnográficas) lo mismo que para el relato de las empresas españolas (las porciones históricas y políticas, que naturalmente van ocupando más y más espacio a medida que avanzamos en la lectura). Pero el entusiasmo, en este segundo caso, tiene otro signo: es el fervor que el historiador inteligente pone en averiguar la verdad. Pedro Mártir es en este sentido un historiador tan entusiasta como, por ejemplo, Suetonio. Busca, desde luego, el máximo de claridad en el relato de los sucesos, pero quiere también dar toda la información posible sobre esos conquistadores españoles que fatalmente están haciendo historia, sobre su estructura mental, sobre sus motivaciones.[8] Y, evidentemente, ni en el relato de las sucesivas conquistas ni en las conclusiones que Pedro Mártir y sus lectores vamos sacando en cuanto al carácter moral de los conquistadores hay esa admiración que el humanista italiano reserva para los prodigios naturales del Nuevo Mundo, grandes y chicos, desde las potentes corrientes marinas del Caribe y el volumen prodigioso del río Marañón hasta los cocuyos que

todas las cosas del Nuevo Mundo, se iniciaron en Europa en cuanto regresó Colón de su primer viaje, e inmediatamente provocaron la reacción de los escépticos, de los minimizadores o negadores. Al hacer sus reportajes, Pedro Mártir polemiza muy a conciencia con los espíritus estrechos que se cierran a las novedades que están descubriéndose y sistemáticamente dicen: "¡Bah, cuentos!"; pero también se esfuerza en reducir la zona de "lo extraño", en hallar explicaciones racionales para las cosas raras que le cuentan. Según los frailes, ciertos fenómenos son "cosa del demonio", pero él no lo cree. Y esos enigmáticos animales, entrevistos por algún español en una tupida selva, "deben de ser monos". No siempre acierta, como es natural. Pero ¿qué podía concluir, a la vista del enorme y antiquísimo fémur mexicano que tenía en las manos, sino que también en esa parte del mundo hubo Gigantes? Quizá haya ironía en lo que dice de ciertos monstruos marinos: "A juzgar por lo que me cuentan, ésos son Tritones [tenidos hasta ahora por ficciones poéticas]". Le han contado que ciertos indios centroamericanos saben profetizar: una vez anunciaron la llegada de una flotilla que reconocía las costas, y describieron punto por punto a quienes allí venían y las cosas que traían. Sin ponerse a pensar que los indios pudieron ver la flotilla en el lugar de donde zarpó, y trasladarse velozmente al lugar donde hicieron su numerito de adivinación, Pedro Mártir observa que el don de profecía existe, está históricamente atestiguado. De esos indios (seguramente mayas) le dicen que saben anunciar los eclipses. Esto sí que le parece a Pedro Mártir difícil de admitir.

[8] "¡Estos españoles!", parece estar diciéndose Pedro Mártir todo el tiempo. Reconoce que son arrojados y valientes, sí, pero constantemente está juzgándolos. ¡Qué hambre de aventuras! ¡Qué sed de oro! ¡Qué falta de humanidad! ¡Qué exagerado sentimiento de la honra! Comentando la carta en que Gil González pide a la Corona la gobernación de Castilla del Oro y pone entre sus méritos el ser hidalgo, Pedro Mártir, hombre de cuna humilde, a quien le consta la inanidad de la "hidalguía", pone una flecha en el arco: Qué más da —pregunta— si el candidato a una gobernación es "un Héctor o el hijo de un ventero", cuando lo que importa son sus virtudes; tras lo cual, afinando la puntería, añade: "...sobre todo en España, donde la mayoría de los nobles se creen con derecho a vivir ociosos, sin ejercitarse en nada salvo la guerra, *y eso mandando, no obedeciendo*". ¡Estos españoles!

dan luz a las noches tropicales, admiración que se agiganta y se afina cuando la materia de su discurso es el hombre.

Como ilustración de lo que acabo de decir, vale la pena comparar dos pasajes separados entre sí, pero análogos desde el punto de vista retórico, puesto que los dos sirven para marcar una simple transición en el discurso. En los dos casos ha estado explayándose Pedro Mártir en esos datos de historia natural sobre los cuales se informa constantemente, hablando con quienes van de las Indias a España para arreglar asuntos en la Corte, asediándolos con preguntas que a menudo esos "expertos" no saben contestar por no haber tenido la curiosidad suficiente para hacérselas ellos mismos. Pedro Mártir tiene a la mano no poco apuntes y pudiera seguir y seguir, pero lo refrena su sentido clásico de la proporción, el *ne quid nimis*. "Pero baste ya...", dice el primero de estos pasajes: "Baste ya de cuadrúpedos, aves, insectos, árboles, hierbas, jugos y otras cosas semejantes, y tendamos nuestro arco hacia las hazañas de los hombres". Ha venido hablando de la flora y fauna de la región de Chiribichí, pero ya es hora de "tender el arco", apuntar más alto, hablar de sus pobladores *humanos*. Si Pedro Mártir es admirable como naturalista, más admirable aún es como etnógrafo. Las anunciadas "hazañas de los hombres" no son las victorias de las armas españolas, sino las costumbres de los indios de Chiribichí, sus cantos, sus danzas, su lengua, su cultura toda.[9]

En el otro pasaje nos ha estado contando Pedro Mártir las cómicas fechorías de los titís de Tierra Firme, y de pronto se interrumpe: "Baste ya de animales cuadrúpedos, y digamos algo sobre los de dos pies, que en poco se distinguen de aquéllos". La función retórica es idéntica a la de la otra frase: 'Dejemos este asunto y pasemos a otro'; pero ahora el escritor no va a ocuparse de los indios, sino de los españoles, y en particular de Pedrarias Dávila; y aunque estarán presentes los indios, como objeto que son de la conquista, la descripción de éstos es neutral cuando no francamente positiva, de manera que mal podría aplicarse a ellos esa caracterización de "animales bípedos, no muy distintos de los cuadrúpedos". El

[9] Al dar cuenta de las naciones que se van descubriendo, más de una vez dice Pedro Mártir: "Qué adoran, aún no lo he averiguado; en cuanto lo sepa, lo diré". Se adivinan las preguntas con que asedia a sus informantes: ¿Cómo es la religión de esas gentes? ¿Qué ideas tienen sobre el mundo, sobre la vida? Y se adivina también el desconcierto de los españoles ante las inesperadas preguntas del italiano. Un rasgo muy notable de Pedro Mártir es su interés por los idiomas americanos. Al comenzar a escribir las noticias que le ha dado Juan de Ribera, enviado de Cortés, dice: "Le pregunté primero sobre la etimología de *Tenustitán* y luego sobre su ruina" (de la ruina nos vamos a enterar durante varias páginas, pero es bueno que lo hagamos sabiendo qué significa "Tenustitán"). Él es el primero que muestra un interés de lingüista por el náhuatl: al saber que *teocalli* se compone de una voz que significa 'casa' y otra que significa 'Dios', comenta: "Como se ve, definen las cosas por su efectos" (decir *teocalli* es más "expresivo" que decir *templo*), y añade: "En otra ocasión trataré esto más despacio" (cosa que desgraciadamente no sucede).

sarcasmo apunta sin duda posible a Pedrarias Dávila y sus huestes, aunque esto no se ve sino un par de páginas después y, además, en una frase casi incidental. A diferencia del otro lugar, donde inmediatamente después de la fórmula de transición se lanza Pedro Mártir, "tendiendo el arco", a una de las más acabadas y cariñosas descripciones etnográficas que hay en las *Décadas,* esta vez se resiste visiblemente a entrar en materia. Deja de hablar de los titís, pero los animales bípedos se hacen esperar. A la fórmula de transición siguen todavía descripciones de la naturaleza: hay en esas tierras gran abundancia de cocoteros, hay ríos que son un hervidero de caimanes, hay un mar negro en que nadan extrañas bestias, hay indios parecidos a los de Yucatán, hay un árbol cuya madera es buenísima para la construcción de navíos; hay tal cantidad de minas, que la región toda se llama Castilla del Oro... Y apenas en este momento se cumple lo anunciado en la fórmula de transición. "Las minas que hay son muchas —dice—, pero perdónennos Pedrarias y sus adláteres, que han logrado el oro a costa del sudor de los pobres indios."[10] En páginas posteriores nos contará detalladamente las hazañas de Pedrarias. Pero de momento, el lector que ha estado compartiendo la actitud de Pedro Mártir, sobre todo si es capaz de imaginar lo que fue para los indios el trabajo insólito de las minas, tiene ya en esas dos líneas buena materia de reflexión. Pedrarias y sus adláteres carecen de humanidad; poco difieren de los cuadrúpedos, y sus travesuras no son inocentes y regocijantes como las de los monos.

En otro lugar, hablando de la enorme suma de oro acumulada por Pedrarias y sus gentes, Pedro Mártir procede con una curiosa oblicuidad: "Este dinero —dice— lo habían obtenido de los indios, y no me incumbe a mí discutir ahora si ello fue contra la voluntad de los donantes o con su consentimiento" (toda esa suma, explica con obvia ironía, bien pudo ser producto de alguna honrada transacción comercial). Pero en muchos casos no procede con oblicuidades ni reticencias. Esos hombres que se embarcan para probar fortuna en las Indias, dice, "se van mansos como corderos" y "llegados allá se convierten en lobos rapaces". Y, reflexionando sobre la sed de oro y la *libido imperandi* de los conquistadores, hace una afirmación tajante: "Los españoles, incapaces de convivir, se destrozan unos a otros por dondequiera que van". Y Magallanes no es mejor que Cortés. Tan rapaces son los españoles como los portugueses, leemos en la última página de las *Décadas.* Y en nuestra cabeza, como en la de Pedro Mártir, pues nos hemos ido compenetrando con sus sentimientos, se formula esta conclusión: "¡Qué lástima! ¡Qué triste suerte la de esos seres

[10] La repugnancia de Pedro Mártir a entrar en materia, y la fórmula "que me perdone Pedrarias", son fáciles de explicar: antes nos había contado que conoció a Pedrarias en España y lo consideraba amigo suyo; pero ahora que sabe qué fechorías está cometiendo, le es preciso decir la verdad (*amicus Plato...*).

humanos que en Occidente y también en Oriente cayeron bajo el dominio de España y Portugal!"

En la literatura de España y Portugal, y no sólo en la populachera y propagandística, sino también en no poca de la "científica", abundan las exaltaciones de los capitanes que ensancharon los respectivos imperios, exaltaciones en las cuales, por supuesto, no se pone en duda la infinita superioridad de los subyugadores ibéricos sobre los aborígenes subyugados, de los civilizados sobre los bárbaros, de los cristianos sobre los paganos. Es reconfortante ver a Pedro Mártir tan ajeno a esa retórica. Yo confieso que Hernán Cortés es para mí una figura no sólo desprovista de grandeza humana, sino francamente odiosa. De ahí, sin duda, el regocijo con que leí las muchas páginas que se dedican a Cortés en las *Décadas.* ¡Qué alegría encontrar que Pedro Mártir piensa como yo![11]

Hay en él un rasgo en verdad notable: siendo funcionario de la Corona española, y aun cronista o historiógrafo oficial, no canta himnos al imperio, como harán Gómara y Herrera y tantos otros. Más aún: siendo católico cristiano, y aun eclesiástico (en sus últimos años), no dice prácticamente nada acerca de la evangelización. Se limita a poner por escrito lo que oye de boca de Gil González, y lo que resulta es un relato tan plano o unidimensional como un cuento de hadas. Gil González, en tierras de Centroamérica, es acogido "benignamente" por el cacique Nicoyan y recibe de él, por principio de cuentas, un montoncito de oro evaluado en catorce mil pesos; poco más de dos semanas le bastan para convencer al cacique de la verdad del cristianismo y de la conveniencia de someterse al rey de España, de manera que él y "miles de sus súbditos de ambos sexos" reciben el bautismo de manos de los clérigos que forman parte de la expedición.

Lo mejor del cuento es el final. A la hora de los adioses, Nicoyan le dice a Gil González: "Puesto que ya no he de hablarles más a estos

[11] Encuentro verdaderamente admirable el afán de objetividad e imparcialidad que despliega mi amigo José Luis Martínez en su gran *Hernán Cortés,* que acaba de publicar (1990) tras larguísimos años de preparación. En efecto, de Cortés se han dicho horrores y también maravillas, y el propósito número uno de José Luis ha sido presentar al personaje tal como fue, sin estirarlo hacia las nubes ni tampoco hacia los abismos, propósito que sostiene —admirablemente, insisto— a lo largo de casi un millar de páginas. Sí, pero mi juicio personal no ha cambiado. Lo que han conseguido las exhaustivas indagaciones de José Luis ha sido confirmarme en él. No conocía yo, por ejemplo, el curioso caso de la "carta cifrada" (pp. 647-652), que me ha impresionado mucho: en sus pronunciamientos públicos, y sobre todo en sus *Cartas de relación,* Cortés está posando para la posteridad, mientras que la "carta cifrada", documento íntimo, archisecreto, nos muestra diáfanamente su mezquindad, lo rastrero de su ambición, en una palabra, eso que he llamado falta de "grandeza humana".

simulacros de dioses, ni nada he de pedirles, *llévatelos*", —"y así diciendo le entregó a Gil González seis estatuas de oro de un palmo, antiguos monumentos de sus antepasados". Y la historia se encadena con otra. Gil González oye hablar del cacique Nicoragua, que reside a unas cincuenta leguas de allí; sólo que ahora, en vez de dedicar dos semanas al adoctrinamiento, elige una vía más expedita: despacha mensajeros que le expliquen a Nicoragua de qué se trata, y Nicoragua, buen entendedor, responde aceptando "la paz y el bautismo", tras lo cual se trasladan allá los clérigos y proceden a bautizar a Nicoragua "con toda su familia y poco más de nueve mil personas". Tras lo cual queda consignado el otro aspecto del negocio: "Regaló Nicoragua oro por valor de quince mil pesos a Gil González, el cual..." —y aquí se engasta una perla de ironía: "...el cual recompensó regalos con regalos". A los dichos quince mil pesos de oro, según refiere escrupulosamente el cronista, correspondió Gil González con "un traje de seda, una camisa de lino y un gorro colorado". Pedro Mártir menciona esos miles de bautismos, pero no hace ningún comentario. (Tampoco dice nada cuando relata cómo Magallanes se entrevistó con el reyezuelo de Cebú y luego incontinenti lo bautizó y lo hizo súbdito de Carlos V.)

Gerbi caracteriza a Pedro Mártir con estas palabras: "observador sin prejuicios, *tibiamente* apologético de los intereses españoles y *fríamente* agradecido a la Providencia por haber ensanchado tanto el redil de los creyentes en Jesucristo". Pero yo, las poquísimas veces que Pedro Mártir toca este segundo punto, siento que sus palabras no son propiamente "frías": son más bien frases de adorno, vacías de contenido, simples arabescos, como en el curioso pasaje en que invita al papa a visitar el Nuevo Mundo, no para organizar personalmente una vigorosa campaña *de propaganda fide,* sino para gozar de unas deliciosas vacaciones (los papas saben apreciar las cosas buenas de la vida, y vivir unas semanas en medio de la naturaleza antillana tiene que ser una maravilla).[12] La verdadera actitud de Pedro Mártir en cuanto a la evangelización está en sus reticencias, en el silencio con que envuelve los relatos que acabo de mencionar. Ni él ni nosotros nos hemos tragado esas edificantes historias de caciques que se desprenden de sus tesoros a cambio de la felicidad de ser cristianos. Al poner por escrito el relato de Gil González, tan preciso en cuanto al número y el tamaño de las piezas de oro, Pedro Mártir ha introducido de manera casi imperceptible, como mera aposición de "seis estatuas de oro", algo que ciertamente nunca le pasó por la cabeza a su informante: "seis estatuas..., *antiguos monumentos de sus antepasados*".

12 Las alusiones a la curia papal son frecuentes. Ciertas prendas de vestir de Moctezuma son tan lujosas como el paño humeral que usa el Sumo Pontífice romano; y los jardines que rodean el palacio del cacique de Iztapalapa son como los que tienen en sus casas "los purpúreos cardenales". (El hedonismo es fenómeno de todas partes).

¡Qué cargado de intención resulta este *obiter dictum!* Pedro Mártir nos susurra al oído: "¿Tú crees, lector, que esos hombres renunciaron así, tan de buenas a primeras y tan alegremente, a algo tan sagrado como las creencias transmitidas de padres a hijos desde tiempos antiguos?"[13]

Antes de contar el encuentro de Gil González con Nicoyan, ya Pedro Mártir ha contado otro encuentro que le interesa muchísimo más: el de Hernán Cortés con Moctezuma. Desde su desembarco en Veracruz ha tenido Cortés abundantes noticias de ese riquísimo señor, y ahora, ya en la gran Tenochtitlán, viene el gran momento. "Momento —dice Pedro Mártir— muy deseado por los españoles, aunque tal vez no por los tenochtitlanos prudentes, recelosos de unos huéspedes que venían a turbar su paradisíaca tranquilidad." Momento *tal vez* no deseado por ellos. Pero en las páginas subsiguientes desaparece el eufemismo. Cuando Moctezuma es ya prisionero de Cortés, los señores tenochtitlanos hacen un balance de la situación: esos huéspedes indeseados ocupan las mejores casas; consumen los víveres destinados a la ciudad; cometen toda clase de

[13] Oviedo, encarnizado enemigo de Pedro Mártir (por razones de oficio), lo acusa de credulidad en esto de la conversión de los indios. La voluntad de hacerse cristianos, según Oviedo, no ha existido nunca en los naturales de este Nuevo Mundo, y "en Cuba no quieren ser más christianos de lo que estotros todos, aunque el chronista Pedro Mártir, informado del bachiller Ençiso, diçe maravillas de la devoçión e conversión de un cacique de Cuba". (Es claro que Oviedo ha tomado la intencionada falta de comentarios como señal de que Pedro Mártir se ha tragado los cuentos de Enciso.) "Yo —prosigue Oviedo— no he oído de aquello, aunque he estado en aquella isla..., pero yo lo dubdo, porque he visto más indios que el que lo escrebió [o sea Pedro Mártir] ni que el que se lo dixo [o sea Enciso]; y, por la experiençia que tengo de aquesta gente, creo que ninguno o muy pocos dellos son christianos de su grado, e quando alguno se torna christiano, que es hombre de edad, es más por antojo que por çelo de la fe, porque no le queda sino el nombre, e aun aquél se le olvida presto. Possible es aver algunos indios fieles, pero yo creo que muy raros". Y Gerbi, judío italiano, que es como decir judío supereuropeo, comenta *(La naturaleza de las Indias nuevas,* p. 399): "Persuadidos como estamos de que la imperfecta cristianización de los indios está en la raíz de la mayor parte de los males que hasta el día de hoy aquejan a las repúblicas hispanoamericanas con una fuerte proporción de población autóctona, no podemos menos de repetir [el lamento de Oviedo] por esos bautismos sin conversión, por esos indios a quienes se les quita su religión ancestral sin darles otra, y no digamos otra mejor". Lo que dicen Oviedo y Gerbi tiene su mejor corroboración posible en la "Relación" de fray Bernardino de Sahagún que aparece como capítulo 27 del libro X de su *Historia general de las cosas de Nueva España.* Esa "Relación" es una patética confesión del fracaso de la tarea evangelizadora. La conversión de los naturales de México —dice el fraile— ha sido una farsa. Es "falsísimo" que hayan olvidado su vieja religión. Y, por otra parte, saltan a la vista los vicios y la hipocresía que reinan ahora en la vida de la comunidad. Es, pues, "gran vergüenza nuestra" el comprobar que los mexicanos vivían mucho mejor, mucho más ordenada y equilibrada y dichosamente, en los tiempos de su gentilidad. Es *casi* lo que había sentido Pedro Mártir: que los "huéspedes" españoles vinieron a perturbar la tranquilidad de la república indígena. La única diferencia es que él, Sahagún, no puede calificar de "paradisíaca" esa tranquilidad. De ahí el tono acongojado y punzante de su "Relación". Es como si dijera: "¡Ay! Hemos destruido una cultura admirable. Pero *teníamos que* hacerlo, pues se basaba en una religión idolátrica, que rendía culto al Demonio..."

desmanes; se apoderan de cuanto se les antoja; y la enumeración de agravios culmina con esto: "...han destruido las estatuas de nuestros dioses y nos impiden practicar nuestros ritos tradicionales, nuestras antiguas ceremonias". Finalmente, después de la muerte de Moctezuma, los tenochtitlanos deciden luchar hasta la muerte por salvaguardar su libertad, y se lo hacen saber a Cortés. Pedro Mártir lo cuenta así: "Le dijeron que todos estaban firmes en tal resolución; que se marchara, pues, en buen hora por donde había venido y, mientras aún era tiempo, mirara por sí y por los suyos, y los dejara a ellos disfrutar libremente de las costumbres y preceptos heredados de sus mayores".

Cortés y su activo equipo de propaganda o *public relations* son la fuente del grueso de estas noticias, pero en su transmisión a los lectores ha intervenido el humanista Pedro Mártir. Cortés, naturalmente, se presentaba como cristianizador y civilizador, no como usurpador, no como perturbador de eso que Pedro Mártir llama "paradisíaca tranquilidad".[14] (La actitud que revela Pedro Mártir en esos pasajes me trae al recuerdo la página bellísima en que el Inca Garcilaso habla de su infancia en el Cuzco y cuenta cómo iban parientes a visitar a su madre y, después de evocar la prosperidad pasada, los viejos "venían a las cosas presentes" y lloraban lo que habían perdido, diciendo: "¡Trocósenos el reinar en vasallaje!")

[14] Las relaciones que Cortés manda a España (y las de Balboa, las de Gil González, las de todos) están llenas de autobombo. Pedro Mártir, indagador de la verdad de los *hechos*, se basa ciertamente en ellas, pero no oculta su impaciencia ante la hojarasca y los floripondios, y suprime lo inútil ("Acerca de estas cosas refiere Cortés numerosos detalles que ya me causan fatiga"), o bien añade algún punzante comentario (como el que hace a propósito de la "hidalguía" de Gil González). El "caso" Cortés es sin duda el que más le interesa. Un par de veces replica a los escépticos que creen imposible que Cortés, con un puñado de hombres, haya subyugado tal multitud de pueblos. ¿Acaso no sabemos que Julio César subyugó con poca gente a belgas y helvecios?, pregunta. Y, *además,* Cortés se ha valido de caballos, arcabuces y cañones (lo cual quita a su hazaña todo carácter extraordinario). Cuando Cortés narra cómo sus gentes se amilanan a la entrada de Tlaxcala y él los incita a la acción con una gran pieza oratoria, el cronista comenta ácidamente: ¡Bah!, lo que pasa es que "la soldadesca es más versátil que las olas del mar". Le dicen a Pedro Mártir que hubo una batalla descomunal entre la gente de Cortés y la de Pánfilo de Narváez; él supone algo menos heroico: Cortés les habrá untado la mano a los capitanes de Narváez. Afirma Cortés que la torre del Templo Mayor era más alta que la Giralda y "que en ninguna parte del mundo ha visto edificios mayores, mejores ni más artificiosamente labrados", pero el cronista pregunta qué tanto conoce Cortés del mundo, "fuera de España", para hacer tales comparaciones. Una fanfarronada de Cortés le interesa especialmente, pues la toca en cuatro pasajes distintos, que cubren varios meses. Primero manda decir Cortés que ha hecho fundir en México, como regalo para Carlos V, dos cañones de oro puro; después se averigua que no son dos cañones, sino uno solo; y finalmente, cuando éste llega a la Corte, resulta ser un cañoncito de juguete, y su oro de muy baja ley. Pero la mejor muestra de la antipatía de Pedro Mártir es seguramente la página en que, después de observar cómo todos esos ambiciosos, Solís, Hojeda, los Pinzón, Juan de la Cosa, Pontes, Nicuesa, Diego Velázquez, tuvieron muertes desastradas, añade, como al descuido, que sólo falta Cortés.

El corazón de Pedro Mártir está con los indios americanos, no con los conquistadores. Cuando conté la historia del manatí —muy anterior, por cierto, a la de la conquista de Tenochtitlán— omití un detalle. Un día ese manatí, delicia de los pobladores del valle de Atiey, fue descubierto a la orilla del lago por un español, o, como dice Pedro Mártir con muy clara intención, "un cristiano". Sin pérdida de tiempo el cristiano le arrojó su lanza. No le hizo nada, pues el cuero de estos animales es gruesísimo; pero, desde ese día, cuando los indios lo llamaban, lo primero que hacía el manatí era asomar un poquitín la cabeza y cerciorarse de que no anduviera por allí alguien con traje "cristiano". El cristiano es el aguafiestas, el disruptor de la armonía y de la felicidad.

Pedro Mártir toma el mito de la Edad de Oro tan en serio como lo harán, cien años después, un Cervantes o un Góngora. Al hablar de los indios de Cuba, lo que él más admira es su desconocimiento del "mío" y el "tuyo": la isla toda era un gran huerto continuo, sin fosos, sin paredes, sin cercados que lo dividieran; el sentido de lo recto les venía de la naturaleza, y así carecían de leyes, de libros, de jueces. Al hablar de los de la Hispaniola repite esto último: vivían "sine legibus, sine calumniosis judicibus, sine libris", y enumera otras carencias más: ignoraban las pesas y medidas, ignoraban el "mortífero" dinero, ignoraban la preocupación por el mañana. A semejanza de la Italia en que desembarcó Eneas, la Hispaniola estaba dividida entre pueblos diferentes, pero éstos eran seguramente "más felices que los del Lacio virgiliano". Y hay una carencia más, la más vistosa: ni los de Cuba ni los de la Hispaniola conocían el vestido: hombres y mujeres andaban desnudos como los hizo la naturaleza. (Sobre esta desnudez vale la pena hacer dos observaciones. La primera es que el propio Pedro Mártir nos hace saber que sus descripciones de gentes *"nudae,* natura contentae", eran lo que más interesaba a los papas, a los cardenales y a los príncipes italianos. Y la segunda es que, cuando llega el momento de contar cómo los españoles se servían sistemáticamente de perros feroces para atrapar indios indefensos, le basta recordar esa desnudez y decir que "in certaminibus cum *nudis* incolis, canum opera plurimum utebantur" para hacernos ver, sin velos, sin estorbos, el espectáculo de los cuerpos ensangrentados y destrozados.)[15]

[15] Hay en las *Décadas* una anomalía "lingüística" sumamente significativa. Maestro en el arte de poner en latín las cartas y las noticias orales que le llegan, Pedro Mártir deja en castellano el documento en que fray Tomás Ortiz da su famoso parecer acerca de los indios americanos: en vista de su bestial cerrazón y de sus vicios nefandos e inextirpables, lo único que cabe hacer con ellos es mantenerlos en estrecha esclavitud. No traduce eso, explica el humanista, porque a los lectores italianos no les costará trabajo entenderlo. Pero es claro que su pluma se negó a traducir tamaños horrores. Nada más lejos de la idea que él se ha ido formando acerca de los pobladores del Nuevo Mundo. Si Pedro Mártir hubiera vivido aún cuando Las Casas (dominico como fray Tomás Ortiz) peleaba en la Corte su pelea por los indios, su aliado más poderoso habría sido él.

Desde luego, Pedro Mártir sabe que en el México precortesiano no todo era tan idílico como en las Antillas. Por principio de cuentas había derramamiento de sangre, mediante guerras (forma bien conocida de cualquier europeo) y mediante sacrificios humanos (forma menos común, y que ciertamente horroriza al humanista). Y muchas de las carencias de las Antillas aquí no lo eran: los mexicanos, por ejemplo, se regían por leyes, conocían la moneda, tenían el sentido de la propiedad y no andaban desnudos. Sin embargo, la simpatía primera de Pedro Mártir no se amengua; se hace, sí, más compleja, más particularizada. Los mexicanos conocían la moneda, pero ¡qué distinta de la *mortifera pecunia* del Viejo Mundo! Pues el cacao, que es comida y bebida al mismo tiempo que moneda, no puede atesorarse porque se echaría a perder, y así sus poseedores están exentos de la funesta avaricia. Lo que ven los españoles en las piezas de orfebrería es oro; lo que ve Pedro Mártir es refinamiento artístico. El enviado de Cortés, que presume de saber la lengua mexicana, dice de los códices llevados por él que los indios "no los hacen para leer", sino que los usan como modelos para la elaboración de joyas o tejidos, tal como hacen las costureras y bordadoras en España; pero Pedro Mártir intuye certeramente que son verdaderos libros, y compara su escritura con los jeroglíficos egipcios que hay en Roma.[16]

Gerbi nos invita a reflexionar sobre "la paradoja histórica de que le haya tocado a uno de los países menos avanzados del Occidente europeo la suerte de dar el paso decisivo hacia la difusión mundial de la civilización de Europa". Bien hubiera podido añadir: "¡Ah, si ese paso le hubiera tocado darlo al país *más* avanzado (o sea a Italia)!", pero no hacía falta. De los diez descriptores primeros de la naturaleza de las Indias nuevas a

16 Admira también un mapa de Tenochtitlán hecho por los indios. De una vasija procedente de Tlaxcala dice: "No hay entre nosotros vaso de barro que supere en arte a lo que ellos modelan". Al nuncio papal, Marino Caracciolo, y al embajador de Venecia, Gaspare Contarini, les enseña la colección de vasos, collares, anillos, espejos y máscaras que ha llevado Juan de Ribera; ellos "se quedaron admirados, no tanto de tanto oro y tan puro", como de la variedad y perfección de las piezas. El mismo Ribera ha llevado a un muchacho azteca que, bien provisto de guardarropa y accesorios, ejecuta en casa de Pedro Mártir una serie de danzas y simulacros bélicos. *"Era hermoso verlo"*, dice el cronista. (Se siente en este comentario uno como remanso de curiosidad satisfecha.) — José Luis Martínez, *op. cit.*, p. 306, nota 24, parece insinuar que Juan de Ribera, personaje "tortuoso", influyó en la opinión que Pedro Mártir se hizo acerca de Cortés. Yo no lo creo: Pedro Mártir está demostrando todo el tiempo sus grandes capacidades de discernimiento de espíritus. En todo caso, observo que la utilización de las *Décadas* es notablemente exigua en el libro de José Luis. Hay citas de breves pasajes a propósito de los códices y los objetos artísticos (pp. 184-188), a propósito del mapa de Tenochtitlán (pp. 307-309) y otras cuantas cosas así, pero no a propósito de lo que para mí sería más importante. Yo siento que nadie, en España, estaba más libre de prejuicios y mejor preparado que Pedro Mártir para hacer el retrato moral del conquistador. Además, como cronista oficial, tenía acceso a toda clase de fuentes de información. La opinión que Pedro Mártir tenía de Cortés era, evidentemente, la opinión de los mejores. Era ya la que pocos años después expresarán Oviedo y Las Casas.

quienes él estudia, siete son italianos. Uno de ellos, Amerigo Vespucci, movido, como él dice, no por el afán "de buscar alguna ganancia", sino por deseo purísimo de conocer y de comprender, hace en playas americanas algo que ningún descubridor español hizo: "baja a tierra —dice Gerbi—, y durante veintisiete días hace vida común con los caníbales; come y duerme entre ellos, los interroga y los observa", y se interesa muy particularmente por la lengua que hablan. Si en 1515 hubiera tenido Pedro Mártir los treinta años que tenía cuando salió de Italia para asomarse a la guerra de Granada, no nos quepa duda de que se habría trasladado gustosamente al Nuevo Mundo y habría repetido, en grande, lo hecho por Vespucci.[17] Y si en el encuentro de los dos mundos el interlocutor de Moctezuma hubiera sido Pedro Mártir en lugar de Hernán Cortés... ¡Qué campo inmenso para la reflexión!

A decir verdad, Pedro Mártir es un escritor aún más "moderno" de lo que suele decirse. Como Montaigne y como Cervantes, se adelantó a sus tiempos. Para encontrar partícipes de su visión y de su actitud hay que llegar a los *philosophes* del Siglo de las Luces. Pienso, por ejemplo, en el verso de Voltaire que en 1753 utilizó Francesco Algarotti como epígrafe de su ensayo sobre los Incas: "Nous seuls à ces climats nous sommes les Barbares".[18] Es verdad que Pedro Mártir, a lo largo de las *Décadas,* llama

[17] Quien repitió en grande la hazaña de Vespucci fue un italiano más, el hasta hoy misterioso Codro, mencionado una vez por Pedro Mártir y varias veces por Oviedo, el cual lo trató personalmente en tierras de Centroamérica. Este Codro, veneciano que se trasladó al Nuevo Mundo en 1515, fue —dice Oviedo— "hombre en la verdad de grandes letras de humanidad, e muy sabio y experimentado en cosas naturales, e que avía andado mucha parte del mundo, y el desseo de ver estas Indias le truxo a morir en ellas"; murió, en efecto, "en su officio, como Plinio en el suyo, escudriñando e andando a ver secretos de natura por el mundo". (Más que imitador de Plinio, Codro es un auténtico precursor de Humboldt.) Lo que habría hecho Pedro Mártir si hubiera venido al Nuevo Mundo (y hay que tener en cuenta que al final de su vida fue nombrado "abad" de la isla de Jamaica, donde, por supuesto, nunca estuvo), se ve por lo que él mismo refiere de la embajada que se le encargó ante el soldán de Egipto en 1501: mientras le fijaban la fecha de la audiencia, él, para aprovechar el tiempo, se puso a indagar la naturaleza del país, las costumbres de los habitantes, su organización social "y las demás cosas". Es impresionante la lista de productos y objetos del Nuevo Mundo que vio, que palpó, que sopesó, que estudió, que comió. Y también de las islas orientales. La nao *Victoria* llevó a España unos panes de corazón de palma y gran cantidad de clavo fresquecito. Pedro Mártir registra su experiencia con las dos cosas: los panes son horribles ("yo quise probarlos, y nunca he visto nada más áspero ni insípido"); pero el clavo es de primera: ¡qué olor, tan "distinto del que se exhala del clavo vulgar que venden los boticarios"!

[18] Casi por esos mismos días, cuando Chamfort, Colardeau, Dorat y otros muchos poetas se dedicaron a escribir y publicar *heroidas* o epístolas en verso (de Armida a Rinaldo, de Heloísa a Abelardo, de la Duquesa de La Vallière a Luis XIV, de Séneca a Nerón, etc., etc.), La Harpe compuso una heroida de Moctezuma a Cortés precedida de un prólogo en

barbari a los indios y *nostri* a los españoles, pero son designaciones convencionales. Bien pudo haber dicho, en su historia del manatí, que "uno de *los nuestros* quiso matar al animal que tan amigo era de aquellos *bárbaros*", y el sentido sería el mismo de la frase de Voltaire: que "los verdaderos bárbaros, en esas tierras, son *los nuestros*".

En ese mismo Siglo de las Luces, en 1781, la Academia de Lyon convocó a un concurso de ensayos sobre el tema "La découverte de l'Amérique a-t-elle été utile ou nuisible au genre humain?" Buena parte de la respuesta está ya en las *Décadas:* para esa porción del género humano que son los aborígenes de América, el descubrimiento fue un desastre horrendo.

Sólo falta agregar que Pedro Mártir no se queda allí. Él tiene el sentido de la realidad. Lo hecho, hecho está. Y no todo es negativo. En las últimas páginas de las *Décadas* aletea la esperanza de un futuro mejor. Hay ya comercio pacífico entre Europa y las Indias. Tenochtitlán está reconstruyéndose. En España se traba ya la lucha de la civilización contra la barbarie. A él, Pedro Mártir, le ha tocado justamente ser uno de los iniciadores del humanismo español. Introduce a un grupo selecto de jóvenes a la lectura de los clásicos latinos, y está satisfecho de su labor pedagógica. Dice que si se hubiera quedado en Italia sería enano entre gigantes o gorrioncillo entre águilas, mientras que en España se siente águila y gigante. Lo cual parece vanagloria y no es sino modestia. Porque también según los altos cánones italianos es Pedro Mártir uno de los grandes.

Hizo bien Carlos V en darle un puesto en el Consejo de Indias. Cuando minuciosamente se nos cuentan, en la penúltima *Década* (de 1525), los preparativos de la expedición de Sebastiano Caboto y se nos dice, en esencia, que "esta vez las cosas se van a hacer menos brutalmente", no puede cabernos la menor duda de que en ese Consejo fue Pedro Mártir el campeón de la humanidad. Su palabra hablada debe de haber sido tan inteligente y tan persuasiva como su palabra escrita.

que hay otra cita de Voltaire: a los tres días de recibir la pedrada, murió Moctezuma "en implorant la vengeance du Ciel contre les usurpateurs, sans vouloir entendre aux propositions qu'on lui fit de recevoir le Baptême". La heroida de La Harpe, publicada en 1759, parece constituir una gran rareza bibliográfica, pues no figura en la nutrida relación de "Obras literarias y musicales sobre Cortés y la conquista" que aparece en J. L. Martínez, *op. cit.*, pp. 944-949, pese a estar en ella un producto de esa misma época y —se diría— mucho más recóndito: la "Conversación de Cortés y Moctezuma en los infiernos", de Aleksandr Sumarókov, publicada en Moscú hacia 1759 (en ruso, naturalmente). Por eso, y por ser buena muestra de los extremos a que llegó en el siglo ilustrado la imagen de Cortés dentro de la "tradición" de Pedro Mártir, me ha parecido útil publicar en apéndice la heroida mencionada.

APÉNDICE[19]

Montézume a Cortés (Héroïde)

Enfin de tes forfaits tu recueilles le fruit!
Tu règnes, je succombe, & Mexique est détruit.
Ah! je l'ai mérité: ma faiblesse est mon crime.
J'ai souffert tes fureurs, & j'en suis la victime.
J'expire dans le piége où tu m'as sçu plonger,
Frappé par mes Sujets, que j'aurais dû venger.
Toi seul armas leur main... ma rage se rallume,
A ses derniers momens reconnais Montézume,
Reconnais-moi terrible, implacable, indigné,
Redemandant le sang où ton bras s'est baigné.
Redoute cet instant où mon malheur m'inspire.
Tout s'affaiblit en moi, mais ma haine respire.
Ma haine me suffit: Tyran, frémis d'horreur.
Le Mexiquain mourant fait trembler son vainqueur.
Son vainqueur! toi! Cortés! ô comble d'infamie!
Ah! Peuple trop cruel, qui m'arraches la vie,
J'ai vu ton repentir: partage mes transports,
Ton Prince à tes fureurs connaîtra tes remords.*
Va, vole vers Cortés, & parmi le carnage,
Réunis sur lui seul tout l'effort de ta rage.
Ne cherche que Cortés, d'un bras désespéré,
Plonge cent fois le fer dans son coeur abhorré.
Qu'il soit traîné vers moi, que ma vue expirante
Se ranime à l'aspect de sa tête sanglante...
Mais, que dis-je? arrêtez, Mexiquains malheureux!
Hélas! assez de sang a coulé dans ces lieux.
Faut-il donc que toujours la foudre se rallume?
Laissez-moi des Sujets qui pleurent Montézume,
Et n'allez plus chercher dans ces affreux combats
Le funeste plaisir de courir au trépas.
Déjà le mien s'approche, & je pleure sur vous:
Je ne vois que vos maux, en tombant sous vos coups.

[19] Fuente: La Harpe, *Héroïdes nouvelles,* Amsterdam, 1759, pp. 15-20. En la misma *plaquette,* pp. 23-30, figura una heroida de la reina Isabel a Don Carlos (el hijo de Felipe II). En 1760 se publicaron en París otras dos heroidas "par l'Auteur de Montézume": de Catón a César y de Aníbal a Flaminio. Las innumerables heroidas francesas que aparecieron entre 1755 y 1780 ofrecen temas y tonos muy variados: novelescos, sentimentales, galantes, frívolos. Las cuatro de La Harpe, discípulo de Voltaire, son alegatos histórico-políticos.

* Ce vers sera, si l'on veut, une réminiscence de celui-ci de Phédre: "Thésée à tes fureurs connaîtra tes bontés". Il m'était facile d'en substituer un autre; mais je doute qu'on me sçache mauvais gré de ne l'avoir pas fait.

Quel spectacle effrayant vient s'offrir a ma vuë!
Sur mes derniers instants, quelle horreur répandue!
Palais de mes Ayeux, séjour ensanglanté,
Trône de la grandeur si long-tems respecté,
Lieux où je vois régner un ennemi barbare,
Où triomphe Cortés, où ma mort se prépare,
Murs qui ne m'offrez plus que mes Sujets mourans,
En tombant sur ma tête, écrasez nos Tyrans.
O gloire du Mexique! ô Puissance abaissée!
Splendeur de cet Empire, en un jour éclipsée!
Malheureux Mexiquains! je vous laisse des fers,
Et le dueil de la mort couvre cet Univers.
Il vous faut donc choisir la honte ou les supplices!
Vous servez du vainqueur les orgueilleux caprices:
Vos jours sont dans ses mains, vos périls, vos travaux
Enrichissent un peuple, artisan de vos maux.
Tyrans! quel est leur crime, & quel droit est le votre?
Ce monde est-il l'opprobre et l'esclave de l'autre?
Non, vous n'eûtes jamais, barbares destructeurs,
Que le droit des brigans, le fer & vos fureurs;
Et vous n'avez sur nous que le triste avantage
D'avoir approfondi l'art affreux du carnage.
Et vous osez encor nous vanter votre Dieu!
Et quel est-il, ô Ciel! en quel sauvage lieu,
Ce génie annoncé par de sanglants ravages,
Ce Dieu des Espagnols, trouve-t-il des hommages?
Ou vous n'en avez point, ou votre Dieu, cruels,
C'est l'or de ces climats, teint du sang des mortels.
Que parlez-vous d'Enfer, de Ciel & de Justice?
L'Enfer est dans ces feux qu'un fatal artifice
Sçait créer pour vous seuls, & fait tomber sur nous.
Et le Ciel est par-tout où l'on est loin de vous.*
Va, laisse-moi, Cortés, cesse de te promettre
Qu'à ta réligion je puisse me soumettre.
Autant que tes fureurs, je déteste ta loi,
Et le Dieu des Tyrans est un monstre pour moi.
Ah! j'invoque aujourd'hui non cette Idole vile**
A qui ce peuple rend un hommage imbécile,
Ce phantôme adoré par d'aveugles mortels,
Et qui laisse écraser ce monde & ses autels:
Non ce Dieu du carnage & de la tyrannie,
Qui te prêta sa foudre et servit ta furie,
Mais cet Etre puissant, ce Dieu de l'avenir,

* C'est la pensée de Guattmosin, qui ne voulait pas aller dans le Ciel, parce que les Espagnols y alloient.

** L'idole de Visilipustli.

Ce Dieu que je conçois, sans l'oser définir,
Lui dont le malheureux, au sein de l'innocence,
Embrasse avec plaisir & chérit l'existence,
Juge que tout forfait doit sans doute outrager;
Cet Etre, quel qu'il soit, est fait pour me venger.
Toi donc, ô Dieu des Cieux! dont la main souveraine
Des destins et des tems conduit l'immense chaîne,
Toi qui vois d'un même oeil tous ces êtres divers
Dispersés aux deux bouts de ce vaste univers:
N'as-tu près de ce monde, où je régnais sans crainte,
Creusé de tant de mers l'impénétrable enceinte,
Qu'afin que ces brigans, de rapine altérés,
Forçassent ces remparts par tes mains préparés?
Du moins entends ma plainte & mes cris légitimes.
Venge-toi, venge-nous; que nos brillants abîmes
Entr'ouvrent des tombeaux sous ces monstres pervers;
Qu'en cherchant les trésors, ils trouvent les enfers.
Que la mer, dont leur art croit dompter les caprices,
Engloutisse avec eux leurs frêles édifices:
Ou s'il faut qu'en Europe ils retournent jamais,
Puisse l'or de ces lieux y porter les forfaits!
Puisse-t-il y semer, pour leur juste supplice,
Tous les fruits détestés que produit l'avarice,
Les désirs effrénés, la pâle avidité,
La discorde, la haine & l'infidélité.
Que d'autres Nations, par l'espoir attirées,
Viennent leur disputer ces fatales contrées.
Que ce monde, couvert de leurs drapeaux flottans,
S'abbreuve avec plaisir du sang de ses tyrans.
Que Cortès avili, trahi par la fortune,*
Pleure sur ses forfaits & sur notre infortune.
Voila le seul espoir qui flatte mes douleurs.
Oui, je serai vengé, je l'espére... je meurs.

* Cortés fut mal recompensé de ses services.

HACIA UNA CARACTERIZACIÓN DEL ROMANCERO RÚSTICO DE LOS SIGLOS DE ORO

AURELIO GONZÁLEZ
El Colegio de México

Antonio Sánchez Romeralo y Ana Valenciano llamaron *Romancero rústico*[1] al tomo que editaron, dentro de la serie del *Romancero tradicional,* con cuatro romances con tema de "pastores", por considerar que el calificativo "rústico", con su significado de cosa referente al campo o a las gentes del campo, iba bien con el tema de esos romances.

Ya desde mucho tiempo atrás, en el siglo XVII, Covarrubias[2] nos dice que rústico, como sustantivo, es "el villano", y Alonso Fernández de Ledesma[3] define que "*rus* es donde tienen miel y leche y ganado, donde se llaman rústicos los que entienden de estas cosas".

Literariamente, a los asuntos de pastores se les han aplicado dos términos: pastoril y rústico; sin embargo, es conveniente dejar clara la gran distancia que existe entre lo pastoril y lo rústico, pues, aunque ambos términos se aplican a las cosas de pastores, en el primer caso estos asuntos de pastores los debemos de entender como pertenecientes a un mundo arcádico, bucólico, y por lo tanto refinado y artificioso; y en el segundo caso se trata de las actividades toscas, ásperas y rudas en un mundo real, aunque literariamente transformado. En este sentido, hay que recordar que bucólico viene del latín *bucolicus,* 'pastoril' y rústico de *rusticus* 'del campo, campesino'.[4] Por otra parte, en el mundo bucólico lo que tenemos es al poeta inserto en la Naturaleza bajo la apariencia de pastor; en realidad, por lo tanto, lo que se crea es un tipo particular de pastor literario idealizado.

[1] Antonio Sánchez Romeralo y Ana Valenciano, *Romancero rústico,* Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1978 (*Romancero tradicional,* IX).

[2] Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Turner, México, 1984.

[3] Alonso Fernández de Ledesma, *Universal Vocabulario, apud* Sánchez Romeralo, *op. cit.,* p. 7.

[4] Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana,* Gredos, Madrid, 1973.

La integración del hombre en la Naturaleza como tópico literario representa una larga y constante tradición en la cultura occidental,[5] tradición cuyos orígenes se pueden rastrear fácilmente hasta los *Idilios* de Teocrito, pasando por la espléndida consagración de Virgilio en sus *Bucólicas.* También durante la Edad Media el tema tiene importancia en la literatura, especialmente en su modalidad de la *pastourelle.* Posteriormente, el Renacimiento, con su revaloración de los principios culturales y filosóficos contenidos en el canon clásico, no fue ajeno de ninguna manera a esta tradición que, retomando fuerzas en la *Arcadia* de Sannazaro, también florece vital en España en lo que Avalle Arce ha llamado la retipificación del pastor[6] con la poesía de Garcilaso, las novelas pastoriles (especialmente en la *Diana* de Montemayor) y el teatro de Juan del Encina. Es en las églogas y autos de este último autor donde encontramos la presencia de los dos tipos de pastores antes mencionados: el bucólico o pastoril y el rústico, este último tratado en una forma más bien burlesca que lo aproxima, en germen, a lo que sería más adelante el bobo teatral.

En el Romancero, la presencia del tema pastoril es abundante y florecerá especialmente en el llamado Romancero nuevo; junto con los romances históricos y los moriscos, los romances pastoriles forman la tercia de los temas más cultivados, aunque su auge es posterior a los de tema morisco.[7] Los romances rústicos aparecen en general englobados dentro de la corriente pastoril, pero presentan una serie de características distintivas que trataremos de señalar a lo largo de este trabajo.

Ya Agustín Durán, en su magna recopilación romancística,[8] percibe esta diferencia y los distingue, y se refiere a los textos que tienen por tema los asuntos del campo como "Romances villanescos y festivos", mientras por el contrario, los romances de asunto estrictamente pastoril por lo general están agrupados dentro del apartado de "eróticos o amatorios", marcando así, tanto la diferencia de tono como de tema por encima de las características coincidentes de los personajes o tipos que en ellos aparecen.

Entre los textos más antiguos de lo que podemos considerar como los

[5] Desde luego, este tipo literario no pertenece exclusivamente a nuestra cultura occidental, sino que también está presente, con las diferencias lógicas, en la cultura oriental. Mil años antes de la aparición de las *pastourelles* francesas ya está presente en la tradición china el tema del caballero y la pastora. Cf. Jean Pierre Diény, *Pastourelles et magnarelles. Essai sur un thème littéraire chinois,* Droz, Ginebra-París, 1977, cap. I.

[6] Juan Bautista Avalle Arce, *La novela pastoril española,* Istmo, Madrid, 1974, p. 14.

[7] Ramón Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico,* Espasa Calpe, Madrid, 1968, p. 125. [1a. ed. 1953].

[8] Agustín Durán, *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo xvii,* 2 vols., Atlas, Madrid, 1945, (*BAE*, 10 y 16). [1a. ed. Ribadeneyra, Madrid, 1849-1851.]

antecedentes del "Romancero rústico" de los Siglos de Oro, hay que mencionar varios textos debidos a Juan del Encina y Bartolomé Torres Naharro, ambos escritores dramáticos.

En el *Cancionero de todas las obras de Juan del Enzina* (Salamanca, 1496)[9] se encuentran varios villancicos de Encina que marcan claramente el tono rústico, especialmente *Antonilla es desposada* y *Ya no espero que en mi vida.*[10] Durán dice que en ese cancionero también se encuentra el romance *Vínose Inés de la aldea,*[11] en el cual ya están presentes algunos de los elementos que, como señalaremos más adelante, caracterizarán a los romances rústicos, los cuales vivirán su momento de mayor auge en el último cuarto del siglo XVI. Sobre Encina hay que recordar que, aunque es indudable que se trata de uno de los últimos exponentes de la poesía trovadoresca, también es cierto que "es en la lírica de inspiración tradicional-popular donde se encuentra la verdera vena poética de Encina. Ya sea glosando canciones y villancicos ajenos, recreando romances viejos o elaborando sus propios poemas sobre una base popular".[12] Por otra parte, con respecto al tipo literario del pastor, Encina es quien mejor logra concretar las dos caracterizaciones del pastor (rústica y bucólica), tanto en la línea melodramática como en la línea burlesca.

Estos elementos rústicos que aparecen en *Vínose Inés del aldea* consisten, en primer lugar, en señalar como lugar de origen la aldea, y en segundo lugar en dar al personaje un nombre no artificioso sino común, lo que nos señala un alejamiento del mundo pastoril bucólico:

> Vínose Ynés del aldea
> adonde contenta estaba,

Otro elemento es el uso del tópico de la belleza de los ojos, que sin ser privativo del Romancero rústico, en éste se emplea muy frecuentemente:

> La niña de bellos ojos,

Y finalmente la mención de las serranas y el empleo de un cantarcillo con estribillo:

9 Esta obra fue reeditada varias veces; Sevilla, 1501; Burgos, 1505; Salamanca, 1509 y Zaragoza, 1516, entre las más antiguas.

10 Juan del Encina, *Obras completas,* ed. de Ana María Rambaldo, Espasa Calpe, Madrid, 1978, t. III, pp. 312-314.

11 En la edición facsimilar del *Cancionero de Juan del Encina* publicada por la Real Academia Española en 1928 no he podido encontrar dicho romance.

12 Ana Ma. Rambaldo, *op. cit.,* pp. xiv-xv.

Aquella que daba embidia
a las más bellas serranas,

Vínose Inés del aldea
Romancero general,[13] f. 152v.

En la *Propaladia de Bartolomé de Torres Naharro dirigida al ilustrísimo señor... don Fernando Dávalos de Aquino...,* publicada en Nápoles en 1517,[14] se incluye, además de las comedias de este autor, una serie de composiciones poéticas en metros trovadorescos, algunos sonetos y romances. Entre estos últimos se encuentra el que empieza *Hija soy de un labrador,* de clara resonancia rústica. La popularidad de este romance está fuera de toda duda, pues también aparece, junto con otros dos de Torres Naharro, en la obra que es fuente básica del Romancero viejo: el *Cancionero de Romances s. a.,* publicado por Martín Nucio en Amberes. El texto permanece en las ediciones siguientes del *Cancionero* a partir de la de 1550,[15] primera de fecha conocida. El romance se inicia así:

Hija soy de un labrador,
nascida sobre el arado,
criada so los olivos,
crescida tras el ganado.
Careando una mañana
las ovejas del vedado

Hija soy de un labrador
Torres Naharro, *Propaladia.*[16]

Los datos no pueden ser más elocuentes sobre el auténtico origen rústico de esta pastora cuya tragedia consistirá en la pérdida de dos ovejas, simbólicamente llamadas Alegría y Libertad, lo cual da al romance un sentido distinto del mero hecho rústico.

Para Montesinos es Pedro Liñán de Riaza el autor de la verdadera transformación del romance pastoril en rústico; a él se debería el abando-

[13] Cuando un romance aparezca en varias fuentes anteriores y en el *Romancero general,* Madrid, 1600, lo citaremos según la versión de este último, por la edición facsimilar de Archer M. Huntington, De Vinne Press, Nueva York, 1904.

Respeto la ortografía que tienen en las fuentes utilizadas, con las siguientes salvedades: la *u* consonante se transcribe *v,* y la *v* vocal se transcribe *u;* la *j* vocal se transcribe *i.* Se modernizan los acentos y se disuelven las abreviaturas. En los títulos sí se moderniza la grafía.

[14] Además de varias reediciones de esta obra en la primera mitad del siglo XVI, las composiciones poéticas de Torres Naharro se difundieron a lo largo del siglo en pliegos sueltos, lo cual nos habla de la gran popularidad que tuvieron.

[15] Cf. A. Rodríguez Moñino, *Cancionero de Romances* (Anvers, 1550), Castalia, Madrid, 1967, p. 95.

[16] Bartolomé Torres Naharro, *Propaladia, Nápoles 1517,* edición facsimilar, Real Academia Española, Madrid, 1936.

no del romance arcádico, siempre sentimental o lacrimoso, por esa visión de la aldea desde la corte donde hasta el amor puede tener un tono regocijado o burlón.[17]

En la poesía de los Siglos de Oro, por su popularidad y la calidad de algunos de los poetas que escribieron obras en este género, tiene especial importancia el Romancero nuevo, el cual, en una visión panorámica de la poesía de la época, habría que situar a partir del decaimiento del gusto por los romances viejos hacia 1584, después de la publicación de la colección de Sepúlveda, y concluiría, si nos guiamos por las ediciones, casi un siglo después, en 1677, con el libro de romances "nuevamente impressos por un corioso" en Amsterdam. El momento de mayor brillo de este Romancero nuevo está entre 1589 y 1621, esto es entre la aparición de la primera de las *Flores* de Moncayo y la publicación de la *Primavera y flor* de Arias Pérez. Desde luego, hay colecciones que se pueden considerar de transición en las cuales, al lado de los romances que conservan el antiguo estilo tradicional y temas viejos, aparecen textos con nuevos temas, y escritos ya bajo los principios del nuevo gusto, como las *Rosas* de Timoneda o las mismas *Guerras civiles de Granada* de Pérez de Hita.

El siguiente es el panorama general de las colecciones del Romancero nuevo en las cuales aparecen romances rústicos, tanto de tono serio como burlesco o paródico. No se han tomado en cuenta en este breve inventario aquellos romances que tiene sólo algunos elementos o personajes rústicos, ni aquellos cuyo tono corresponde decididamente al estilo pastoril:

La gran serie

Pedro de Moncayo, *Flor de varios romances nuevos y canciones,* Huesca, 1589:

La niña morena, Hermano Perico, Dice Minguilla, Casóse Toribio Bras

Pedro de Moncayo, *Flor de varios romances nuevos: Primera y segunda parte,* Barcelona, 1591:

Ensíllenme el asno rucio, Hermano Perico

Sebastián Vélez de Guevara, *Cuarta y Quinta parte de Flor de romances,* Burgos, 1592:

Por muchos años y buenos, Cuando fueres a la villa, La morena enamorada, En su aldea una serrana, El disanto fue Belilla

Pedro de Moncayo, *Flor de varios romances nuevos, primera, segunda y tercera parte,* Madrid, 1593:

[17] José F. Montesinos en el estudio preliminar a su edición de Arias Pérez, *Primavera y flor de los mejores romances,* Castalia, Madrid, 1954, pp. L-LII.

Ensíllenme el asno rucio, Hermano Perico, Por los chismes de Chamorro

Andrés de Villalta, *Flor de varios y nuevos romances. Primera y segunda parte. Añadióse la tercera parte por Felipe Mey,* Valencia, 1593:
Ensíllenme el asno rucio, Hermano Perico, La niña morena

Pedro de Flores, *Sexta parte de Flor de romances nuevos,* Toledo, 1594:
Contenta estaba Minguilla, Vínose Inés del aldea, Por muchos años y buenos, Hortelano era Belardo, Riñó con Juanilla, Aquella bella aldeana

Francisco Enríquez, *Séptima parte de Flor de varios romances nuevos,* Madrid, 1595:
Después que te andas, Marica

Luis de Medina, *Flores del Parnaso, octava parte,* Toledo, 1596:
Descolorida zagala

Luis de Medina, *Flor de varios romances, diferentes de todos los impresos, novena parte,* Madrid, 1597:
El joyel de la casada, En la pedregosa orilla, Riñó con Juanilla

Los romancerillos

Quarto quaderno de varios romances los más modernos que hasta hoy se han cantado, Valencia, 1592:[18]
El joyel de la casada

Primer quaderno de varios romances, Valencia, 1596:[19]
Morenita me llaman, madre

Tercero quaderno del bautismo de Marina en Orgaz, Valencia, 1597:[20]
Prometiole Gil a Bras

Tercero quaderno de varios romances..., Valencia, 1598:[21]
Si cuando juega Marica

Quinto quaderno de varios romances los más modernos..., Valencia, 1597:[22]
El joyel de la casada

Primero quaderno de varios romances los más modernos..., Valencia, 1596:[23]
Do va la niña

[18] R. Foulché-Delbosc, "Les Romancerillos de la Bibliothèque Ambrosienne", *Revue Hispanique,* 45 (1919), 510-624.

[19] R. Foulché Delbosc, "Les Romancerillos de Pise", *Revue Hispanique,* 65 (1925), 160-263.

[20] *Idem.*

[21] *Idem.*

[22] Antonio Rodríguez Moñino, *Las series valencianas del Romancero nuevo y los cancionerillos de Munich,* Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1963.

[23] *Idem.*

Quarto quaderno de varios romances los más modernos..., Valencia, 1602:[24]
Del Real de Manzanares
Romancero de Barcelona (Ms. 125):[25] [1590-1600]
Fuese mi zagala, Yo no sé cómo bailan aquí
Romancero de la Brancacciana (Ms. V-A-16):[26] [c. 1600]
Alarga, morenica, el paso, Riñó con Juanilla

La gran colección y otras colecciones contemporáneas

Romancero general en que se contienen todos los romances que andan impresos en las nueve partes de romanceros, Madrid, 1600:
Hortelano era Belardo, Por muchos años y buenos, El disanto fue Belilla, En su aldea una serrana, La morena enamorada, Por los chismes de Chamorro, Después que te andas Marica, Cuando fueres a la villa, El joyel de la casada, Contenta estaba Minguilla, La niña morena, En la pedregosa orilla, Hermano Perico, Vínose Inés del aldea, Ensíllenme el asno rucio, Descolorida zagala, Aquella bella aldeana
Romancero general en que se contienen todos los romances que andan impresos ahora nuevamente añadido y enmendado, Madrid, 1604:
repite los del *Romancero* de nueve partes y añade los que aparecen en la *Docena parte,* en la *Segunda parte del Manojuelo* y los publicados por Castaña, entre otros.
Gabriel Lobo Lasso de la Vega, *Manojuelo de romances nuevos,* Zaragoza, 1601:
Bella villanchuela, Hermana Benita, La boda de Llorente y Dominga, La boda de hermano Perico con hermana Marica, Válgate el malo, María, Por quitarse de contiendas, No quiere ya Constancilla, Desde el campanario
Alonso Rodríguez, *Docena parte de romances,* Zaragoza, 1602:
Voto a tus ojos serenos, Mi venganza se apareja, Morenica no seas boba
Gabriel Lobo Lasso de la Vega, *Segunda parte del Manojuelo de romances nuevos,* Zaragoza, 1603:
Guarte Pabro, hermano, Antón Llorente, Haya Mariguela, O que bonita que estás

[24] *Idem.*
[25] R. Foulché Delbosc, "Romancero de Barcelona", *Revue Hispanique,* 29 (1913), 121-194.
[26] R. Foulché Delbosc, "Romancero de la Biblioteca Brancacciana", *Revue Hispanique,* 65 (1925), 345-396.

Jerónimo Francisco Castaña, *Primera parte de los romances nuevos nunca salidos a luz,* Zaragoza, 1604:
Deja las flores del huerto niña, Jurado tiene Teresa

Las colecciones posteriores

Francisco de la Torre, *Breve deleitación de romances varios sacados de diversos autores,* c. 1604. (Valencia, 1668):
Hermana Juliana, Una zagaleja hermosa
Franciso de Segura, *Romancero nuevo historiado,* Zaragoza, 1605:
Aquella serrana
Juan de Chen, *Laberinto amoroso de los mejores y más nuevos romances...,* Barcelona, 1618:
Del Real de Manzanares, O que bonita que estás, Serranas de Manzanares, La zagala más hermosa, Mi zagala sus paños
Arias Pérez, *Primavera y flor de los mejores romances que han salido,* Madrid, 1621:
Menguilla la siempre bella, Con tus trapos Inesilla, Del Real de Manzanares, Pero Gil amaba a Menga, Por la tarde sale Inés, Serranas de Manzanares, Al soto de Manzanares, Sin color anda la niña, Aquella hermosa aldeana, Ya te casaste Menguilla, En el valle de Pisuerga
Luis de Góngora, *Obras en verso del Homero español que reçogió Juan López de Vicuña,* Madrid, 1627:
En los pinares de Júcar, En el baile del ejido, Ensíllenme el asno rucio, En la pedregosa orilla, Hermana Marica, Menguilla la siempre bella
Francisco de Segura, *Segunda parte de la Primavera y Flor de los mejores romances que hasta ahora han salido,* Zaragoza, 1629:
Marica a lavar su ropa, Del Real de Manzanares, Yo soy Martinguelo, La zagala más hermosa, Mi zagala sus paños, Aquella hermosa aldeana, Serranas de Manzanares

Las colecciones tardías

Jorge Pinto de Morales, *Maravillas del Parnaso y flor de los mejores romances graves, burlescos y satíricos que hasta hoy se han cantado en la corte,* Lisboa, 1637:
Unas doradas chinelas, Si tuvieras, aldeana
Pedro Lanaja, *Romances varios de diversos autores,* Zaragoza, 1640:
Con sus trapos Inesilla, Marica a lavar su ropa
José Alfay, *Poesías varias de grandes ingenios españoles,* Valencia, 1654:

En la mudanza de Gila, A pisar el prado sale, La preñadilla de Antón, El alba, Marica

Romances varios de diferentes autores, nuevamente impresos por un curioso, Amsterdam, 1677:

A la gaita bailó Gila, Hechizado está Bartolo, De los desdenes de Menga, Menguilla le dijo a Fabio, Con sus trapos Inesilla

De esta muestra, muy representativa de las principales colecciones de romances de los Siglos de Oro, hemos recogido algunos de los elementos recurrentes que aparecen en aquellos romances que consideramos rústicos y que, como dijimos, son aquellos en los cuales los personajes aparecen ya sea desempeñando las actividades propias del campo, o bien caracterizados claramente como campesinos y no como poetas, enamorados o nobles, encubiertos bajo la apariencia pastoril; ni como amadas idealizadas "niñas rústicas". Algunos de estos elementos, que por su recurrencia podemos considerar como caracterizadores del género, son los siguientes:

Siguiendo la tradición del hombre integrado a la Naturaleza, los personajes rústicos son, en primer lugar, pastores y pastoras, zagales y zagalas o serranas y serranos, y en menor grado vaqueros y porquerizos; pero también pueden aparecer definidos simplemente como aldeanos o aldeanas o villanas y villanos, lo cual señala naturalmente el contraste con el mundo de la corte o de la ciudad.

Si tuvieras aldeana
la condición como el talle

Si tuvieras aldeana
Lope de Vega, *La Dorotea,* V-3.[27]

En su aldea una serrana
de la vera de Plasencia

En su aldea una serrana
Romancero general, f. 129.

Las actividades que llevan a cabo estos personajes están directamente relacionadas con su definición como pastores (cuidar cabras, guardar vacas o llevar corderos) o son habituales entre la gente de campo: por ejemplo recoger piñones

[27] Lope de Vega, *La Dorotea,* en *Obras selectas,* Aguilar, Madrid, 1964, t. II, pp. 1719-1720.

Serranas de Cuenca
iban al pinar
Unas por piñones
otras por bailar

En los pinares de Júcar
Góngora, *Obras en verso*[28] f. 85.

segar el trigo:

que la casará sin falta
en cerrando los panes

Contenta estaba Minguilla
[Liñán de Riaza][29]
Romancero general, f. 206r-207r.

lavar en el río:

Con sus trapos Inesilla,
en gran daño del jabón,
teñido dexava el río,

Con sus trapos Inesilla
[Antonio de Mendoza]
Arias Pérez, *Primavera y flor,*[30] p. 221.

ir al mercado:

Dirá que me huelgo
de que no parece
el domingo en misa
ni en mercado el jueves;

La niña morena
[Liñán de Riaza]
Romancero general, f. 35r-35v.

[28] Luis de Góngora, *Obras en verso del Homero español que recogió Juan López de Vicuña,* ed. facsimilar con introd. de Dámaso Alonso, CSIC, Madrid, 1963.

[29] Cuando la atribución de un romance incluido en alguna de las colecciones a un poeta importante sea bastante segura, ya sea en la fuente original o por alguno de los editores modernos, la incluimos en la referencia entre corchetes.

[30] Arias Pérez, *Primavera y flor de los mejores romances,* ed. José F. Montesinos, Castalia, Valencia, 1954.

comportamiento rústico:

¡Bien hayas tú, la serrana!
¡Mil años te guarde Dios!
que aun para saltar arroyos
tienes brío y perfección

Unas doradas chinelas
[Lope de Vega]
Pinto, *Maravillas del Parnaso.*[31]

En ocasiones, en los romances rústicos se establece relación con el mundo pastoril o cortesano, o simplemente urbano, en una especie de contraste en el cual siempre queda por encima el valor del mundo rústico en el cual se vuelve posible la felicidad. El mundo rústico es el mundo de la verdad y la sinceridad, incluso más allá de las apariencias, como vemos en lo que dice el enamorado de Inés:

Serranas de Mançanares,
yo me muero por Ynés,
cortesana en el arreo
labradora en guardar fe.

Serranas de Manzanares
Chen, *Laberinto,*[32] pp. 122-123.

El abandono del mundo rústico implica adquirir los comportamientos y actitudes que son propios o próximos de lo pastoril o artificioso y por lo tanto alejarse del mundo verdadero:

Por muchos años y buenos
vuelvas Belilla a la plaça
a morar entre señoras,
y a ser de tu gusto esclava.
.....
Esto le escribe Riselo
a Belilla su olvidada,
la que en su barrio vivía,
y vive agora en la plaça

Por muchos años y buenos
Romancero general, f. 99v-100r.

El contraste de sentimientos y actitudes entre la aldea y la villa o ciudad

31 Número 1580 en el *Romancero* de Durán.

32 Juan de Chen, *Laberinto amoroso de los mejores romances que hasta agora han salido a luz,* ed. de José Manuel Blecua, Castalia, Valencia, 1953.

se hace patente en algunos romances, y la alabanza de aldea da el tono rústico.

acá a lo llano vivimos
quiere el que quiere con veras
y aun algunos en las burlas
sabes tu que se confiesan:
buelvete morena mía
antes que el amor te buelva

Aquella bella aldeana
Romancero general, f. 340.

zelosa dexó su aldea
triste se vino a la villa,
.....
De la sierra de Xarama
la tierra por quien suspira,

Del Real de Manzanares
Chen, *Laberinto,* pp. 74-76.

También son indicadores del tipo de romances los nombres que se dan a los personajes. En el caso de los romances rústicos se emplean nombres que no tratan de remitir al lector o escucha a un mundo clásico, sino, por el contrario, aproximarlo a una realidad campestre y campesina muy cotidiana y por lo tanto bien conocida:

Mujeres: Minguilla, Gila, Belilla, Pascuala, Inés, Marica, Menga, Benita, Teresa, Teresona, Juanica, Traguada, Antona. Hombres: Gil, Bartolo, Bartolillo, Antón, Pascual, Juan, Pedro, Bras, Bertoldo, Crespo, Andrés, Sebastián del Valle, Pero Gil, Chamorro, Galayo, Juan Polaina, Minguillo, Martinguelo, Gil Perales.[33]

En *La boda de Llorente y Dominga,* romance rústico paródico de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, encontramos un verdadero elenco onomástico de la aldea rústica:

Bailó el novio con Inés,
y Antón Guijar con Belilla,
Toribio con Bartolilla,
y la novia con Andrés.

33 Varios de estos nombres permanecen en la "pastorela" tradicional mexicana actual, tanto en aquella de mano culta como *La noche más venturosa* de Fernández de Lizardi, donde encontramos pastores llamados Bras, Gila y Menga, como en aquellas pastorelas cuyo autor se ha perdido y cuyos textos se conservan en la tradición oral, como en la *Pastorela grande* o *de los siete vicios* recogida por Vicente T. Mendoza en Zacatecas, en la cual aparecen entre los pastores Gila y Bartolo.

Benito del Duraznal
con Menga de Tamajón,
y con la de Elvira Antón,
Mariyerta con Pascual.

La boda de Llorente y Dominga
Lasso de la Vega, *Manojuelo,*[34] p. 214.

Algo similar encontramos en *La boda de hermano Perico con hermana Marica,* otro romance paródico del mismo estilo y del mismo autor:

Viniéronle a visitar
Gil Berrueco y Pero Panza,
Bartola, Menga y Constanza
y Benita del Guijar
y Engeña del Pejugar

La boda de hermano Perico
y hermana Marica
Lasso de la Vega, *Manojuelo,* pp. 247-248.

Estos nombres contrastan con los seudónimos pastoriles bajo los que se ocultaban literariamente los grandes poetas del Romancero del siglo XVII, como Belardo (Lope de Vega), Riselo (Liñán de Riaza), Lauso (Cervantes), Lisardo (Vargas Manrique), Fabio (Francisco de Garay), Lauro (Vélez de Guevara); y los de sus enamoradas: Filis, Amarilis, Belisa, Jacinta, Flora, etcétera. Este recurso de los seudónimos literarios también se empleó en los romances moriscos que formaron con los pastoriles el péndulo del gusto romancístico. Así, Lope no sólo fue Belardo, sino también Azarque y el famoso Zaide.

También el romancero rústico nos presenta una geografía propia bien delimitada, circunscrita a Castilla, y más exactamente a las zonas cercanas a Madrid, cuando más lejos Cuenca o Segovia. En esta geografía se precisan especialmente dos accidentes, la sierra y los ríos, y entre éstos ocupa un lugar especial el río madrileño: el Manzanares.

Se mencionan lugares como la sierra, el Manzanares, Soto de Manzanares, Real de Manzanares, Sierra de Manzanares, Sierra del Jarama, Júcar (Cuenca), riberas del Tajo, vera de Plasencia, campos de Madrid, el Esgueva, el Darro y el Pisuerga. En el caso de los romances paródicos, se conserva esta geografía, pero la referencia se puede aproximar aún más a Madrid, específicamente a los pueblos vecinos de aquel entonces: Alcobendas, Vallecas, Caramalchel, Leganés, tan próximos que hoy los ha

[34] Gabriel Lasso de la Vega, *Manojuelo de romances,* eds. Eugenio Mele y Ángel González Palencia, SAETA, Madrid, 1942.

englobado la ciudad, y que en aquel entonces serían lo menos rústico que se pudiera imaginar.

También es muy abundante en los romances rústicos la ubicación en un ambiente festivo, mismo que propicia el tema amoroso del cual tratan por lo general estos romances, ya sea en tono serio o burlesco. La ubicación temporal explícita más abundante, cuando la hay, es el "disanto", esto es el día santo: el domingo o el día de la fiesta patronal del lugar:

El disanto fue Belilla
a la baila de la aldea

El disanto fue Belilla
Romancero general, f. 111v-112r.

Los domingos y disantos
te pones de veinticinco

El joyel de la casada
Romancero general, f. 349.

Por la tarde sale Inés
a la feria de Medina

Por la tarde sale Inés
Arias Pérez, *Primavera y flor,* p. 32.

La preñadilla de Antón
compuesta salió un disanto
a la igreja de su aldea

La preñadilla de Antón
Alfay, *Poesías varias,*[35] p. 30.

En el bayle del exido,
(nunca Menga fuera al bayle)
perdió sus corales Menga,
un disanto por la tarde.

En el baile del ejido
Góngora, *Obras en verso,* f. 85v.

Dentro de la fiesta patronal tiene especial importancia el baile, ya sea de corro, de pandero, a la gaita, acompañado por castañetas o simplemente la "baila". En todos los casos se trataría de bailes tradicionales, rústicos, que hoy definiríamos como folclóricos o típicos. También pueden apare-

[35] Josef Alfay, *Poesías varias de grandes ingenios españoles,* ed. José Manuel Blecua, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 1946.

cer descripciones poéticas como la que hace Góngora del baile de las serranas que han ido a recoger piñones:

En los pinares de Júcar
vi bailar unas serranas
al son del agua en las piedras
y al son del viento en las ramas
.....
Unas por piñones
otras por bailar

En este mismo romance, en otros momentos la descripción deja de ser poética y simplemente nos pinta un tradicional baile de corro con las campesinas tomadas de las manos:

Alegres corros texian,
dándose las manos blancas
de amistad, quiça temiendo
no la truequen las mudanças,
¡Qué bien baylan las serranas,
que bien baylan!

En los pinares de Júcar
Góngora, *Obras en verso,* f. 85r.

Menguilla la siempre bella,
la que baylando en el corro,
Menguilla la siempre bella

Menguilla la siempre bella
[Góngora]
Arias Pérez, *Primavera y flor,* pp. 165-169.

El disanto fue Belilla
a la baila de la aldea
.....
Al fin Belilla no baila

El disanto fue Belilla
Romancero general, f. 111.

Pero Gil amaba a Menga
desde el día que en la boda
de Minguillo el porquerizo
la vio baylar con Aldonça;

Pero Gil amaba a Menga
Arias Pérez, *Primavera y flor,* pp. 75-77.

A la gaita bailó Gila,
que tocaba Antón Pascual:
si es baila hacer mudanzas,
¡Oh qué bien que bailará!
Bailar firme, bailar quedo
es el seguro bailar;
que el andar saltando siempre
a cualquiera cansará.
El pandero tomó Gila
y viendo que suena mal
a la gaita volver quiso,

A la gaita bailó Gila
Romances varios.[36]

Algunos textos pueden centrar toda su atención en el baile y ponerlo en relación con el amor:

Yo no se cómo bailan aquí,
que en my tierra no baylan ansí.
Las moças de mi lugar
con el son de su contento,
hazenselo un movimiento
con bueltas para mudar;

Yo no sé cómo bailan aquí
Romancero de Barcelona, p. 184.

Desde luego que la apariencia del personaje femenino es uno de los elementos característicos del Romancero rústico. Se trata de la hermosa morena cuyo paradigma de belleza implica el alejamiento del tradicional modelo trovadoresco y cancioneril de la rubia de ojos claros como máximo representante de la belleza femenina. En el romancero rústico es comprensible que la mujer tenga la piel tostada por el sol, si es que se quiere conservar una cierta dosis de verosimilitud.

La niña morena
que yendo a la fuente
perdió sus zarcillos
gran pena merece

La niña morena
[Liñán de Riaza]
Romancero general, f. 35r-35v.

[36] Lo publica Durán en su *Romancero* con el número 1629.

La morena enamorada
contra el cielo se volvía
que le dio ventura pobre
con mil esperanças ricas.

La morena enamorada
Romancero general, f. 120.

No todos los casos nos presentan morenas satisfechas; al igual que en la lírica tradicional, se presenta el contraste entre la mujer morena y la mujer de piel más clara, y en muchos casos esta piel más clara se explica por el lugar de nacimiento: la villa.[37]

Pero quedóse corrida,
de que Pisuerga le ofende,
pues fue en Mançanares blanca
y en sus espejos morena.

La zagala más hermosa
Chen, *Laberinto,* pp. 126-127.

El detalle de la belleza femenina rústica que destacará el romance será los bellos ojos negros, ojos ladrones, ojuelos negros:

Sin color anda la niña
después que se fue su amante,
enemiga de sus ojos,
descuydada con su talle.
Sus hermosos ojos negros
lloran perlas orientales,

Sin color anda la niña
Arias Pérez, *Primavera y flor,* pp. 42-44.

Aquella hermosa aldeana
de los campos de Madrid,
de ojuelos negros y graves,
de talle y cuerpo gentil:

Aquella hermosa aldeana
Segura, *Primavera y flor, segunda parte.*[38]

[37] A este respecto se puede recordar la canción Criéme en aldea, hízeme morena; / si en villa me criara / más bonica fuera. Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Castalia, Madrid, 1987, núm. 141. Sobre las diferentes valoraciones de la morena en la lírica tradicional, puede verse Paula Olinger, *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry,* Juan de la Cuesta, Newark, 1985, pp. 17-25.

[38] Francisco de Segura, *Primavera y flor de los mejores romances, segunda parte* (Zaragoza, 1629), ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Castalia, Madrid, 1972. Este romance sólo

Ojos de pimienta,
chicos y picantes,
algo bayetosos,
portugueses graves.

El alba, Marica
[Hurtado de Mendoza]
Alfay, *Poesías varias,* pp. 54-56.

Seis años ha que te vi
y otros tantos que te adoro,
porque me hizieron cosquillas
dentro del alma tus ojos.

Ya te casaste, Minguilla
Arias Pérez, *Primavera y flor,* pp. 235-236.

Otro de los elementos característicos del personaje rústico femenino es la mención de los cabellos, tópico éste que comparte con gran número de textos poéticos renacentistas y barrocos. En nuestros romances las pastoras y serranas pueden llevar el cabello suelto o en trenza, o incluso rizado:

El cabello en crespos nudos

En los pinares de Júcar
Góngora, *Obras en verso,* f. 85r.

Por la tarde sale Ynés
a la feria de Medina,
tan hermosa, que la gente
pensaba que amanecía.
Rizado lleva el cabello,

Por la tarde sale Inés
Arias Pérez, *Primavera y flor,* pp. 56-58.

sin orden suelto el cabello
a la voluntad del aire,
que avariento con el sol,
antes lo enreda que esparce

Sin color anda la niña
Arias Pérez, *Primavera y flor,* pp. 42-44.

aparece en la *Segunda parte de la primavera...* a partir de la edición de 1641, f. 219. Durán lo publica en su *Romancero* con el número 1606.

Sí es de destacar el cambio de los cabellos rubios, tan caros a todos los poetas barrocos para hacer metáforas solares, por los más prosaicos y rústicos castaños:

cabellos castaños,
en vez de alazanes,
sin delitos rubios,
tan valiosos antes.

El alba, Marica
[Hurtado de Mendoza]
Alfay, *Poesías varias,* pp. 54-56.

Los adornos con que se engalan las rústicas también pertenecen hoy al acervo folclórico formado con la cultura campesina que el Romancero rústico retrata en buena medida con fidelidad literaria. Los elementos de adorno más frecuentes son los siguientes: corales, azabache y perlas; oro y plata, todos ellos en forma de sartales, zarcillos, arracadas, pinos, patenas y medallas. Estos adornos pueden nombrarse en los romances en ocasiones y con perspectivas muy variadas:

en forma figurada:

Hizo sarta para el cuello
Marica de su trenzado
De sus ojuelos patenas
.....
Sacó sartas para el cuello,
que el sol y alba envidiaron,
de las perlas de sus dientes
y corales de sus labios

La preñadilla de Antón
Alfay, *Poesías varias,* pp. 30-31.

como objetos comprados:

Cuando fueres a la villa,
Marica, dame palabra
de avisarme porque quiero
comprarte unas arracadas.

Cuando fueres a la villa
Romancero general, f. 131.

y las rencillas pararon
en irse a comprar zarcillos.

El joyel de la casada
Romancero general, f. 349v.

como objetos substituidos:

Del sartal que te di en arras
dices que se te quebró el hilo;
y al cuello, de agena mano,
otro te cuelgas más rico,

El joyel de la casada
Romancero general, f. 349v.

como objetos perdidos:

En el bayle del exido,
(nunca Menga fuera al bayle)
perdió sus corales Menga,
un disanto por la tarde.

En el baile del ejido
Góngora, *Obras en verso,* f. 85v.

Diérame mi amado
antes que se fuese,
zarcillos dorados
ahora hace tres meses.
Dos candados eran
para que no oyese
palabras de amores
que otros me dijesen.
Perdílos lavando

La niña morena
[Liñán de Riaza]
Romancero general, f. 35r-35v.

como prometidos en obsequio:

unos la prometen sartas,
otros arracadas finas,

Por la parte sale Inés
Arias Pérez, *Primavera y flor,* pp. 56-58.

como regalos recibidos:

presente de su querido,
por no quererle de balde,
y ensartada en sirgo verde

una sarta de corales,
con una patena al cabo
de plata que no de alambre,

Contenta estaba Minguilla
[Liñán de Riaza]
Romancero general, f. 206-207r.

El tema de la ausencia del amado también está presente en el Romancero rústico, sólo que con características más humildes, debidas a la cotidianeidad del motivo de la ausencia. Este cambio de tono es especialmente llamativo cuando la ausencia se debe a una causa que va en contra de la voluntad del amado: la leva, casi siempre en aquella época llevada a cabo con violencia. Esto provoca en la labradora sentidos lamentos.[39]

La morena enamorada
contra el cielo se volvía,
que le dio ventura pobre
con mil esperanças ricas.
Oyendo estaba las caxas
del capitán de la villa,
que llevaba los quintados
de la armada de las Indias.

La morena enamorada
Romancero general, f. 120.

El tema del amante ausente por ser llevado a la guerra también aparece expresado con otro tópico literario muy frecuente en la "canción de amigo": las quejas o confidencias a la madre o amiga:

¡Ay soldado de mis ojos!
que hoy las cajas te recuerdan
y ayer te guardaba el sueño
esta que tu muerte sueña:
tu ballesta de bodoques
mil veces me acuerdo de ella,
que no mata tortolillas.

En su aldea una serrana
Romancero general, f. 129.

En otros romances la ausencia se debe a una actividad natural del pastor: seguir la trashumancia del ganado:

[39] El tema del "quintado" sigue presente en la tradición oral moderna en romances como *El quintado* y como motivo en muchas coplas líricas y romances vulgares.

Contenta estaba Menguilla,
porque Sebastián del Valle
traya de Estremadura
muy gordos sus recentales,

Contenta estaba Minguilla
[Liñán de Riaza]
Romancero general, f. 206-207r.

La trashumancia del ganado también aparece en *Pasaba el diciembre frío,* romance de Antonio Hurtado de Mendoza,[40] en el cual es la pastora la que viaja con sus ganados por tierras de Extremadura, montes de Portugal, el valle del Tajo y las riberas del Guadiana.

Una vertiente importante del Romancero rústico es la paródica, pues en ella encontramos textos que en muchas ocasiones, por la propia intención paródica, recogen con abundancia los elementos característicos del género. La parodia, por lo general, resalta lo grotesco, deforme y sucio de los personajes rústicos, estableciendo un contraste con sentimientos amorosos más elevados:

Quiérese casar Llorente,
con Dominga del Pedroso,
ella es puerca, y él mocoso
baboso, y con sólo un diente.

La boda de Llorente y Dominga
Lasso de la Vega, *Manojuelo,* p. 208.

También se puede parodiar el tema volviendo más torpes a los personajes, esto es pasando del sujeto "rústico" al tipo del "bobo". Un ejemplo de esto lo tenemos en el baile de la boda de Perico y Marica que, totalmente despoetizado, termina en una borrachera:

y con esto la noche vino
y cayendo y levantando,
se fueron desparramando
bien atestados de vino,
cantando por el camino,
con lengua confusa y gorda:

La boda de hermano Perico
con hermana Marica
Lasso de la Vega, *Manojuelo,* p. 250.

Pero el mismo género rústico como tal puede ser empleado, por su tono sencillo y sus personajes campesinos, para parodiar otros géneros roman-

[40] Durán lo recoge en su *Romancero* con el número 1587-1588.

císticos caracterizados por su refinamiento o artificiosidad. Tal es el caso del conocido *Ensíllenme el asno rucio* (*Romancero general,* f. 2) con el que Góngora malignamente parodió el preciosista y refinado mundo morisco creado por Lope en el romance *Ensíllenme el potro rucio* (*Romancero general,* f. 2).[41]

> Ensíllenme el asno ruzio
> del Alcalde Antón Llorente,
> denme un tapador de corcho,
> y el gabán de paño verde.
> .....
> que me dio para ponelle
> Teresa la del Villar
> hija de Pascual Vicente:
>
> *Ensíllenme el asno rucio*
> [Góngora]
> *Romancero general,* f. 2v.-3r.

Góngora no sólo transforma el potro en asno, sino que el Alcaide de los Vélez, de gran prosapia granadina, se convierte en el rústico alcalde Antón Llorente, y la hermosa Adalifa no es más que Teresa la del Villar, para más datos hija del rústico Pascual Vicente. Desde luego el texto ya no está en boca del moro Azarque, sino de Galayo, rústico y casi bobo.

Los romances de tema rústico aparecen tanto en la forma octosilábica como en romancillos heptasilábicos (llamados en ocasiones endechas) o incluso como letrillas hexasilábicas de fuerte tono lírico.[42] Frecuentemente presentan la inclusión dentro del texto octosilábico de letras, villancicos, romancillos, redondillas, cantarcillos y seguidillas. Muchas veces estos cantos aparecen dentro del mismo texto del romance en una voz ajena a la del narrador o del personaje principal. En muchos casos la forma de estos textos de aire rústico es la letrilla hexasilábica (una de las novedades de la escuela semipopular impulsada por Lope que tiene gran peso en el Romancero nuevo y cambió la trayectoria de la lírica tradicional).[43]

En ocasiones estas formas métricas contrastantes, tan del gusto barroco y por lo tanto del Romancero nuevo, poseen un estribillo. Los estribillos son de medida variable y pueden seguir la forma más tradicional o antigua,

41 No fue Góngora el único que parodió el romance lopesco, ya que se conocen otros seis textos burlescos sobre el asunto (véase Julian Randolph, *Anthology of the Romancero nuevo, 1580-1600,* Peter Lang, Nueva York, 1988, p. 29). El moro Azarque, seudónimo morisco usado por Lope, también fue empleado por otros autores de la época.

42 En la primera *Flor de romances* de Moncayo (1589), los temas arcádicos prefieren el romance y los rústicos las letrillas, J. F. Montesinos, *Primavera y flor, op. cit.,* nota p. XLIX.

43 Margit Frenk, "De la seguidilla antigua a la moderna", en *Estudios sobre lírica antigua,* Castalia, Madrid, 1978, pp. 242-258.

y repetirse cada ocho versos formando grupos regulares de diez; o sólo repetirse un par de veces cada doce o dieciséis versos en los romances más cortos. Por lo general estos estribillos son el canto de las serranas o pastores, y funcionan como comentario a la acción que narra el romance, o al estado del personaje en cuestión. La mayor parte de estos estribillos contiene alguno de los elementos a que nos hemos referido anteriormente (la morena, el baile o la fiesta, los adornos, la separación del amado, la nostalgia de la aldea, etcétera). Éstos son unos cuantos ejemplos de estribillos presentes en romances rústicos:

Ayres de mi aldea,
venid, y llevadme
que los ayres de ausencia
son malos ayres.

Del Real de Manzanares
Chen, *Laberinto,* pp. 74-76.

Con el ayre de la sierra,
hízeme morena.

La zagala más hermosa
Chen, *Laberinto,* pp. 126-127.

¡Qué bien baylan las serranas!
¡Qué bien baylan!

Serranas de Cuenca
iban al pinar,
unas por piñones
otras por bailar.

En los pinares de Júcar
Góngora, *Obras en verso,* f. 85.

Quien oyó, zagales
desperdicios tales
que derrame perlas
quien busca corales

En el baile del ejido
Góngora, *Obras en verso,* f. 85v.

Mi quintado va a al guerra,
ruego a Dios que della buelva.

La morena enamorada
Romancero general, f. 120.

El mi coraçón madre
que robado me lo han he.

El disanto fue Belilla
Romancero general, f. 111v.-112r.

Dezid, pensamiento,
¿Para qué me distes
soledades tristes?

Vínose Inés del aldea
Romancero general, f. 152.

El amor que es firme, madre,
malo era de olvidarse.

Contenta estaba Minguilla
[Liñán de Riaza]
Romancero general, f. 206r.-207r.

Por la cola las toma, toma
Pedro, a las palomas;
por la cola las toma.

Pero Gil amaba a Menga
Arias Pérez, *Primavera y flor,* pp. 75-77.

Sino que son unas
todas las mujeres

La niña morena
Romancero general, f. 35.

La niña no duerme
de amores, madre;
dalda sueño, ayrezillos,
porque descanse.

Sin color anda la niña
Arias Pérez, *Primavera y flor,* pp. 42-44.

Un detalle que hay que notar en gran parte de estos estribillos, detalle que contribuye a acentuar el carácter rústico del romance, es que se trata de verdaderas cancioncillas populares.[44]

Los romances rústicos se pueden caracterizar entonces por el uso de

[44] Los estribillos de estos romances aparecen en el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* de Margit Frenk con el número que damos entre paréntesis: *Pero Gil amaba a Menga* (1918B), *La morena enamorada* (525), *En los pinares de Júcar* (1475, 1476), *El disanto fue Belilla* (246A), *Contenta esta Minguilla* (151) y *La zagala más hermosa* (135).

ciertos nombres aldeanos y no de seudónimos cortesanos o poéticos; la ubicación espaciotemporal en una geografía serrana y fluvial casi exclusivamente madrileña, y en el día de fiesta; el uso de tópicos como el de la hermosa morena, de preferencia ojinegra, la referencia (como símbolo o muestra de amor) a las joyas de la aldeana (especialmente aretes o zarcillos, sartas de corales y perlas y medallas), la expresión de las cuitas de amor en voz de mujer al estilo de la cantiga de amigo, y el contrapunto entre la aldea, expresión de la naturaleza y por lo tanto fuente de todo tipo de bienes —morales y materiales—, y la villa, mundo urbano o cortesano, fuente de todos los males. Cuando el texto es paródico, la sencillez se transforma en simpleza y la belleza es grotesca; pero lo espiritual, el amor, sigue siendo sincero y motor de acciones de todo tipo. En el aspecto formal el Romancero rústico presenta el romance octosilábico con estribillo (letrilla) o con inclusión de cantares o villancicos, o el romancillo hexasilábico o heptasilábico (endecha). Estos estribillos pueden ser auténticas cancioncillas populares.

En síntesis, podemos decir que el Romancero rústico comparte una serie de elementos que son comunes al Romancero nuevo en general, pero que prefiere algunos, los que hemos señalado antes, que se convierten en específicos e identificadores del género.

Por otra parte, el romance rústico, que surge como una forma de realismo y es "la aportación original del siglo XVII al bucolismo"[45] —aunque sus orígenes se remontan al inicio del Renacimiento—, en determinados momentos traiciona su realismo original, y nos presenta zagalas que en realidad corresponden a damas disfrazadas y trata temas que no son más que una versión "a la rústica" de tópicos culteranos o cortesanos, desdibujando así sus confines con la poesía bucólica.

[45] J. F. Montesinos, *Primavera y flor, op. cit.*, p. LIII.

II
LITERATURA NOVOHISPANA

LA MEMORIA, ICONOGRAFÍA DE LA RETÓRICA

MARTHA ELENA VENIER
El Colegio de México

En el libro segundo de *De oratore,* uno de los que participan en este largo diálogo sobre el arte retórica inicia la explicación de lo que es la memoria artificial con una anécdota que protagonizó el poeta Simónides de Ceo, cuya prodigiosa capacidad de observación le permitió aclarar un caso que parecía insoluble. Durante una cena, Simónides recitó un poema escrito por encargo, en el cual había insertado una larga digresión sobre Cástor y Pólux. El anfitrión reclamó a Simónides (con mezquindad, observa Quintiliano) por esa digresión y le dijo que sólo le pagaría la mitad de lo convenido. Poco después, alguien anunció a Simónides que dos jóvenes lo esperaban en la puerta, pero al llegar no encontró persona alguna. En ese momento, el techo del salón cayó sobre los comensales, cuyos cuerpos quedaron irreconocibles y sus amigos desolados porque no sabían a quién dar sepultura. Simónides, salvado por los gemelos que así le agradecieron la loa en su honor, identificó a los invitados porque recordó exactamente qué lugar ocupaba cada uno. De esa experiencia concluyó que la mejor ayuda para la memoria es el orden que se da a lo que se quiere recordar y de allí surgieron también los dos principios elementales del arte: los lugares y las imágenes.[1]

Éste y otros testimonio hacen de Simónides el inventor del arte de la memoria,[2] y la anécdota se repite ahora en los estudios sobre el tema como

[1] LXXXVI, 351-354. Uso la edición bilingüe preparada por H. Rackham, William Heinemann, Londres, 1947 (col. Loeb). Quintiliano repite la historia, pero pone en duda la intervención de los dioses: "en cuanto a mí —dice— la parte que corresponde a los gemelos me parece ficción, porque el poeta no la menciona en ninguna parte, y no habría callado algo que le hubiera dado tanta gloria *(Institutio oratoriae,* tr. H. E. Butler, misma editorial y colección, 1979, XI, II, 16); lo mismo para la retórica *Ad Herennim* que cito abajo, tr. Harry Caplan, 1967. En adelante, *De or., Instit., Her.*

[2] Opina Frances Yates (en su imprescindible estudio *The art of memory,* The University of Chicago Press, Chicago, 1966), que posiblemente Simónides innovó en el arte de la memoria al reunir normas que tenían origen en la tradición oral: "One can imagine, dice, that some form of the art might have been a very ancient technique used by bards and

se repetía en las retóricas de la antigüedad. No es contradictorio que los tratados sobre la memoria abunden más que los memoriosos, los cuales se distinguen —con arte o sin ella— por su extraordinaria capacidad retentiva, no como la de Funes, el parapléjico imaginado por Borges en uno de sus cuentos de *Ficciones,* quien trae a colación, como es inevitable cuando se habla de memoria, las anécdotas que a ese propósito cuenta Plinio el viejo en su *Historia natural* (libro 7, cap. 24).[3] Y esa capacidad no es como la del memorioso ficticio, porque éste no puede olvidar ni puede evitar recordar todo; el que necesita del arte mnemónica tiende a olvidar y es preciso que recuerde sólo lo que es pertinente.

Tanto se había escrito ya sobre la memoria que no era mucho lo que el franciscano Diego Valadés podía innovar en este asunto, de modo que los cinco capítulos que en su tratado dedica a la memoria no serían más que un buen resumen de lo dicho por otros; consciente de ello, advierte que reunió "en lenguaje breve, muchas cosas sobre la definición de memoria y sus géneros con tal diligencia que quizá pocos antes de mí se hayan dedicado a escribir sobre este tema con mayor dedicación del ánimo".[4]

La historia larga, y no uniforme, del *ars memorativa* tiene como característica su enorme complejidad; era, sin duda, materia para iniciados, que traspasó los límites de la preceptiva para influir, dice Paolo Rossi,

> de manera subterránea en la formación de la nueva cultura, condicionando así la constitución de la nueva lógica desde Bacon a Leibniz. La tratadística de la memoria artificial se sitúa en el centro de una serie de discusiones y problemas relacionados de diferente manera con el desarrollo de las artes del discurso y con las técnicas de la persuasión, con los intentos de elaborar una nueva enciclopedia, con las controversias sobre el ramismo y el lulismo, con la magia, la medicina y la fisiognomía. Estos temas son de gran interés, no sólo para los teóricos de la retórica, sino para los filósofos, los lógicos, los practicantes de las ciencias ocultas, así como para médicos y enciclopedistas de origen y naturaleza diversos.[5]

story-tellers. The inventions supousedly introduced by Simonides may have been symptoms of the emergence of a more highly organized society. Poets are now to have their definite economic place; a mnemonic practised in the ages of oral memory, before writing, becomes codified into rules. In an age of transition to new forms of culture it is normal for some outstanding individual to become labelled as an inventor" (p.29).

[3] Ese capítulo veinticuatro de la *Historia natural* coincide con la teratología que predomina en el resto del libro séptimo, porque la enumeración presenta memorias monstruosas: Ciro recuerda el nombre de todos sus soldados, Lucio Escipión el de todos los pueblos romanos, Mitrídates las veintidós lenguas de su reino...

[4] *Retórica cristiana,* facsímil y traducción preparada por E. J. Palomera, A. Castro Pallares y T. Herrera Zapién, UNAM-FCE, 1989, p. 231. Las citas en español provienen de esta versión; las citas en latín, del facsímil. En adelante, indico las páginas en el texto.

[5] *Clavis universalis. El arte de la memoria y la lógica combinatoria de Lulio a Leibniz,* tr. E. Cohen, FCE, México, 1989, pp. 25-26.

Para llegar a este punto es necesario partir de los tratados clásicos que, en general, ven el lado práctico del arte, detenerse en San Agustín —para quien la memoria es la morada de Dios— y llegar hasta Alberto Magno y Tomás de Aquino, quienes convirtieron la memoria en base de la prudencia. Desde ese momento, el sistema retórico y, por lo tanto, el arte de la memoria estuvieron al servicio de las *artes pradicandi.*[6] Ahora bien, ya se trate de oratoria secular o sagrada, todo tratado de la memoria se remite a las fuentes clásicas: *De inventione* y *De oratore* de Cicerón, el anónimo *Ad Herennium,* las *Instituciones* de Quintiliano y el breve tratado sobre memoria y reminiscencia de Aristóteles. Valadés aprovechó éstas y otras fuentes en su versión del arte memoriativa.

Omnia Mea Mecum Porto[7]

Comienza el fraile su presentación citando a Quintiliano, quien llama a la memoria "tesoro de la elocuencia".[8] Luego de referir la aventura simoniana —según la cuenta Cicerón— y enumerar, siguiendo a Plinio, las memorias fabulosas de la antigüedad,[9] da su definición: "memoria est firma animi, rerum, et verborum, et dispositionis perceptio. Est haec maxime oratori

[6] *Ibid.,* pp. 30-51. "En este singular producto de la cultura que fue el *ars pradicandi* medieval, dice el mismo autor, las exigencias de la persuasión retórica, de la construcción de imágenes capaces de dar lugar a emociones controlables, se unen con los preceptos relativos al orden y métodos concebidos como instrumentos para imprimir en la memoria los contenidos y la forma de la oración" (p. 35).

[7] En traducción libre, "todo lo que sé va conmigo". La frase pertenece a Pedro de Ravena, *Phoenix seu artificiosa memoria;* se encuentra en P. Rossi, *op. cit.,* p. 43. La capacidad de conservar en la memoria un número infinito de recuerdos intrascendentes y magníficos no siempre bien entendida, era con frecuencia motivo de asombro. Dice Richard de Furnival, en el prólogo a su *Bestiario de amor* (siglo XII) "Dios, que ama al hombre, le ha dado una especie de fuerza que se llama memoria... guardiana de los tesoros que el espíritu conquista".

[8] *Instit.,* XI, II, 1: "immerito thesaurus [memoria] elocuentia dicitur". Sorprende que los traductores (p. 221) atribuyan a Fabio Píctor (quien escribió en griego una historia de Roma *ca.* 200 a.C.) la autoría de la frase. No hay trazas de Fabio Píctor en el texto original de Valadés, en donde simplemente se lee "ut Fab. ait" = "como dice Fabio", segundo nombre de Quintiliano, por el que era común mencionarlo.

[9] Valadés añade como fuente de esta información el nombre de Solino: "Memoria autem plurimus praecipua fuit, ut Plinius et Solinus c.7 auctores sunt" (fac. p. 87). Sin duda ese capítulo 7 refiere a la obra de Plinio, pero añade a Cayo Julio Solino, porque escribió alrededor del 200 d.C. una *Collectanea rerum memorabilim,* en la que copió la *Historia natural* de Plinio y *De chronologia* (37-41 d.C.) de Pomponio Mela. Al parecer, lo único original en el texto de Solino son unos datos sobre el *tanatus* (thanate), piedra que abunda en las islas británicas, sobre la falta de serpientes en Irlanda y el haber acuñado el nombre del Mediterráneo *(Oxford Classical Dictionary,* Oxford University Press, 2a ed., 1970, *s.v.;* y *Realenciclopädie der Classischen Altertumswissensscharft,* Alfred Druckenmüller Verlag, Stuttgart, 1962, t. 10, *s.v.).*

necessaria, nec sine causa thesaurus inventorum, atque omnium partium rhetorice custos appellantur. Confirmatur ea magis et augetur exercitatione, quam arte, et perceptione, utendo, videlicet, locis et imaginibus".[10]

Es una definición clara, pero no muy original, en la que copia verbatim la introducción al tema del *Herennim*[11] y refuerza con los lugares e imágenes, fundamento de la memoria artificial común a todas las preceptivas. Añade a ésta una descripción de Alberto Magno, en la que distingue una memoria que se obtiene por los sentidos (olfato, gusto, oído, vista); otra, producto de la razón[12] y una tercera con la que los escolásticos dieron nueva orientación, a la memoria para relacionarla con la prudencia, vicios y virtudes[13] que Valadés ilustra con un grabado,[14] en el que presenta los sentidos externos e internos, una especie de corte vertical de la cabeza, en el que la memoria se encuentra en lo más profundo del cerebro como receptora y conservadora de los demás elementos. Esta figura, de franca orientación aristotélica, no era nueva ni original.[15] A propósito de una

[10] Fac., p. 87. La traducción de Palomera *et al.*: "La memoria es una firme percepción del ánimo, de las cosas, y de las palabras, y de su colocación. Ella es sobremanera necesaria al orador, y no sin razón es llamada el tesoro de los descubrimientos y custodio de todas las partes de la retórica. Ella se refuerza y se aumenta [como todo arte], con la ejercitación y la percepción, o sea usando lugares e imágenes" (p. 221). Corrijo entre corchetes la traducción; allí donde Valadés dice "quam arte", los traductores ponen "más que con la teoría", algo absolutamente contradictorio, ya que la teoría era justamente el arte. Por lo demás, esa traducción se justificaría si hubiera en la frase un término de comparación que en el texto de Valadés no existe.

[11] "Nunc ad thesaurum inventorum atque ad omnium rhetoricae custodem, memoria, transeamus" *(Her.,* III, XVI, 28).

[12] "A la segunda llama conservadora de las especies inteligibles, la cual está sujeta a la razón y se adhiere a la parte posterior del cerebro. Parece aludir a ésta [san Juan] Damasceno al decir: la memoria es cierta imaginación sacada de las cosas y conservadora de las cosas sensibles e inteligibles" (p. 223). Prescindiendo de la fuente que sirvió a Valadés para obtener este dato, la descripción de Juan de Damasco (siglo VII) puede sustentarse en una pasaje del tratado de Aristóteles sobre la memoria, en el cual observa que ésta se relaciona con la parte del alma (ψυχή) a la que se refiere la imaginación y que todo lo que es imagen mental es objeto de la memoria *(Parva naturalia,* tr. S. W: Hett, Londres, William Heinemann, 1935, Col. Loeb, 450a). Quizá la relación se encuentre en la obra de Juan de Damasco sobre la iconoclastia, en cuya controversia participó *(The Encyclopedia of Religion,* ed. en jefe M. Eliasde, The Macmillan Pub. Co., 1987, *s.v.* John of Damascus).

[13] Al respecto, véanse en el libro ya citado de F. Yates pp. 61 *ss.*

[14] Incluido éste, hay cuatro en los capítulos que tratan la memoria: una ilustración original con las letras del alfabeto español, el calendario azteca relacionado con el juliano, que por entonces se revisaba, y dos planchas que, dice René Taylor, "no sólo son copia exacta del libro de Ludovico Dolce [*Dialogo nel quale si ragiona del modo di accrescere et conservar la memoria*], sino que de algún modo el fraile logró obtener las mismísimas planchas utilizadas por el italiano, ya que son idénticas hasta en los más pequeños desperfectos" ("El arte de la memoria en el Nuevo Mundo", en *Iconología y sociedad. Arte colonial hispanoamericano,* XLIV Congreso Internacional de Americanistas, Universidad Nacional, México, 1987, pp. 45-76; la cita, p. 58).

[15] De este grabado dice René Taylor, *op. cit.,* p. 51: "Aunque orgullosamente firmó la

ilustración de este tipo que se encuentra en un manuscrito latino del siglo XV, observa G. Siraisi: "The division of mental activity into distinct processes which were allocated among specific sites within the brain was a medieval concept that derived from Galenic ideas about brain function...The fivefold division [la que se encuentra en Valadés] seems to have been introduced by Avicenna in his commentary on Aristotle's *On the Soul*".[16]

La cera y el símbolo

En el acto I escena 5 de *Hamlet,* cuando el espectro de su padre le ruega que no lo olvide, el joven le contesta:

> Remember thee!
> Ay, thou poor ghost, while memory holds a seat
> In this distracted globe. Remember thee!
> Yea, from the table of my memory
> I'll wipe away all trivial fond records,
> All saws of books, all forms of pressures past
> that youth and observation copied there.[17]

Estos versos repiten, sin la aridez de las preceptivas, los principios en que se sustentaba la memoria artificial, un par de metáforas muy simples y de antigua data, que Quintiliano copia de Cicerón: los lugares son como las tablillas de cera, los símbolos (las imágenes) como las letras ("loci pro cera, simulacris pro litteris utamur"; *Instit.*, XI, II, 21-22, *De or.*, II, LXXXVI, 354). El autor del *Ad Herennium* abunda en la explicación y es la que copia Valadés sin anotar la fuente: "loci cerae aut chartae simillimi sunt, imagines litteris, dispositio et collocatio imaginum scripturae, pronuncia-

plancha [F. D. Valadés inventor], su invención se limitaría al marco artístico que incorpora una bella cartela, ya que la idea no era nueva. Varios tratados anteriores de mnemónica [tienen] este diagrama [en especial] el *Congestorium artificiose memorie* de Juan Romberch y el *Ars memorativa* de Guillermo Leporec". El artículo de Taylor es a tal punto minucioso y exhaustivo que no habría escogido el tema de este trabajo si lo hubiera conocido antes de haber avanzado en la investigación y haberme interesado en la memoria retórica lo suficiente como para decidir no abandonarla.

[16] *Medieval and Early Renaissance Medicine. An Introduction to Knowledge and Practice,* The University of Chicago Press, Chicago-Londres, pp. 82-83. Debo a Fernando Delmar un grabado alemán del siglo XVI sobre procesos oníricos *(Margarita mundi,* 1504), que obtuvo en una revista médica de difusión, lamentablemente poco rigurosa en sus fuentes; la figura, que se supone es copia de una fuente árabe, tiene los mismos elementos que se encuentran en Romberch, Leporec y Valadés.

[17] Me llevó a este texto una nota de H. Caplan, traductor de la retórica a Herennio que uso aquí.

tio lectioni" *(Her.,* III, XVI, 30; Valadés, fac. p. 90. Las pocas diferencias son ortográficas).[18]

Pero esas metáforas sencillas esconden un sistema muy complicado, cuyo sustento son los lugares, porque sin ellos no es posible ubicar las imágenes. Tantos lugares es necesario crear cuantos elementos sea preciso recordar. En cuanto a las segundas, explica Valadés siguiendo a Aristóteles, no retenemos la cosa misma, sino la imagen mental (en su glosa, "no está la piedra en el alma, sino la imagen de la piedra extraída" por la imaginación).

No es necesario buscar ortodoxia en Valadés (fluctúa entre escolasticismo y neoplatonismo con bastante soltura, y aprovecha de sus fuentes lo que se acomoda a su propósito). Toma la definición del *Herennio,* recurre a Aristóteles para describir el proceso mnemónio (en realidad esa descripción corresponde a la reminiscencia; *Parva naturalia,* 452a),[19] pero coincide tácitamente con Quintiliano en los límites del método artificial, cuya paradoja es que puede ser obstáculo para recordar, al abrumar la memoria con el doble trabajo que se le impone.[20]

En sus *Instituciones* (XI, II, 32 *ss.,* espec. 40-42) Quintiliano opina que la lectura y la repetición frecuente son el método insuperable para tener buena memoria. Así también Valadés, en las páginas destinadas a la memoria artificial, inserta consejos de naturaleza muy práctica. En el capítulo XXVIII, donde expone los recursos para ejercitar la memoria, al referirse a los *loci,* es decir los temas que se pueden escoger, y las fuentes de las que se pueden tomar, aconseja repasar lo leído para grabarlo en la memoria, y "tomar nota del autor y del lugar de la cita", de manera selectiva, porque de lo contrario se corre el riesgo de sobrecargar la memoria. Y al referirse a la manera de cultivarla, aconseja que "no

[18] "Los lugares son muy parecidos a la cera o el papiro, las imágenes son como las letras, el orden y colocación de las imágenes como la escritura y la pronunciación como la lectura".

[19] Fac., p. 97: "Memoria es positio sub ordine et frequens meditatio memoriam salvans in reminiscendo: quod exponitur, species frecuenter intueri in fantasia reservatas, easquae augere memoriam" (la memoria es la colocación en orden y a menudo la reflexión rescata la memoria con la reminiscencia; lo que se expresa con frecuencia capta las imágenes guardadas en la imaginación, las cuales enriquecen la memoria). Algo ocurrió en la traducción (p. 241), que salta casi dos líneas; es un salto limpio que no sé si atribuir a un corrector de pruebas distraído, ya que, sin el texto en latín al lado, no suena muy disparatado: "la memoria es la colocación en orden y el repaso frecuente de las imágenes conservadas en la fantasía y que aumentan la memoria". La reminiscencia, que desaparece en la traducción, es importante, porque es ella la que pone en orden las imágenes creadas por la imaginación (φαντασία). La memoria no es privativa del hombre, ya que también los animales la tienen, pero sólo a aquél corresponden la reminiscencia y la imaginación.

[20] Nonne impediri quoque dicendi cursum necesse est dupli memoriae cura? (¿pero no impedirá inevitablemente la fluencia de lo que decimos la doble carga impuesta a la memoria?); *Instit.,* II, 25. No lo cree así Cicerón, quien cita las memorias prodigiosas de individuos que conoció *(De or.,* II, LXXXVII, 360).

transcurra un día sin que se aprenda de memoria algo, tomándolo de las Sagradas Escrituras o de los doctores ilustres. Para esto servirán los [temas], entre los cuales se debe incluir lo que hayas elegido de los escritores ortodoxos, de tal suerte que siempre los tengas a la mano para poder usar de ellos... Pues el principal ornato de uno es estar dotado de facultad, de presteza y de un conocimiento general de las cosas, de tal manera que, cuando el tiempo lo permita, se tenga materia apta y abundante para hablar" (p. 239).

Todo lo cual significa que, sin dejar de lado el arte, el ejercicio es aliado de la memoria. En la *Iconología* de Cesare Ripa (1593) —dice P. Rossi, *op. cit.*, p. 50—, la entrada que corresponde a la memoria está representada por una mujer con dos caras que tiene una pluma en la mano derecha y un libro en la izquierda; "el libro y la pluma, símbolos de la lectura y escritura frecuentes, «demuestran, como se suele decir, que la memoria se perfecciona con el uso»".

Imágenes para la memoria

Las referencias frecuentes de Valadés a propósito de los recursos que usaban los naturales de Nueva España para comunicarse están siempre orientados a las imágenes y los símbolos, en los que participan la vista (o percepción de las cosas) y la imaginación. De las cosas sensibles, dice Valadés, obtenemos la imagen por medio de la vista; de las invisibles (Dios, ángel, espíritu, demonio, alma, accidentes espirituales y morales)[21] por medio de las imágenes, que a su vez serán absorbidas por la vista.

La única alusión directa a la vista se encuentra en unas cuantas líneas sobre las alegorías que adornan la basílica de San Pedro, pero las indirectas son frecuentes. Quizá Valadés no creyó necesario abundar en algo obvio, de tan larga tradición,[22] una de cuyas aplicaciones era la didáctica. Los frailes de la conquista acudieron a sus lienzos ilustrativos y los medie-

[21] Al no caer éstas "bajo el sentido, no hay a partir de ellas ninguna abstracción de forma ni comparación con algo similar para que tengamos imágenes propias de ellas. Por eso se necesita o una pintura, o una ficción, o una composición de letras o sílabas" (p. 231).

[22] A tal punto larga que aún perdura. Al final de la primera conferencia de Jacob Bronowsky sobre *Los orígenes del conocimiento y la imaginación,* se lee: "Nuestras facultades, memoria, imaginación, alusión, simbolización, están condicionadas por nuestro sentido de la vista. La vista domina este tipo de secuencia, cómo pensamos las cosas que aparecen en nuestra mente. Y vuelvo a 'visual', 'visión' y 'visionario'; 'imagen', 'imaginería', 'imaginación'. La imaginación es un don mucho menos mecánico que el ojo..., pero puesto que está totalmente enraizada en él, se trata de una capacidad de los seres humanos que no comparten con ningún animal... Cuando hablamos de libre albedrío, de voluntad libre, nos referimos en realidad a la visualización de alternativas y al acto de elegir entre ellas. En mi opinión —que no todo el mundo comparte—, el problema fundamental de la conciencia humana radica en su capacidad de imaginar" (tr. E. Lynch, Gedisa, Barcelona, 1981).

vales transmitieron los principios de la espiritualidad con el método menos complicado y más eficiente, el mostrativo.

A la Europa renacentista en donde, desde hacía algún tiempo, el arte de la memoria volvía a transformarse,[23] llevó Valadés su "memoria artificial con ejemplos tomados de los indios", que usaban figuras para narrar sus crónicas, negociar, administrar, fijar su calendario.[24] Esto no es de extrañar, observa Valadés,

> pues es cierto que todo aquello que nuestros sentidos o nuestro entendimiento pueden percibir en el amplio campo de las cosas naturales, de todo ello podemos echar mano para significar algo determinado, del mismo modo que lo expresan los vocablos. Hemos leído cómo, entre los antiguos, hubo muchos sabios, filósofos, reyes y príncipes, que llegaron a excogitar, en otro tiempo, medios muy variados y múltiples, por medio de los cuales podían enviar sus mensajes a lugares distantes confiando a ellos con plena seguridad lo más recóndito de sus planes: y todo aquello que, siendo secreto, era necesario comunicarlo a otros, al transmitirlo usando una clave secreta, se lograba así decirlo como se quería y en forma absolutamente segura (p. 235).

No era ese recurso sólo de los antiguos; desde el siglo XV, lo que Rossi llama construcción de imágenes fabulosas y esotéricas proliferaban en el medio culto.[25] Muchas impresiones habrá recibido en Italia este fraile

[23] "Medieval scholasticism —dice F. Yates— had taken up the art of memory and so did the main pshilosophical movement of the Renaissance, the Neoplatonic movement. Through the Renaissance, Neoplatonism with its Hermetic core, the art of memory was once more transformed, this time into a Hermetic or occult art, and in this form it continued to take a central place in central European tradition" *(op. cit.,* p. 128).

[24] Respecto a ese extraordinario método de conteo astral, dice Valadés: "lo que es muy admirable sobre todo lo admirable, es que, aunque sean *tan estúpidos por haber nacido en un clima tan pesado,* redactan, siguiendo ese método [usar imágenes], sus efemérides, calendarios, anales" (yo subrayo). Sólo una página antes Valadés se refiere a la habilidad de los indígenas para usar imágenes, tanto los ignorantes como los que tienen letras en lo cual algunos "llegan a ser verdaderos portentos". En la medicina con raíces aristotélicas-hipocráticas-galénicas que predominaba entonces, la humedad era obstáculo para la inteligencia. Puesto que Valadés tenía signos probados de lo contrario, es de preguntar si esa observación, que se antoja extemporánea, era una manera de rendir tributo a la medicina de su tiempo o no dar demasiado pábulo a la capacidad de los conquistados.

[25] "Quien reflexione sobre la importancia de los signos y de las alegorías en la cultura renacentista, quien llame a la mente los textos ficinianos sobre los 'símbolos y las figuraciones que encierran misterios divinos' y advierta el significado de ese gusto por las alegorías y las 'formas simbólicas' presente en los escritos de Landino, Valla, Pico y Policiano (y más adelante Bruno), no podrá sino destacar la resonancia que el arte de la memoria en cuanto *constructora de imágenes* estaba destinada a tener en una época que incorporaba las ideas en formas sensibles, que se deleitaba al transferir la Fiebre y la Fortuna al plano de las discusiones intelectuales, que veía en los jeroglíficos la forma por medio de la cual se hacía indescifrable para el vulgo la verdad, que amaba los 'alfabetos' y las iconologías, que concebía la verdad y la realidad como algo que se va revelando progresivamente a través de signos, 'fábulas' e imágenes" (*op. cit.,* p. 49).

novohispano afecto a la memoria; puesto que menciona a Ravena, Publicio, Dolce (por su intermedio supo del *Congestorium* de Romberg y quizá del famoso teatro de la memoria de Giulio Camillo), tenía buen avío para ejercitar su afición por los alfabetos, la numerología y las imágenes mentales de factura novedosa (como aconseja el arte), que pone en práctica en el extenso ejercicio del capítulo XXIX.

Su alfabeto mnemotécnico —que, observa Ricard, contiene en su mayor parte símbolos que son "representaciones arbitrarias en extremo o los objetos están muy estilizados"—[26] no tiene parecido alguno con el de Dolce, ni con el de Romberg, ni con las explicaciones que da sobre el modo de usar las letras como ayudamemoria y, bien mirado, parece tener más propósito que la sola representación grafemática. Dice Valadés que pone en su grabado "las cosas de los indios que sirven para representar esas letras" (p. 247); en efecto, algunas lo parecen, y puesto que no tengo medio de compararlo, carece de sentido especular demasiado sobre ello. Pero aun aceptando la arbitrariedad de la imagen, es de preguntar por qué el escudo imperial que corresponde a D carece de letra,[27] la figura que contiene L sostiene el cetro de Hermes (una varilla con dos serpientes entrelazadas), la de P parece tener el árbol de la sabiduría, la V un remedo de uroboro y varias más, animales que pueden identificarse con los de la fauna alquímica.[28] En poco coincide este alfabeto con lo que sobre ellos dice F. Yates ("the notion as worked out in the visual alphabets is of infantile simplicity, like teaching a child to remember C through the picture of a cat"), y con el uso algo ingenuo que Valadés hace de las letras; así por ejemplo, si se trata de identificar los libros legales de las Escrituras, el conjunto GELNUEV, le recordarán Génesis, Éxodo, Levítico, Números, Deuteronomio y Evangelios.

Prescindiendo de esta cuestión menor, que en todo caso corresponde a los preceptos del arte, creo que no poco de la iconografía valdesiana está orientada a la memoria artificial y a la alegoría incluido el frontis, donde colocó sobre la izquierda la teología y sobre la derecha la retórica, manera inequívoca de anunciar el contenido de su tratado. Sus grabados demonológicos[29] podrían insertarse en la tradición escolástica[30] que tenía en la

[26] *La conquista espiritual de México,* cit. por e. J. Palomera, *Diego Valadés, O.F.M., evangelizador humanista de la Nueva España. El hombre, su época y su obra,* Universidad Iberoamericana, México, 1988, p. 73.

[27] Elena I. E. de Gerlero, en su artículo "La demonología en la obra gráfica de fray Diego Valadés" (*Iconología y sociedad,* pp. 79-89) dice que, según E. Palomera, el sello corresponde al Consejo de Indias, pero las dos columnas de Hércules más las leyendas que lo cruzan y circundan (*Plvs vl [tra]; hispaniarvm et indiarvm*), lo identifican como escudo de la monarquía.

[28] J. van Lennep, *Arte y alquimia,* tr. A. Pérez, Editora Nacional, Madrid, 1978, p. 29.

[29] E. I. de Gerlero, que los estudia por extenso en su artículo ya citado, los reproduce en detalle; de otra manera hubiera sido imposible descifrar algo en la versión que consulto, cuyas reproducciones son sumamente oscuras.

[30] Véase F. Yates, "Medieval memory and the formation of imagery", *op. cit.*, pp. 82-128.

memoria un recurso para no olvidar las penas del infierno como castigo de los vicios y las bendiciones del paraíso como premio a las virtudes. Pero esa fábrica sobrecogedora —ubicada sin equívocos en el texto que describe los usos y costumbres de los mexicanos— saturada de basiliscos, demonios y tormentos es producto de una imagen mental, de algo que no "cae bajo el sentido" y, como vástago de la imaginación, lenguaje que puede tener más de un significado.

En el prólogo explica Valadés en un par de frases diplomáticas, que gente de buen juicio pensaba, como él, que su obra debería llamarse "acopio de todas las ciencias" porque de todas algo tenía, pero se disciplinó a llamarla como ahora se la conoce. En esos años del siglo XVI el fraile tenía razón. No había entonces ni hubo después una retórica en la que se informara con detalle sobre la vasta obra misionera en estas tierras. Tampoco hubo una retórica mestiza que se explayara en el arte mnemónica, la cual —según leemos en la cita de Rossi copiada arriba— acogía de manera directa o indirecta todas las ciencias.

SENTIDO DE LA LITERATURA HISTÓRICA PARA LA TRANSCULTURACIÓN EN EL MÉXICO DEL SIGLO XVII: FERNANDO DE ALVA IXTLILXÓCHITL

GEORGES BAUDOT*
El Colegio de México
Universidad de Toulouse II-Le Mirail

> La historia de México es la del hombre que busca su filiación, su origen. Sucesivamente afrancesado, hispanista, indigenista, "pocho", cruza la historia como un cometa de jade, que de vez en cuando relampaguea. En su excéntrica carrera ¿qué persigue? Va tras su catástrofe: quiere volver a ser sol, volver al centro de la vida de donde un día —¿en la Conquista o en la Independencia?— fue desprendido. Nuestra soledad tiene las mismas raíces que el sentimiento religioso. Es una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del Todo y una ardiente búsqueda: una fuga y un regreso, tentativa por restablecer los lazos que nos unían a la creación.
>
> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad,* FCE, México, 1959, p. 18-19.

En la primera mitad del siglo XVII, una vez ultimados muchos de los complejos procesos de interacción cultural, de transfusión ideológica y semántica, que fueron característicos del primer siglo de la colonia en México, poco a poco, fueron asentándose las bases de una nueva identidad mestiza y/o transculturada. Paulatinamente fueron hallándose las referencias culturales que permitían la ubicación más coherente y más estructurada de un sentir protonacional nuevo que, distinto al expresado anteriormente en la época prehispánica por el concepto de *Mexicayotl,* permitiera integrar las nuevas presencias venidas de allende los mares. Ya

* Primer profesor invitado por la Cátedra Jaime Torres Bodet.

superado en cierto modo aquel desconcierto que tan atinadamente expresaran a su modo los amerindios interrogados por fray Diego Durán casi cincuenta años antes, por la década de los setenta en el siglo anterior, y que traducen con tanta oportunidad el estado de confusión preparatoria en que se hallaban las mentes:

> Padre, no te espantes, pues todavía estamos *nepantla,* y como entendiese lo que quería decir por aquel vocablo o metáfora, que quiere decir "estar en medio" torné a insistir (...) Me dijo que, como no estaban aún bien arraigados en la fe, que no me espantase; de manera que aún estaban neutros, que ni bien acudían a la una ley, ni a la otra, o por mejor decir, que creían en Dios y que juntamente acudían a sus costumbres antiguas y ritos del demonio, y esto quiso decir aquel en su abominable excusa de que aún permanecían "en medio y eran neutros."[1]

Dentro de ese lento y delicado nacimiento de un nuevo sujeto histórico en México cobra singular relieve el papel que la historia y la literatura histórica desempeñaron en este arduo quehacer. Parece evidencia, en efecto, que los textos que reflejan la conformación de esta nueva realidad histórica sean ante todo aquellos que expresan con más especificidad la nueva conciencia histórica naciente, los que traducen mejor la visión transculturada que empieza a ser el resultado de aquella fusión de culturas, amerindia e hispánica, que va a ocupar todo el terreno del futuro ente nacional. Aunque no deban considerarse estos textos de la literatura histórica como los únicos posibles para rastrear el nacimiento de un México nuevo. Bien claro está que la producción literaria de una sor Juana Inés de la Cruz merece ampliamente ser considerada también desde este punto de vista, como tantos y tantos textos debidos a la pluma de los escritores de la colonia. Pero, creemos que puede y si acaso debe destacarse que la literatura histórica ofrece aquí un campo particularmente fecundo para el análisis en profundidad de estos fenómenos transculturadores. Y en el panorama posible de esta literatura cabe subrayar que los grandes historiadores mestizos de origen y de cultura amerindios desempeñan un papel crucial y revelador. Piénsese así en un Fernando Alvarado Tezozomoc, en un Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, en un Domingo de San Antón Muñón Chimalpahim Cuauhtlehuanitzin, por ejemplo, como productores de textos que son el corazón de esta reinterpretación necesaria de la historia, y de la urgencia en tratar de integrar el recuerdo y los valores del pasado amerindio dentro del nuevo estado de cosas neohispánico.

Dentro de esta óptica particular, creo que el tratamiento de algunos temas peculiares abarcados por estos autores, temas que por su peso

[1] Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme,* ed. A. M. Garibay K., Porrúa, México, 1967, t. I, p. 237.

mítico revisten una importancia fundamental en el meollo mismo de la transfusión de ideas, es lo que cabe examinar ahora para dar una muestra de lo que fueron los procesos culturales inaugurados hace quinientos años al iniciarse la aventura hispana en tierras de América. Por hallarse en el corazón del esfuerzo por integrar el pasado prehispánico dentro de una visión histórica novedosa en el marco de la sociedad colonial, me ha parecido que los textos de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl revisten singular alcance. Y que algunos de los mitos prehispánicos reivindicados, así como algunas de las concepciones religiosas vinculadas a ellos que él trata de reinterpretar, son reveladores de la magnitud de la empresa. Así, por ejemplo, el mito de Quetzalcóatl, de la Serpiente Emplumada, tratado por Ixtlilxóchitl con especial esmero plantea problemas ejemplares y altamente significativos. Parece como si el historiador tetzcocano se viera en la obligación de identificar precisamente al personaje mismo de Quetzalcóatl para poder integrarlo luego en su visión neohispana y que aquello le costó más de un trabajo, ya que podemos encontrar varias versiones del mito en los escritos de Ixtlilxóchitl. Son bien curiosos estos diferentes perfiles de Quetzalcóatl tan estrechamente unidos a la propia y personal versión reelaborada por nuestro historiador. Veamos en qué medida esta originalidad es fundadora.

En la *Relación sucinta en forma de memorial de la Historia de Nueva España y sus señoríos hasta el ingreso de los españoles* y en el *Compendio histórico del reino de Texcoco,* Alva Ixtlilxóchitl parece haber excluido así decididamente todo elemento mítico. La Serpiente Emplumada pasa a ser *Topiltzin* conceptuado como un soberano tolteca cuyo reinado vería la destrucción de Tula en razón de guerras internas, de cataclismos varios y de "persecuciones del cielo". Versión de un soberano legendario que es ya una integración del mito de Quetzalcóatl en los materiales de una historia por construir. Subrayemos que en el *Compendio histórico del reino de Texcoco* Ixtlilxóchitl propone un desarrollo de esta versión historiadora subrayando la rebelión de tres señores toltecas:

> ...muchos reyes y señores se rebelaron contra él, especialmente tres reyes que eran de las provincias de Quiahuiztlan y Anáhuac (...) y vinieron sobre él con mano armada para destruirle, y tuvieron casi veinte seis años grandísimas y crueles guerras, en donde murieron de ambas partes muchos millares de hombres...

Y el historiador tetzcocano cree necesario introducir aquí la noción de un castigo divino y evocar la legendaria huida de Ce Acatl Topiltzin hacia la patria de sus antepasados, Tlapalan, en donde habría de elaborar el patrimonio intelectual que sus descendientes conservarían con el mayor cuidado:

> Dios que los quiso castigar por sus grandes maldades les envió del cielo grandes persecuciones y una general seca en sus frutos y semillas y luego grandes pestilencias, las mayores que ha habido en esta tierra, de lo cual se destruyeron todos que casi no quedó hombre; y su última destrucción fue en el año de ce técpatl (y a la nuestra, 958 de la encarnación, al quinto año del pontificado de Joannes décimo segundo, romano, y a los veinte años del imperio de Othón segundo, emperador romano, y en España Ramiro tercero, a los veinte y uno años de su reinado) y en la demanda murió el viejo rey Tecpancaltzin con otros dos reyes (...) sino fue Topiltzin que se escapó huyendo con algunos pocos de los suyos y se metió por la tierra adentro hasta Tlapalan, o según otros, Hueyxálac, antigua patria de sus pasados, en donde vivió después muchos años, y constituyó muchas leyes que después sus descendientes las confirmaron...[2]

Claramente se echa de ver que aquí Ixtlilxóchitl ha querido separar de manera radical los elementos históricos de los elementos míticos, e incluso universalizar a los primeros vinculándolos con fechas precisas de la historia de Europa, lo que traduce una convicción de historiador neohispano de corte humanista, con la visión teologizante propia del momento que recurre a la noción de castigo divino cuando su exposición de los hechos lo requiere, y para quien Topiltzin es sólo un soberano tolteca que luego sus súbditos y descendientes habrían de divinizar "...y a él lo colocaron por uno de sus dioses" *(ibidem).*

En la *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España* volverá nuestro tetzcocano a tratar de la versión histórica tolteca como oriunda de la documentación de éstos: "...lo que buenamente se ha podido saber, según los tultecas, es lo que sigue (...) los tultecas alcanzaron y supieron la creación del mundo (...) Y hállase en las historias de los tultecas...".[3] De este modo veremos distinguirse en su identificación a dos personajes definidos: a Huemac, el astrólogo y el sabio, y a Topiltzin Meconetzin. Así, Huemac o Huematzin: "el astrólogo que los guiaba", es el guía espiritual dotado de capacidades adivinatorias que es partidario de una larga peregrinación tolteca hacia una suerte de tierra prometida y ha de llevarlos a encontrar la ciudad paradigmática, es decir Tula. Aparece como un sabio previsor que aconseja el establecimiento de una alianza y de un vínculo matrimonial con los chichimecas. Viene a morir a la edad respetable de trescientos años después de haber ordenado y estructurado el legado cultural de los toltecas, la *toltecayotl* tan acertadamente definida por Miguel León-Portilla, y esto en un libro ejemplar y sagrado, el *Teoamoxtli:*

[2] Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Obras históricas,* ed. Edmundo O'Gorman, UNAM, México, 1975, t. I, p. 420.

[3] *Ibidem,* p. 263.

...antes de morir juntó todas las historias que tenían los tultecas desde la creación del mundo hasta en aquel tiempo, y las hizo pintar en un libro muy grande en donde estaba pintado todas sus persecuciones y trabajos, prosperidades y buenos sucesos, reyes y señores, leyes y buen gobierno de sus pasados, sentencias antiguas y buenos ejemplos, templos, ídolos, sacrificios, ritos y ceremonias que ellos usaban; astrología, filosofía, arquitectura y demás artes, así buenas como malas, y un resumen de todas las cosas de ciencia y sabiduría, batallas prósperas y adversas y otras muchas cosas y intituló a este libro Teoamoxtli que bien interpretado quiere decir, diversas cosas de dios y libro divino. Los naturales llaman ahora a la Sagrada Escritura, Teoamoxtli, por ser casi del mismo modo...[4]

Huemac habrá de dejar además unas cuantas profecías que precisarán más tarde el futuro y estas predicciones desempeñarán un papel crucial en la historia tolteca. La primera evoca así la peregrinación del pueblo tolteca influido por un astro nefasto, Ce Técpatl:

Y que al último sería el año de ce técpatl, estrella que tanto los perseguía, se habían de levantar unos hombres de su mismo linaje, y le habían de perseguir con grandísimas guerras hasta acabarse casi todos, y él se había de escapar y volver hacia donde sus pasados habían venido, y al último tiempo de su vida, había de ser muy justo, sabio y discreto...[5]

La historia del soberano Topiltzin Meconetzin viene en cierto modo a confirmar las profecías de Huemac: "había cuarenta años que gobernaba Topiltzin cuando comenzaron las señales que había pronosticado el astrólogo Huemac a mostrarse así en la tierra como en el cielo..."[6], y la pésima conducta del soberano induce una vez más un castigo divino:

...y al tiempo que llovió trigo y peces, comenzó Dios nuestro señor, criador de todas las cosas, a esta gente ciega y perversa idólatra enviándoles grandísimos aguaceros, huracanes y sapos del cielo, que les destruía la mayor parte de sus edificios, lloviendo casi cien días sin cesar, lo cual ellos entendieron que el mundo se quería acabar con otro diluvio...[7]

Estos textos en su interioridad semántica, por los personajes que en ellos se presentan, tanto con las analogías utilizadas como con las restricciones manifestadas, pueden dejar entrever, como a través de una silueta borrosa, la visión muy personal de Ixtlilxóchitl, aunque los puntos de vista

[4] *Ibidem*, p. 270.
[5] *Ibidem*, p. 271.
[6] *Ibidem*, p. 277.
[7] *Ibidem*, p. 278.

explícitos no sean nada frecuentes. Cierto es que al comentar las profecías de Huemac el tetzcocano declara su propio sentimiento: "...estas cosas y otras declaró que alcanzaba por su astrología y los signos y planetas prometían y casi vino todo a suceder con la voluntad de Dios, al pie de la letra..." (*Ibidem*, p. 271). Surge aquí el concepto de una historia cristiana neohispana que trata de incorporar al pasado amerindio. Así los pueblos amerindios quedan incluidos en los proyectos divinos y, además, interviene directamente el poder del Dios de los cristianos en el transcurso histórico de ellos. Notaremos entre otras cosas que el estilo del texto es casi bíblico cuando el castigo de la Providencia se impone a los toltecas.

De hecho, es esta una visión muy parecida a la del *Compendio histórico del reino de Texcoco,* aunque la gran innovación con respecto a él reside en la aparición de un elemento original dentro del discurso analógico propio de Ixtlilxóchitl y que es la asimilación del Dios cristiano con el concepto *mexica* de *Tloque Nahuaque.* De hecho la ira de *Tloque Nahuaque* en la profecía de Huemac es la de un "Dios nuestro señor criador de todas las cosas" y así el castigo divino lo viene a ejercer directamente una entidad divina de identidad amerindia. Importante es sin duda este concepto de *Tloque Nahuaque* dentro de la historia de los conceptos filosóficos nahuas y quizá convenga esclarecer su filiación y su sentido para mejor entender lo aventurado de la empresa que intenta Ixtlilxóchitl. *Tloque Nahuaque* o el "dueño de la proximidad y de lo que está en el anillo de agua" aparece en el pensamiento mexicatl como la expresión de la suprema divinidad, o como recalca A. M. Garibay: "el que está junto a todo, y junto al cual está todo".[8]

En realidad es sólo una apelación de un conjunto conceptual complejo que entraña más de una etimología dentro del discurso filosófico náhuatl como tan certeramente lo ha mostrado Miguel León-Portilla.[9] Es así uno de los nombres de *Ometeotl* divinidad multipresente de la dualidad suprema que es también *Yohualli Ehecatl:* "noche viento" es decir invisible e impalpable, *Ipalnemohuani:* "Aquel por quién se vive", *Moyocoyatzin:* "el que se inventa a sí mismo" o aún *Totecuyo in ilhuicahua in tlalticpacque in mictlane:* "Nuestro Señor, dueño del cielo, de la tierra y de la región de los muertos". Sahagún en el libro VI del *Códice Florentino,* fol. 43v°, nos procura un texto amerindio que es una magistral definición de este concepto de divinidad todopoderosa que dice así:

> nuestro señor, el dueño de la cercanía y del anillo de agua, piensa lo que quiere, determina, se divierte. Como él quisiere, así querrá. En el centro de la palma de su mano nos tiene colocados, nos está moviendo a su antojo. Nos

[8] Ángel María Garibay K., *Historia de la literatura náhuatl,* t. II, p. 408.

[9] Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes,* UNAM, México, 1966, p. 164-171 y 199-202.

estamos moviendo, como pelotas de juego estamos dando vueltas, sin rumbo nos mueve de un lado a otro. Para él somos diversión y de nosotros se ríe.

Concepto que habrá de conocer en la poesía lírica náhuatl tantas y tantas desgarradoras expresiones y que será uno de los motores de la reflexión del *icnocuicatl* cuando canta dramáticamente el corto paso de la vida *in tlalticpac:* "sobre la tierra" y el dolor de saberse tan solo, frágil, fugaz y precario.

De hecho ya notamos en un estudio anterior[10] el intento de recuperación de este concepto en que incurrieron los primeros evangelizadores franciscanos a partir del famoso diálogo de los Doce Primeros con los *tlamatinime,* en 1524, donde Tloque Nahuaque o Ipalnemoani aparecen designados como *In nelli Ipalnemoani, in nelli Tloque Nahuaque:* "el verdadero Dador de la vida, el verdadero Dueño de la cercanía y de lo que está en el anillo de agua", y en donde incluso en líneas 539-548 es Jesucristo Él mismo, invocado por Su Nombre, quien recibe la invocación amerindia de Ipalnemoani y de Tloque Nahuaque: *Ca itocatzin Jesu Cristo... Ipalnemoani, Tloque Nahuaque:* "Porque su nombre venerado es Jesu Cristo... Dador de la vida, Dueño de la cercanía y de lo que está en el anillo de agua". De paso, y para mejor valorar la magnitud de la apropiación realizada, notemos que los *tlamatinime* en su respuesta a los doce "primeros" evangelizadores no dejaron de emplear denominaciones perfectamente prehispánicas para conceptuar a este ente divino, a saber, por ejemplo, *In Ipalnemoani in yohualli in ehecatl:* "el Dador de la vida, que es noche, que es viento". La recuperación de este concepto filosófico fundamental del pensamiento prehispánico por Ixtlilxóchitl no es pues una absoluta novedad, pero sí lo va a ser el uso asignado ya que al asimilar al Dios de los cristianos a *Tloque Nahuaque,* el objetivo del tetzcocano será el de legitimar un concepto amerindio dentro del marco cultural nuevo de los valores novohispanos. Veremos un poco más adelante que este esfuerzo fue uno de los núcleos del pensamiento transculturador de nuestro autor.

Pero volvamos por ahora al papel asignado a Huemac en la visión histórica de Ixtlilxóchitl. Efectivamente, bien notamos que Ixtlilxóchitl atribuye la veracidad de las profecías de Huemac a una expresión clara de la voluntad divina: "...casi todo vino a suceder, con la voluntad de Dios al pie de la letra".[11] Y resaltemos el hecho de que la segunda destrucción de los toltecas acaecida 512 años después de la primera ocurrida bajo el

[10] Georges Baudot, "Imagen y discurso del México antiguo en la fundación novohispana: el pensamiento náhuatl contemplado por la evangelización franciscana", en *La imagen del indio en la Europa Moderna,* CSIC, Escuela de Estudios Hispano-americanos, Sevilla, 1990, p. 219-235.

[11] Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Obras Históricas, op. cit.,* t. I, p. 271.

reinado de *Topiltzin* hacia 937 viene a coincidir con la conquista española. Sin embargo, el historiador tetzcocano niega la posibilidad del retorno de *Topiltzin* y sus profecías parecen como "promesas imposibles" que tienen poco interés por "que sería muy largo de contar"[12] a diferencia de las de Huemac. De este modo la asimilación de *Topiltzin* y de sus hombres con los conquistadores españoles no pudo engañar más que a "simples" "...porque bien sabían los señores de esta tierra que fue a morir en la provincia de Tlapallan". Cierto es, pues, que Ixtlilxóchitl nos ha procurado aquí una visión anticipada de la conquista idéntica a la destrucción tolteca, y que estos dos acontecimientos históricos son producto de la voluntad de *Tloque Nahuaque* conceptuando al Dios de los cristianos.

La *Sumaria relación de la historia general de esta Nueva España* así como la *Historia de la nación chichimeca* conllevan una tercera versión definidora de Quetzalcóatl. Situado en una edad mítica, el tercer sol, "sol de aire", Quetzalcóatl-Huemac aparece como un hombre "virgen, justo y santo", originario del Este, en la región habitada por los Olmecas-Xicalancas. Fue el predicador de cierta "ley natural", inventor del ayuno y de la cruz, que al ver que su enseñanza lograba poco éxito volvió a partir para Oriente no sin haber profetizado su retorno, la fundación de su doctrina y el reino de sus descendientes: "...dejó dicho a los naturales de aquellos tiempos que volvería en los venideros, en un año que se llamaría ce acatl y que para entonces su doctrina sería recibida y sus hijos serían señores, poseerían la tierra y otras muchas cosas...".[13] Poco después acaecería la destrucción del tercer sol y los pocos sobrevivientes le consagrarían como dios del viento. Esta versión es prácticamente idéntica en los dos textos de Ixtlilxóchitl, a saber la *Sumaria relación...* y la *Historia de la nación chichimeca*. La posición propia de Ixtlilxóchitl la hallamos en una breve anotación ubicada en los dos textos cuando subraya la veracidad de las profecías de Quetzalcóatl: "...y otras muchas profecías que después muy a las claras se vieron" *(ibidem)*. De verificarse las profecías de Quetzalcóatl, la llegada de los españoles correspondería con el retorno del Quetzalcóatl Olmeca-Xicalanca y de sus descendientes, el establecimiento del cristianismo con el de la doctrina antaño rechazada, y la conquista militar con el castigo anunciado, y esto dentro de la interpretación teológico-histórica que es común en el siglo XVI. Quetzalcóatl-Huemac viene a ser así un mensajero de la palabra divina. El estudio de estas distintas versiones de Quetzalcóatl nos permite conocer mejor el concepto de nuestro historiador tetzcocano sobre unos datos fundamentales de la civilización prehispánica y sobre sus implicaciones "arregladas" dentro de una historia moderna novohispana. De hecho ya hemos notado que Ixtlilxóchitl quiere presentarnos a un personaje inteligible, y por tanto desprovisto de cualquier elemento sos-

12 *Ibidem*, p. 527, así como en *Historia de la nación chichimeca, ibidem*, t.II, p. 7-8.
13 *Ibidem*.

pechoso a ojos de cierto humanismo cristiano. El retrato que nos ofrece de Quetzalcóatl tanto en la *Sumaria relación de las cosas de Nueva España,* como en la *Sumaria relación de la historia general* y en la *Historia de la nación chichimeca,* es aceptable para los criterios europeos: se trata de un filósofo más o menos astrólogo y predicador, adornado de auténticas virtudes éticas y religiosas. El personaje aparece como revelador de cierto mensaje divino, explícito en el caso de Huemac (*Tloque Nahuaque*), implícito en el caso del Quetzalcóatl-Huemac Olmeca-Xicalanca (Dios cristiano). Por cierto, podría pensarse que estas dos versiones tienen cierto parentesco con una interpretación europea de fines del siglo XVI que habla de un apóstol venido a América en tiempos remotos para predicar el mensaje evangélico. Y es muy posible que Ixtlilxóchitl haya conocido esta hipótesis histórica y quizá incluso que se le haya ocurrido utilizarla, pero que llevado por una aconsejable cautela haya preferido no insistir en una conclusión demasiado definitiva que identificara a Quetzalcóatl con ese apóstol que bien pudiera ser Santo Tomás. Efectivamente, esta asimilación de Quetzalcóatl con Santo Tomás podía más bien incurrir en agravio de las culturas amerindias que él pretendía revalorizar e integrar en el nuevo marco conceptual novohispano. El hecho de que los amerindios hubieran rechazado tal doctrina ya era una condenación a ojos del mundo cristiano y los amerindios hubieran aparecido, de ser así, como pueblos aferrados a la idolatría. Lo que era precisamente el argumento crucial de aquellos que en la colonia pretendían erradicar toda huella de las culturas aborígenes y de quienes un Fernández de Oviedo era el mejor expositor: "...que la Sancta Iglesia ya tenía en todo el mundo predicado en todas partes dél el misterio de su Redempción (...) y por tanto estas gentes deberían ya de haber entendido una cosa en que tanto les va, como es salvar sus ánimas (...) Pero en fin, estos indios, por la mayor parte de ellos es nación muy desviada de querer entender la fe católica...".[14]

El intento de Ixtlilxóchitl que procede por analogías y sugestiones más finas es distinto, como es diferente su propósito. Y efectivamente, el Quetzalcóatl-Huemac Olmeca-Xicalanca reúne todos los signos externos de un apóstol que bien hubiera podido tener conocimiento de un concepto tan genuinamente amerindio y prehispánico como es el de *Tloque Nahuaque.* Y es de notar así que en el primer capítulo de la *Historia de la nación chichimeca* el tetzcocano nos aclara que Quetzalcóatl atribuye la creación de la humanidad a *Tloque Nahuaque:*

> Los más graves autores históricos que hubo en la infidelidad de los más antiguos se halla haber sido Quetzalcóatl el primero... y declaran por sus historias que el dios *Teotloquenahuaque, Tlachihualcípal Nemoani Ilhuicahua*

[14] Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias,* Ed. Atlas, Madrid, 1959, t. I, p. 111.

> *Tlalticpaque,* que quiere decir conforme al verdadero sentido: el dios universal de todas las cosas, creador de ellas y a cuya voluntad viven todas las criaturas, señor del cielo y de la tierra, etcétera, el cual después de haber creado todas las cosas visibles e invisibles, creó a los primeros padres de los hombres de donde procedieron todos los demás, y la morada y habitación que les dio fue el mundo, el cual dicen tener cuatro edades.[15]

Ya hemos notado, por cierto, que Ixtlilxóchitl considera a Quetzalcóatl-Huemac como el auténtico mensajero poseedor de la palabra divina en sus profecías y que éstas reflejan la única verdad religiosa reconocida en el primer siglo novohispano: la del cristianismo. Por tanto, su reconocimiento de la creación del mundo y de la humanidad por el *Tloque Nahuaque* es artículo de fe y supone una perfecta asimilación con el dios cristiano. Así la relación entre Quetzalcóatl y *Tloque Nahuaque* nos parece altamente significativa ya que con ella se trata de la recuperación de un concepto religioso prehispánico.

Y sin embargo, el nuevo orden cristiano de las cosas en América excluye firmemente toda posibilidad de mezcla sincrética y no admite en modo alguno que el Dios encarnado en Cristo haya podido ocultarse bajo el disfraz de una divinidad amerindia. Así, pongamos por ejemplo, un Bernardino de Sahagún rechaza cualquier parecido más o menos lejano o borroso entre las dos concepciones del universo y si ensalza el pensamiento filosófico de alto nivel alcanzado en aquellos tiempos es para condenar con más ahinco a unos pueblos que habían tenido así, por deducción y especulación filosófica, la posibilidad de lograr el conocimiento del verdadero Dios:

> ...mas ni aún a estos se les debe perdonar. Porque si pudieron saber tanto, que podían hacer concepto del mundo, ¿cómo con mayor facilidad no hallaron al Señor de él? Pero malaventurados son, y entre los muertos está la esperanza de aquellos que llamaron dioses...[16]

De igual modo, el parecer de un Gerónimo de Mendieta se inscribe dentro de una corriente de pensamiento que considera que las capacidades intelectuales de todo ser humano le permiten alcanzar el conocimiento de Dios, pero Mendieta reconoce que *Tloque Nahuaque* es la prueba tangible de que los amerindios prehispánicos habían logrado descubrir al Dios de los cristianos:

[15] Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Obras Históricas, op. cit.,* t. II, p. 7.

[16] Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de la Nueva España,* Porrúa, México, 1958, t. I. p. 77.

> Y éste debía ser al que llamaban los mexicanos Ipalnemohuani que quiere decir que nadie lo crió o formó, sino que él sólo por su autoridad y por su voluntad lo hace todo aunque se puede creer que esta manera de hablar les quedó de cuando *sus muy antiguos antepasados debieron de tener natural y particular conocimiento del verdadero Dios* teniendo creencia que había criado el mundo y era Señor de él y lo gobernaba...[17]

Pero, para Mendieta, aquella parcela de verdad que les reconoce a los antiguos mexicanos sólo puede desaparecer posteriormente por ser de inspiración humana y no obra de gracia divina y esta ausencia de Dios lleva a la idolatría y al consiguiente castigo:

> ...pero los tiempos andando y faltando gracia y doctrina y añadiendo los hombres pecados a pecados, por justo juicio de Dios fueron estas gentes dejadas ir por los caminos errados (...) de donde nació el engaño de admitir la multitud de dioses...[18]

En verdad es excepcional en el siglo XVI o XVII que la capacidad de concebir una divinidad suprema aparezca como un signo de la misericordia divina. Un evangelizador de México, el franciscano fray Jacobo de Tastera, en carta dirigida a Carlos Quinto el 6 de mayo de 1533 ha sabido decir, en términos emocionantes, que los ritos crueles, los falsos dioses, eran el índice mismo de la búsqueda desesperada del verdadero Dios que a tientas y en las tinieblas intentaba alcanzar el amerindio prehispánico. Las frases de Jacobo de Tastera, indudablemente, andaban vinculadas con la esperanza escatológica de los evangelizadores seráficos, pero no por eso dejan de ser reveladoras de una tentativa por conceptuar claramente a las religiones indígenas dentro de una continuidad en que el cristianismo surge como el feliz término de una progresiva inteligencia del mundo, lo que a fin de cuentas es lo mismo que busca Ixtlilxóchitl: "...los ritos de las idolatrías e adoraciones de sus falsos dioses e çirimonias (...) aunque esto es malo, naçe de una soliçitud natural no dormida, que busca socorro e no topa con el verdadero remediador...".[19] De igual modo casi, un humanista como el jesuita José de Acosta verá en las intuiciones amerindias una prueba de aquella misericordia divina que prepara la implantación futura del cristianismo:

> ...Comúnmente sienten y confiesan un supremo señor y hacedor de todo, al cual los del Perú llamaban Viracocha (...) y lo mismo se halla a su modo en

[17] Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia Eclesiástica Indiana,* Ed. Atlas, Madrid, 1973, p. 55.

[18] *Ibidem.*

[19] *Cartas de Indias,* Ministerio de Fomento, Madrid, 1877, p. 62-66.

> los de México, y hoy día en los chinos y en otros infieles (...) Y así al mismo modo, los que hoy día predican el evangelio a los indios, no hallan mucha dificultad en persuadirles que hay un supremo Dios y señor de todo...[20]

Ahora, también conviene destacar que a principios del siglo XVII, un fray Juan de Torquemada ve en el mismo concepto de *Tloque Nahuaque* una trampa semántica de origen diabólico.[21]

Parece ser así que la visión europea y cristiana de Quetzalcóatl implicaba, quiérase o no, una condena de todo el conjunto de la historia amerindia, culpable por haber rechazado en su momento el mensaje evangélico dentro de la interpretación de un Quetzalcóatl apóstol, o apartada por la caridad divina al no permitirle ésta llegar hasta el conocimiento del verdadero Dios.

La versión transculturada de Ixtlilxóchitl, reinterpretando por medio de la literatura histórica el pasado amerindio, supone la integración de un concepto religioso prehispánico dentro de una perspectiva teológica cristiana y constituye ya una reivindicación de la historia propiamente amerindia. Sugiere que la misericordia divina no solamente orienta la historia aborigen desde sus comienzos, sino que se revela por dos veces, en las épocas olmeca y tolteca, a uno de los mayores filósofos amerindios, a Quetzalcóatl, y que se encarna en el concepto de *Tloque Nahuaque*. Pone en tela de juicio a la anterior visión europea de la historia amerindia y permite que un eventual lector aborigen pueda reconocer y reivindicar un elemento crucial de su pasado integrándolo en la cultura novohispana. Cierto es que la condena persiste hacia los pueblos olmeca y tolteca que en su tiempo rechazaron al mensajero divino, pero el conjunto de la historia amerindia se salva, tanto más que ésta conservó aquella doctrina en el famoso *Teoamoxtli* que se ha transmitido a través de todas las generaciones y que en cierto modo se integra a los programas de la Providencia divina que anuncian su Redención. El Dios de los cristianos se halla presente en toda la historia amerindia, aunque cueste reconocerlo, bajo los aspectos de *Tloque Nahuaque*.

Al dar una garantía religiosa novohispana al civilizador Quetzalcóatl, Ixtlilxóchitl justifica dentro del pensamiento cristiano de su sociedad y de su época gran parte del patrimonio cultural e histórico de los amerindios, así como da la posibilidad a su lector aborigen o mestizo de volver a considerar y de poder reivindicar su herencia prehispánica, renovada ésta ahora por un nuevo sentido cristiano. En el panorama de la transculturación que es la clave del quehacer formativo de la colonia, la

[20] José de Acosta, *Obras*, Ed. Atlas, Madrid, 1954, *Historia natural y moral de las Indias*, p. 141.

[21] Fray Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana*, UNAM, México, 1976, vol. III, p. 43.

literatura histórica de los escritores mestizos ha dado los pasos más importantes para permitir a largo plazo el reencontrarse en una herencia bicultural renovada. Esta tentativa, con temas específicos distintos, claro está, sustentará en el fondo toda la problemática de aquella transculturación fundadora.

GUAMÁN POMA Y EL DISCURSO DE LOS ALIMENTOS

JULIO ORTEGA*
El Colegio de México
Brown University

En la enciclopedia andina que es *El primer nueva corónica y buen gobierno*(1615),[1] Guamán Poma organiza los saberes de su mundo multicultural y plurilingüe por lo menos en dos sentidos. Primero, en el sentido de una suma de sistemas informativos paralelos y conflictivos; segundo, en el sentido de una sistemática preservación de la información cultural aborigen, violentada o deteriorada por la práctica colonial. En la lógica del procesamiento, la suma de los bienes reafirma los modelos y las prácticas de reproducción, intercambio y consumo andinos; pero en la irracionalidad de la violencia, la resta de los bienes amenaza la existencia misma de la cultura andina, de su saber comunitario. En una de sus estrategias discursivas más sistemáticas, Guamán Poma sostiene sobre la demostración del bien común una representación cultural de la abundancia; y sobre las pruebas del malestar colectivo, una representación política de la carencia. En lo que sigue discutiré ambos discursos desde una de las metáforas centrales de este libro: la comida.

El término "comida" aparece en el español hacia 1490. En su Diario de navegación Colón habla repetidamente de "comer" como una de las formas protocolares del intercambio; y no dejó de advertir el largo tiempo que un cacique y su gente se tomaban en la mesa (el 26 de diciembre). En la *Corónica* de Guamán, "comida" adquiere una serie compleja de valores, y se convierte en un término cuyo campo semántico es notablemente amplio. John Murra ha observado que en la *Corónica* se confirma que en los Andes la tierra se obtenía con el nacimiento, y que es concebida como fuente de alimentación.[2] Y explica que el término quechua *sapsi* ("cosa

* Profesor visitante de nuestro Centro.

1 Felipe Guamán Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno* (1615), eds. John V. Murra y Rolena Adorno, tr. Jorge L. Urioste, 3v., Siglo XXI, México, 1980. Todas las citas corresponden a esta edición.

2 John V. Murra, "Waman Puma, etnógrafo del mundo andino", en *El primer nueva corónica...*, pp. xiii-xix.

común de todos") incluye tierras, rebaños y tejidos. En efecto, Guamán repite este término, como si no tuviese traducción, para referirse a la reserva colectiva del bien común. Cuando tiene que confrontar el modelo de la abundancia con el contramodelo de la carencia, *sapsi* se convierte en la fuente latente de un saber que no se agota, que redistribuye los bienes y sostiene la vida comunitaria.

En la estrategia de Guamán Poma, el mismo orden cósmico explica la abundancia. Dice: "yndia, más alto grado que toda Castilla y Roma y Turquía. Y ací fue llamado tierra en el día, yndia, tierra de rriqueza de oro, plata "(p.35).Y añade: "no ay otro en el mundo que aya criado Dios de tanta rriquiesa porque está en más alto grado del sol" *(ibid)*. Esto es, la cosmología mítica que ordena el universo en lo alto y lo bajo, se explica por voluntad divina; y explica, en seguida, que el rey de España sea "muy rico". Sin embargo, esta definición de la riqueza sólo alcanza a la lógica del valor dominante; lo que va de Dios, al rey y a las Indias lleva, así, al oro y la plata. En la otra dirección, lo que va de los orígenes andinos al indio actual, supone el valor de la comida. Ya en la "quarta edad de yndios" Guamán habla de la "bondancia de comida y multiplico de ganados y mucho multiplico de yndios porque Dios lo permitía en ese tienpo a los yndios" (p.58). Son, aparentemente, dos lógicas paralelas de la riqueza: la de los metales, la de la fecundidad. Ha dicho también que los indios de esta edad,"tenían bastimento de comida y regalos" (p.55), y que "No abía pistelencia ni hambre ni mortanza ni sequedad de agua porque llouía mucho" (p.58). La fecundidad es el horizonte de lo natural, y se sostiene en la tierra y el agua, fuente común de la comida.

También al plano cósmico pertenece la carencia, sólo que al modo de una disrupción de los órdenes. Leemos: "pistelencia, castigo de Dios elarse el mays y papas y caer granisos sobre la comida" (p.74). Esta oposición cálido (sol) y frío (helada) sostiene el antagonismo abundancia/carencia, y forma parte de una serie de oposiciones estructurantes que la escritura serializa y busca resolver. En la cita, el granizo sobre la comida es una imagen que sugiere ya la amplitud del término: Guamán llama comida a la sementera. En esa misma perspectiva, dirá más tarde que la comida se siembra.

En el listado de " Hordenanzas de los Incas", Guamán asume la voz de la ley comunitaria: "Mandamos en todo el rreyno ayga abundancia de comida". Mientras el rey español preside sobre la riqueza del oro, el rey nativo gobierna sobre los alimentos. Sigue la orden: "y que se cienbre muy mucho mays y papas y ocas y que hagan caui, caya, chuño, tamos [conservas de diversos tubérculos], chochoca [maíz seco] y quinua, ulluco, masua, todas las comidas hasta las yervas yuyos lo que sequen para que tengan qué comer todo el año y se ciembre de comunidad y sapci de mayz, papas, agí, magno, algudón... De cada año den cuenta" (p.165). Esta lista es de

por sí un compendio del saber alimenticio que parte, como es evidente, de su producción agrícola; y es también claro que los nuevos productos españoles no han hecho sino sumarse al principio del control ecológico de la tierra disponible y del control económico de la conservación.

Observadas con cuidado, las listas de Guamán no son meramente acumulativas, sino una explicación completa en sí mismas: incluyen semillas, tubérculos, frutos, yerbas marítimas, productos de varios climas; y, siempre, el proceso de la conservación, que es fundamental en la racionalidad andina; el modo de producción es aquí un modo de preservación. Éstas son dos de las oposiciones centrales a la comida: por una parte, la siembra y la cosecha, que implica riego y abono, y que se organiza en torno a lo verde y lo maduro (hay varias formas de lo tierno que es preciso reconocer en lo que es una verdadera medición del tiempo en el fruto); por otra parte, el producto y su transformación, esto es, su cambio a conserva, más allá de lo verde y lo maduro, en la noción de la reserva y lo durable. Proceso, en fin, definido por el orden del reparto. Comer todo el año demanda sembrar comunitariamente: el proceso empieza en esta definición cultural y política del trabajo, donde se asienta, a su vez, la crítica al desorden, a la escasez y al hambre.

Una de las ordenanzas declara, a su modo, el carácter social de la comida. Ordena "comer en la plaza pública" (p.166). Este concepto se repite, como la forma más civilizada (política) de asumir el bienestar común tanto como el malestar, ya que los pobres y hambrientos forman parte de este ágape colectivo. La noción de "plaza pública", lo sabemos por Bajtín, es central a la cultura popular, y el carácter a la vez tradicional (ritual, compensatorio de las desigualdades, afirmativo del grupo) y moderno (cristiano popular, justo, caritativo) que tiene en la prédica y reclamo de Guamán es una paradójica síntesis de saber andino e hipótesis política. Por un lado, corresponde a la convocación del modelo matriz: la plaza pública, en efecto, se le aparece como el lugar de la abundancia compartida, y, por ello, del control social reparador del colectivo; por otro lado, Guamán vive la pérdida de la plaza pública, cuya lógica comunal es reemplazada por la dispersión del grupo que impone la lógica de la explotación. Detrás del antagonismo económico están los modelos dispares de la vida social: la práctica de la redistribución recíproca y la violencia del mercado. Pero la política no es solamente la crítica sino la demostración del cambio: una y otra vez Guamán prueba que la plaza pública debe ser recuperada, en nombre de los valores cristianos mismos, y justamente como su mejor ilustración. Ésta es una de sus representaciones favoritas de la abundancia: la comida compartida por "principales, grandes y chicos".

En las sumas del sentido reparador, Guamán también suma los tiempos, y en lugar de hablar del pasado incaico, termina hablando del presen-

te cristiano como una forma recobrada por ese pasado andino. Dice la ordenanza: "Todos coman por la caridad y de ser uso y costumbre desde primer gente y ley y buena obra y misericordia de Dios en este rreyno" (p. 166). Si el uso y costumbre conlleva la definición cultural hecha norma, la suma del Inca y del Dios cristiano es confirmada por la alianza de Topa Ynga Yupanqui (origen de las ordenanzas) y el virrey Francisco de Toledo, que "se enformó esta ley y hordenansas antiguas, sacando de ellas de las mejores" (p.167); lo cual termina ratificado por el mismo rey, Felipe II, quien "mandó que todos comiesen en la plasa pública y que hiziesen fiesta de ella". Así, los dioses y los reyes cambian, pero la plaza pública es la misma: ocupa el presente y es a la vez perpetua.

En la secuencia de las visitas, se establece otra oposición: entre sementera y hospital. Una, del repertorio de la abundancia; el otro, del de la carencia. Cuando los incas, dice Guamán, "no conbenía tener hospital, pues que le beneficiaua sus sementeras y le guardauan sus carneros y aci no auia menester tener hospital en los pobres biejos y tullidos y ciegos, mancos..." (p.175). " No avia menester hospital ni limosna con esta horden santa y pulicía deste rreyno, como ningún rreyno de la cristiandad ni ynfieles no lo a tenido ni lo puede tenella por más cristiano muy buen" (p.177). La serie de las sumas y la serie de las oposiciones lleva a la escritura a esa hipérbole de la abundancia como la demostración del sinsentido de la carencia: hospital y limosna son del desorden, mientras que sementeras y heredades son del orden. Ideas europeas, como 'orden santa y policía', 'cristiandad e infieles', sirven aquí para reforzar la diferencia nativa: desde el discurso occidental se demuestra su valor; esa demostración es una interpretación política.

Al repasar los meses, Guamán los define como estaciones de la comida. Dice que febrero es "tiempo de aguas" porque llueve mucho y hay "abundancia de yuyos pero muy mucha hambre de comida"(p.213); lo cual sugiere que el yuyo, planta marítima, no es del todo una "comida" o lo es de un modo menor. La gente se enferma, prosigue, por comer yuyos y "por comer todo uerde y mucha fruta fresca y tener hambre" (p.213). La comida no estará madura sino en marzo; por ahora, se hacen sacrificios "con oro y plata" convocando a la "abundancia". Marzo es llamado Pacha pucuy Quilla (mes de la maduración de la tierra): "quiere decir Pacha Pucuy, pacha, mundo, pucoy, harto, porque este mes de marso llueue a cántaros y está harto de agua la tierra deste rre[y]no" (p.215). Hasta aquí equivale a hambrienta. En cambio, en mayo las cosas cambian: "En este mes abundancia de comida; se hinche todas las depócitos y las casas de los pobres" (p.219). Otra vez, la imagen del pasado de la distibución se introduce en el presente con su convocación. En junio, se hace una visita "para que en el rreyno ayga abundancia de comida, para que se sustenten unos y otros, aci pobres como rricos; an de comer todos. Y los güérfanos

nunca perecían de comida porque tenían sus sementeras y le senbrauan sus ayllos de su parcialidad" (p.221). Aun si los tiempos verbales del castellano no son claros para Guamán, y su substrato quechua reorganiza la gramaticalidad temporal, parece claro que el pasado está en el presente, como su lección mayor, y que no es en la historia sino en la cultura donde la actualidad se debe al saber. La suma de pobres y ricos, por ejemplo, parece un dato del presente resuelto por el orden tradicional. En julio, Guamán añade otra acepción a su uso de 'comida', cuando dice:"Este mes primero comiensan a senbrar la comida en los Andes" (p.223).

En octubre, el hombre es definido como el que come, en esta oración a Runa Camac: "Creador del Hombre, ¡hacedor de los que comen! [...] ¡Envía por favor, tu agua y lluvia a tus gentes!" (p.229). No sólo los vivos comen, ya que en noviembre, "sacan los defuntos de sus bóbedas... y le dan de comer" (p.231). El ciclo de los alimentos, así, supone el origen y el fin, pero no se interrumpe sino que incluye los términos en su ceremonia permanente. Si en el Diario de Colón las plantas eran evaluadas según su utilidad, en Guamán Poma, en una racionalidad redicalmente otra, las plantas son la fuente misma de lo vivo, el lenguaje del mundo. Así, la vida no está separada del mundo sino que es su producto privilegiado. La comida requiere del orden cósmico, pero también del trabajo humano, porque es una elaboración mutua, de la tierra y del hombre. Por eso, en la descripción de los depósitos (p.308 y ss) vemos que la preservación es el estado superior de la comida: en los "collca" se guarda, para repartirse, el chuno, la muraya, la caya, que son distintas clases de la misma serie del fruto tratado y conservado; como también el charque, la carne salada. Guamán, así, trabaja sobre los saberes de la comida entendida como fuente común reparadora: en el control de la tierra y de sus productos está la memoria cultural, la reserva de un discurso que alimenta tanto la sobrevivencia como la resistencia; esto es, el proyecto de una diferencia cultural legítima. Por eso los grandes desastres naturales, las plagas, los castigos divinos, hacen que la comida se pudra. Esa pérdida es tan antinatural como la violencia que diezma a la población indígena. Por eso los "suyuyoc", los administradores, tienen como obligación vigilar "las sementeras de todas especias, comidas y frutas y rropa y ganados y minas como sea de la comonidad y sapci"; y su trabajo es "Para que aumente y no se quiten unos y otros ni tengan pleyto entre ellos, para que ayga justicia" (p.321). La justicia es, al final, la lógica de la distribución, que sostiene las sumas de la abundancia; es decir, la racionalidad de lo comunal. En cambio, en la otra racionalidad, la del oro y el poder, los conquistadores del Perú " A ueses no comía con el pensamiento de oro y plata" (p.347).

No es casual, entonces, que cuando Guamán Poma juzgue el desorden impuesto por el corregimiento (pobreza, carencia, miseria moral, caos), haga de la comida la imagen del pillaje y la violencia. Una y otra vez nos

dice que el corregidor y los suyos quieren "comer a la costa de ellos, de los pobres yndios en este rreyno" (p.474). "Cada uno pide su mitayo y de comer cin costa" (p.476 y 480). El principio de desorden que introduce el corregidor es un desgarramiento de la trama social y cultural: todos quieren trabajar para él de modo de "comer" del indio, robándole y explotándolo. Ganados y sementeras, en lugar de multiplicar "se an de acabar" (p.495). Este derroche es una poderosa versión de la violencia, y de la irracionalidad de la práctica colonial, que destruye los saberes y difunde la carencia. El mayordomo ejerce el mismo abuso:"ci pierde dies carneros haze pagar beynte carneros y los quita toda su jornal y no les dan de comer ni alemento" (p.496). Lo mismo, en los tambos, el abuso cunde. Y los españoles vagabundos, dice, "comen y roban y se cirven de balde... hurtan de los pueblos... a los yndios pobres" (p.523).

Guamán, en esta representación de la carencia, no sólo protesta, no sólo ilustra la destrucción de los saberes, sino que demuestra que los grupos dominantes no siguen su propia racionalidad económica (comprar, vender, intercambiar) y operan como una fuerza mecánica destructora. Ésta es una representación de la carencia activa, suscitada por la violencia. Y, por lo mismo, Guamán demanda una restitución (p.530), siguiendo su propia lógica histórica y creyendo interpretar la letra cristiana del discurso de la colonización.

En este contexto, el famoso dibujo "Pobre de los indios" (p.655, figura 1) declara que hay "seis animales que come que temen los pobres de los yndios", y ellos son: sierpe, corregidor; tigre, españoles del tambo; león, comendero; zorra, padre de la doctrina; gato, escribano; ratón, cacique principal. "Estos animales desuella a los pobres de los yndios, y no ay remedio", anuncia Guamán. En su reapropiación del modelo icónico de la virtud y los vicios, Guamán ha introducido esta representación de la carencia como un mundo antinatural, como un mundo al revés: allí donde los sujetos de la dominación son animales que comen al hombre pobre. Estas restas del sentido operan políticamente, no sólo como denuncia sino como demostración del contrasentido de la experiencia colonial, que ha invertido todas las posiciones y ha despojado de significado a la vida misma.En otro dibujo (p.737, figura 2), esta economía del mundo inverso se ilustra con el principal que lleva regalos al corregidor, quien le pide más. La preservación comunitaria ha sido reemplazada por la acumulación individual.

Roban también los curas, los visitadores, y hasta los caciques principales, en esta feroz sustracción que contradice a la tierra y sojuzga al cuerpo. El cuerpo es, ciertamente, el centro de la experiencia colonial, y su usurpación por el poder se ilustra aquí con detalle. Pero Guamán Poma, como sabemos bien, ni calla ni se rinde. Contra todas las evidencias, presagios y temores, vuelve a lo suyo: proveer respuestas, convocar sabe-

res, recomendar reformas. Su *Corónica,* así, funciona como una verdadera "collca", como un depósito de reservas y resistencias de las sumas que hacen a la pluralidad cultural andina. El hecho de que este depósito esté tramado con el lenguaje de la dominación sólo prueba la dirección que Guamán Poma, como la cultura andina misma, debe tomar para resistir: la de una reapropiación sistemática, que le permite no sólo organizar los saberes heredados sino crecer con los nuevos saberes; esto es, practicar las sumas paralelas y las diferencias toleradas, que explican la larga capacidad nativa de control y sapiencia.

Claro que los trabajos de Guamán por restablecer el orden sólo pueden darse en el sistema colonial imperante, dentro del cual él persigue una definición andina, articulada al poder imperial pero capaz de sus propias resoluciones étnicas; éste es su proyecto, que la realidad empírica desmiente todos los días con su deterioro y sinsentido. Guamán, sin embargo, está firmemente arraigado en lo empírico, y cuando tiene que recomendar una reforma, lo hace desde el plano más básico, el de su sentido común doméstico. Así, por ejemplo, cuando recomienda a los corregidores salir "limpio de la provincia", sin "pleyto ni gastos", sugiere "que al comer gastará una gallina, al senar un pollo" (p.471). Y cuando recomienda que la comida sea suficiente porque "los yndios, comiendo y tiniendo qué comer, no se ausentan de sus pueblos" (p.806). Cree que el alcalde de indios debe recibir como salario una gallina de cada casa que visita (p.739), y que el regidor indio debería tener como salario un conejo cada seis meses en la visita de cada casa (p.747).

Estos cálculos buscan un equilibrio económico retributivo en medio de la amargura de la violencia. Quizá Jesucristo tendría que volver, dice en un momento: "No ay quien buelba por los pobres de Jesucristo, cino que torne otra ues, buelba al mundo por sus pobres" (p.453). Y él mismo debe probar lo que predica: cuando se encuentra con un español mendicante, afirma que "de lo mío de mi pobreza que tube, le di de comer" (p.501).

Sutilmente, Guamán ha confrontado a las autoridades coloniales con las figuras de la autoridad andina, y aunque los mismos caciques y principales indígenas están corrompidos por el egoísmo, Guamán no deja de diseñar una línea paralela de funciones étnicas, al menos en este plano de las contradicciones elocuentes. En este sentido, su sátira se hace más aguda a propósito de los curas, como en las burlas sobre el padre Alvadán (p.578-579), que contradice con el franciscano, verdadero padre, porque tiene caridad con los indios; el dibujo de la página 579 (figura 3) habla por sí mismo: "Come este pan, pobrecito". Una figura nativa de la autoridad que aparece como un emblema de este saber de la contradicción es el astrólogo indígena Juan Yunpa, a quien Guamán dibuja (p.829, figura 4), calificándolo de "astrólogo pueta que save del ruedo del sol y de la luna y

[e]clip[se] y de estrellas y cometas ora, domingo y mes y año y de los quatro uientos del mundo para senbrar la comida desde antigua". Nos dice también que este sabio, anciano de más de 150 años, "comía mejor que un mozo". La serie de los astros y fenómenos astronómicos alinea las fuerzas benéficas (sol, luna) con las maléficas (eclipse, cometas), así como el calendario y la cuatripartición simbólica tradicional; y esta lectura del cielo está hecha en función de la tierra, porque la familia estelar preside la fecundidad de la siembra. Estos sabios, prosigue Guamán, emplean sus saberes "para sembrar y recorrer las comidas de cada año" (p.830); y distinguen "todas las comidas y uiandas y frutas an de comer o an de dexar de comer por las enfermedades en sus meses" (p.830). Esas enfermedades del tiempo que afecta a la siembra implican en la *Corónica* la parte latente, el revés de la norma, y corresponden al trasfondo mítico, donde la racionalidad productiva cede su lugar a las fuerzas subvertoras, quizá regenerativas o purificadoras. En estas instancias asoma la rica subjetividad de la *Corónica,* en esos varios umbrales y márgenes donde las series de la correspondencia se desatan. Si la práctica colonial reprime la diferencia, ésta reasume su curso fuera de lo cartografiado, como un exceso de la crisis.

Pero como siempre en Guamán, todo vuelve al sentido, a la fuerza de lo comunitario. A lo largo de su demostración argumentativa, Guamán está denunciando (abusos, violencia) al mismo tiempo que está actualizando el modelo (abundancia) y recomendando el reordenamiento (preservar, repartir, caridad) para restablecer la comunidad. La carencia, por lo mismo, sólo se explica como ausencia. Los indios son pobres, reitera, porque "no gozan de sus comunidades" (p.840). En uno de los últimos recuentos de lo que los indios tienen de comidas y frutos (p.840-841), Guamán suma los productos nativos, los productos españoles aclimatados, y lista las sementeras según su función social. Esa demostración de la abundancia ya no distingue a los productos por su origen sino por su incorporación al orden de la cultura, donde sostienen el ordenamiento social. Allí radica, se diría, la demostración palmaria de la diferencia, que no tiene lugar social pero que se sostiene en la memoria étnica, en el discurso de las reapropiaciones, en el libro como último mapa de la necesidad de diferir desde la diferencia.

Así, la empiria se torna teoría, la práctica de la costumbre se hace modélica, y el pasado sostiene las ruinas del presente. Y, en una última operación intelectual, esta diferenciación de lo comunitario frente a lo anticomunitario se convierte en una fábula política; esto es, en el discurso de una humanidad vencida pero resistente, capaz de universalizar sus saberes, de andinizar el mundo con su lección de buen gobierno. Por eso concluye Guamán con una nueva hipérbole: los indios, dice, "an tenido hasta este tienpo la ley de misericordia que nenguna generación de espa-

ñol cristianos, moros y turcos, franseses, judíos, ynglés, yndios de México y de la China, Parauay, Tucumán jamás comieron en público plasa ni tubieron fiesta en ellas como los yndios deste rreyno" (p.843).

El repaso que Guamán Poma hace de las ciudades equivale a una cartografía andina del bien público. Las distingue, ciertamente, por las virtudes de sus alimentos. Panamá: "abundancia de comida... abundancia de plata". Lima: "tierra de mucha comida". Ica: "abundancia de fruta de todas maneras y de mucho pan y mays". Nazca: "tiene trato del vino, de la comida, pan y vino, abundancia y poca agua y tiene carne de sobra". En cambio, Cuzco es "tierra muy fría, enhelándose la comida". Y en el repaso que enseguida hace de los meses parte de una oración sumaria: "Con la comida se cirue a Dios y a su Magestad. Y adoramos a Dios con ella. Cin la comida no ay hombre ni fuerza" (p.1027). Esta implicación religiosa es también una demanda social, la búsqueda de un equilibrio en un mundo inexorablemente paralelo.

Enero es "mes de gran falta de comida en el rreyno" (p.1028). Es también el mes de comer cosas tiernas, que se han de comer con cuidado porque enferman. Febrero, en cambio, corresponde a la maduración: "desde este mes se puede comer uerduras cin daño porque están maduras" (p.1031). Marzo es mes de vigilar el maíz, "que ya tienen maduras todas las comidas". El Inca tenía a sus jueces vigilando las sementeras, para que guardasen la comida, "porque unos comen de priesa y lo acauan y tenprano muere de hambre" (p.1034). Esta imagen de lo "temprano" corresponde a lo "verde" En abril, "madura el mays y papas y otras comidas y frutas" (p.1037). En mayo, hay otra simetría entre las plantas y los hombres: "los niños y niñas que nasen son rricos, benturosos que sale en tienpo de la rriquiesa de comida" (p.1040). Junio es tiempo de "zegar trigo" y preservar las cosechas (p.1043). Julio es más doméstico: "en este mes an de conprarse las comidas uaratas y criar muchas gallinas ponederas y tener muchos pollos y seuar puercos" (p.1046), imagen de abundancia rural que se repite, como un escenario del bienestar arcádico, a lo largo del libro. Agosto es de siembras. En setiembre, "corre poca comida en todo el rreyno" (p.1052). Y en octubre, recomienda: "que coman cienpre en las plazas públicas. Y ci llueue, que coman en el cabildo u haga un galpón... se junten y en ellas hagan fiesta porque gozen los pobres, santa obra de misericordia" (p.1055). Este cristianismo primitivo es una ocupación social del espacio público, a nombre del ágape comunal. El ciclo de las temporadas de las frutas y comidas es un gozoso calendario de estaciones, y sugiere la abundancia del tiempo aliado, fecundo. Noviembre es mes de regar las sementeras, aunque escasea el agua y se requiere del reparto. Diciembre es mes de sembrar productos "de temporal" que crecen en las tierras de temporal, es decir, en tiempo de lluvias. No es casual que en esta sección venga un emblema del tiempo, que es doble, verbal y gráfico, y

también español e indígena (p.799). Aunque el tiempo es doble, la página lo representa a la vez paralelo y sumado, en el registro de las informaciones que se organizan dualmente.

La forma quecha de comer (micuy) ocurre tres veces en la *Coránica*, según el índice de Jorge Urioste.[3] Micuy rurac (p.193) es cocinera. Micuy pachasuc ora (p.867) significa hora de comer. Micuy llullo (p.1141) es comer cosas tiernas. Evidentemente, el término comida resultó más abarcador y significativo para Guamán Poma, y lo empleó con los varios sentidos que hemos visto; prioritariamente, como figura del discurso de la abundancia, en el cual inscribe, con su demanda de actualidad, la presencia cultural del Sujeto del mito andino de la tierra materna y colectiva. Como si se tratara de un discurso propio de los alimentos, Guamán enumera en el tiempo propicio la serie del recomienzo; en diciembre, dice, "Comiensa la fruta melones, lucmas, paltas, breuas y mucho durasno en todo el rreyno" (p.1061); así, en la abundancia las mejores frutas de ambos mundos prometen un alimento mejor.

[3] Jorge L. Urioste, "Estudio analítico del quechua en la *Nueva corónica y buen gobierno*", en *El primer nueva corónica...*, pp. xx- xxxi.

FIGURA 1

/694[708]/POBRE DE LOS INDIOS/ DE SEIS ANIMALES QVE COME que tememen [*sic*] los pobres de los yndios en este rreyno[1]/ corregidor, cierpe/*"Ama llapallayque llatanauaycho"*. ["No me despojen por amor de Dios; te voy a dar más."]/ Por amor de Dios*rayco* / tigre, españoles del *tambo* [mesón] / león, comendero / zorra, padre de la doctrina / gato, escriuano / rratón, cacique prencipal / Estos dichos animales, que no temen a Dios, desuella a los pobres de los yndios en este rreyno y no ay rremedio. / pobre de Jesucristo /

FIGURA 2

/ 790[804] /PRINCIPALES / QVE LLEVA DE PRESENTES el cacique principal al dicho corregidor y no le agradese en este rreyno. / *"Cayllata* señor corregidor, *ricuchico-muyqui. Chasquipullauay."* ["Señor corregidor, he venido a mostrarle esto. Por favor, recíbalo."]/ "¿Por qué no trays buenas gallinas y capones y carneros a buestro corregidor? Bos me lo pagarés por éstas." / en este rreyno

FIGURA 3

/ 629[643] /PADRES / FRAILE FRANCISCANO, SANTO, QVE TIENE caridad con los pobres de Jesucristo en todo el mundo, mucho más en este rreyno / *"Cay tantata micuy, uaccha."* ["Come este pan, pobrecito."] " Sea por amor de Dios." / dotrina /

* [Es m]uy justo que tengan orden y yglecia de [...] de Sancta Catarina y de Sancta Madalena las yndias y los yndios [...]dien y ordene el áuito de San Juan Bautista los padres de la [Compa]ñía de Jesús y de su parte los padres del bienauen[turado] San Francisco tenga otra yglecia de la horden[...]. /

FIGURA 4
/ 883[897] / INDIOS / ASTROLOGO PVETA QVE SAVE del ruedo del sol y de la luna y [e]clip[se] y de estrellas y cometas ora, domingo y mes y año y de los quatro uientos del mundo para senbrar la comida desde antigua / astrólogo /

DESVÍO DE LA ORATORIA EN LA INQUISICIÓN NOVOHISPANA

MARÍA ÁGUEDA MÉNDEZ
El Colegio de México

Conocido es que el poder impuesto por la Inquisición se canalizó y dedicó primordialmente, desde sus inicios, a perseguir con todos sus militantes y fuerzas cualquier signo de herejía. Herejía que se traducía en maneras polisémicas y en múltiples manifestaciones, ya fueran textos, creencias, expresiones, sentimientos o conductas. Las normas doctrinales del Santo Oficio debían ser acatadas so pena de castigos severos, lo cual, si bien reprimía al sentir común, no podía contenerlo.

Necesario es evocar la antagónica relación entre la voluntad colectiva y el Estado español representado por este aparato eclesiástico-estatal, cuya represión era impopular y cuyos juicios resultaban inapelables y temidos. Autoridad y dictámenes infalibles basados en verdades reveladas, en la concepción del mundo dada y trasmitida por la Iglesia.

Discurso religioso recibido y dogmático, relacionado con la palabra divina, con los *dicta* de la fe de los cuales se nutre, se ilumina y en los que se refleja para conservar su validez, su universalidad, de la cual deviene su autoridad para normar y sancionar. Contacto conflictivo con el discurso profano, libre y evolucionador, perteneciente al entorno social del cual se sustenta, mantiene, retroalimenta y desde el que actúa. Choque de ambos cuando el segundo infringe y traspone las reglas del primero con el que está indefectiblemente forzado a cohabitar.

En el XVIII novohispano, al igual que en los dos siglos anteriores, ante la coincidencia de las dos fuerzas culturales, la establecida o legal y la subalterna o ilegítima —portadora de diversas y variadas manifestaciones—, la respuesta oficial fue retirar de la circulación, mitigar, apagar y sepultar en archivos oscuros y secretos las expresiones de lo cotidiano y así, paradójicamente, conservarlas.

Producto de esta situación fue un sermón requisado por el Santo Oficio en Irapuato, en 1735,[1] a Juan Joseph Gómez del Valle, "tenido por

[1] "Yrapuatto. Año de 1735. El S[eñ]or Inqq[uisid]or Fiscal de este S[an]tto Oficio de

español y residente en la congregación de Yrapuato, de estado cassado y escriviente de la Justicia" (fol. 98r). En un principio se le acusaba de una de las más insolentes formas de la herejía, la blasfemia, pues según declaró el 19 de octubre del mismo año el bachiller Joseph Francisco de Villanueva, presbítero de Michoacán, había dicho que

> no se le dava nada de la S[antí]s[i]ma Trinidad, que ¿quién era? Que se ensusiava en ella y que se lo llevaran en cuerpo y alma todos los demonios juntos del Ynfierno y que si éstos no eran sufisientes para ello, que todos los ángeles del Cielo se combirtiesen en demonios y cada botón de su chupa y casaca se bolbiesen legión de demonios y se lo llevasen (fol. 84r).

Además, al proferir estas injurias, "mordía la tierra con tanta ferosidad y horror" que había asustado a quienes habían presenciado sus aspavientos y oído sus aseveraciones *(ibid.)*.

Como es de suponer, el testimonio agravió a los perseverantes e inflexibles inquisidores que se pusieron a la tarea de obtener más declaraciones que corroboraran tal ofensa escandalosa. Efectivamente, el 21 de octubre del mismo año, Diego de Villaseñor complementó la acusación y añadió que el acusado maldijo "el día en que lo havían baptissado y el ministro que lo baptissó" (fol. 89r). Ambos testimonios y otros del mismo tenor[2] mantenían que había espetado "con mucha continuación y grave escándalo" (fol. 98r) palabras parecidas, amén de que los que lo conocían decían que si se quería oírle blasfemar "q[ue] valla a su casa al mediodía y a la noche, sea en cualquiera" (fol. 82r). Dichas manifestaciones motivaron la consecución de las pesquisas.

En un escrito del bachiller Francisco Jorganes, comisario del Santo Oficio y cura de Irapuato, se averiguó que no cumplía con su deber cristiano anual de confesión general y comunión y, al "hacer refleja" recordaba que en cinco años que llevaba asistiendo a las iglesias "no lo he visto en ninguna de ellas, ni una vez a ningún acto x[cris]ptiano" *(ibid.)*.

No pararon allí las trastadas que con el mayor desenfado hacía nuestro acusado. Por el mismo escrito quedó asentado que había sido "público comediante" y que en los fandangos que se ofrecían en Irapuato representaba "versos impúdicos, con muchas obsenidades", que tenían "por asumpto las sagradas religiones".

Méx[i]co c[ontr]a Juan Joseph Gómez del Balle, vecino de d[ic]ho pueblo de Yrapuatto. Por blasfemo". Archivo General de la Nación, México (en adelante AGN), grupo documental *Inquisición*, vol. 858 (1a. parte), exp. s/n, fols. 81r-129r. Las citas subsecuentes se refieren a este proceso. Se ha respetado la ortografía del original, no así su puntuación ni acentuación.

[2] Testimonios de Jazintho de Villaseñor (fol. 84v) y don Juan Gutiérrez de Moya (fol. 85v). Irapuato, 19 de octubre, 1735.

Este hecho agravaba la situación y no podía ser tolerado. Había que evitar que tal comportamiento siguiera dándose impunemente. No sólo escandalizaba a todos con sus blasfemias sino que añadía el escarnio en los fandangos que eran muy concurridos; la intervención del Santo Oficio era inminente.

La condición de nuestro acusado se complicaba todavía más pues, por febrero de 1735, en un casamiento,

> se vistió con hávito de S[a]n Fran[cis]co y se subió a predicar en una silla, que le sirvió de púlpito en la sala de el valle y sarao público, en que propuso texto sagrado y asumpto q[ue] provó en verso, con muchas disoluciones y palabras luxuriosas con q[ue] parese q[ue] corregía los vizios (fol. 82r).

La afrenta se volvía triplemente agresiva ante los ojos inquisitoriales. No sólo profería blasfemias sin ton ni son, sino que osaba disfrazarse de clérigo y usar de las formas canónicas convencionales de la Iglesia para reducirlas a versos y palabras lujuriosas y comunicar sus propias ideas, amén de que bebía con asiduidad (fol. 98r).

En enero de 1736, el inquisidor fiscal, al revisar el caso, mandó que se aprehendiera al denunciado en cárcel pública, se le hiciera cargo formal y sujetara a audiencias ante notario ya que consideraba que su conducta se debía a estar "sumergido en el abismo de la desesperación" y había que "alentarlo a la confianza en la infinita misericordia de Dios". Por otra parte, le reprenderían públicamente, impondrían alguna "penitencia saludable para refrenar su mala lengua", señalarían un confesor para que hiciera confesión general y se le dejaría en libertad. Sin embargo, si esto no fuera suficiente para su enmienda,

> justificará hecho del sermón que predicó vestido de religioso y, dexándolo en la prisión, dará cuenta a este Tribunal con los autos que formare y su informe (fol. 98r).

En julio del mismo año se agregó a esta amonestación que si en la cárcel siguiese blasfemando se "le puede poner una mordaza que no se le quite sino es al tiempo presiso y oras de comer y beber" (fol. 98v). Se trataba, claramente, de una reprimenda por parte del Santo Oficio, que sirviera de escarmiento y con la amenaza implícita de un castigo más estricto.

Lo anterior pone de manifiesto, llanamente, que en su oficio los inquisidores tomaban en cuenta los grados de la blasfemia. No se castigaba igual al que comparecía ante el Tribunal por haber suplantado a un clérigo, y habiendo tomado prestados los hábitos decía misa e impartía

sacramentos,[3] que a nuestro escribiente, quien disfrazado de sacerdote[4] exponía su desesperación vital o denunciaba hechos cotidianos, como se verá más adelante.

Por otra parte, el sacar a Gómez del Valle de la circulación haría que sus conocidos lo olvidasen. Pero no fue así. "Su prisión ha hecho quasi público el q[ue] es blasfemo", como apuntó el padre Jorganes en sus diligencias (fol. 100r) y, por si esto fuera poco, al visitarle en la cárcel, y como si el reo no se diera cuenta de lo poco severo de su castigo, se lo encontró "representando versos" y con la novedad de tener otro sermón "q[ue] ahora lo escrivió en la prisión" *(ibid).* Helo aquí:

[fol. 101r] *Sermón* (con abuso de palabras sagradas).

Per signum:[5] q[ue] es señal
se conoce el quadrúpedo animal
que de *Inimicis nostris,*[6] las mugeres,
Libéranos Señor *Deus Noster,*[7] amén.

Sea por siempre alavado,
el q[ue] de mugeres me librado,
para belleza intacta, conzevida
sin original mancha, q[ue] escojida
en la mente divina,
por pura que peregrina,
mi afecto le di. Cante por tal bien
estas gracias. Amén.

[3] Son varios los procesos inquisitoriales en contra de supuestos sacerdotes. En el grupo documental *Inquisición* del AGN véanse, por ejemplo: "[Inquisición de México] c[ontr]a D[o]n Manuel Páez. Por zelebrante sin tener órdenes. Ynquisición de México, 1760". Vol. 1004. "C[ontr]a José Joachín o Josef de Jesús María Martínez. Por confesante sin ór[de]nes. Yrapuato, 1782". Vol. 1133. "Denuncia expontánea de D[o]n Rafael González, natural de esta ciudad de México, ordenado de diácono. Por zelebrante y confesante. Ixtapalapa, 1786". Vol 1177. "Causa seguida contra fray Fernando de Santa Gertrudis, betlemita. Por confesante sin órdenes. [Ciudad de México], 1776". Vol. 1100.

[4] Esta conducta había propiciado ya edictos que la prohibían. Véase, por ejemplo, "México, 1700. Edicto prohibiendo que en los días de Carnestolendas, *ni en ningún tiempo,* usen máscaras y trajes de eclesiásticos para disfrazarse, porque profanan los sagrados ministerios de confesar, predicar y bendecir". Vol. I, exp. 20. fol. 23r. "México, 1709. Edicto volviendo a prohibir a todas las personas que usen máscaras y trajes no sólo seculares, de justicia, sino de eclesiásticos y religiosos de varias Órdenes, pena de excomunión mayor". Vol. I, exp. 20, fol. 24r. AGN, *Edictos de la Santa y General Inquisición.*

[5] Por la señal. Agradezco a Ana María Morales ésta y las traducciones subsecuentes del latín.

[6] Enemigos nuestros.

[7] Dios nuestro.

Mulier et homo, ignis et estopa,[8]
Luzifer fiat et arde domus tota
Mater de Santiago López, 21: in capiti.[9]
Disen estas palabras de mi tema
que son un evangélico problema,
que el hombre es fuego y la muger estopa
y que, si Lucifer juntos los topa,
a soplos los enciende, y cerca pasa
el inzendio, vecina de ellos y su cara,
que tal es el ganadillo[10] para un ciego;
líbrenos Dios de tan lazibo fuego.
Del Limo de la tierra, no os asombre,
se formó el primer hombre
y de un hueso, tórrido q[ue] acelera,
nació la compañera.
Y ¿de q[ué] fue formada? ¡O maravilla!
De la propia costilla,
y antes que naziera de su lado
le había descostillado.
Por eso, pues, por eso es la muger de hueso
güeno, torzido, q[ue] turve:
q[ue] no ha de enderezarse
sin que llegue a quebrarse.
[fol.101v] Pues indócil y fuerte,
nos cuesta en dexarlas una muerte.
Si a una tapia de tierra mal unida
le dierais con un hueso
¿no se desmoronara?
Es verdad aplaudida
pues, quien ha de cavarse[11]
a la muger; de hueso y refregarse,
pues en tan cruda guerra
ha de venir la tapia a dar la tierra,
antes de veer el fuego ver q[ue] topa,
que *homo et mulier ignis et estopa.*

[8] Alusión a dos refranes de la época ("la estopa cabe el mancebo, dígole fuego" y "no está bien el fuego cabe las estopas"), que advierten que se debe evitar la familiaridad excesiva con las mujeres "por el conocido riesgo y peligro que hai en su comunicación". *Autoridades, s.v.* estopa.

[9] Mujer y hombre, fuego y estopa / Lucifer sopla y arde la casa toda. / Madre de Santiago López, 21: a la cabeza.

[10] El sonido. *Autoridades, s.v.* ganadillo (o ganadito).

[11] Ahondar hacia adentro. Por traslación, estar el pensamiento ocupado tenazmente en algo, de tal suerte que no se le puede desechar con facilidad. *Autoridades, s.v.* cavar.

Y para proseguir con eficazia,
se lo puedo con grazia,
oigamos todos a la Virgen pía
al tocar la orazión Ave María
Mulier et homo ignis et estopa
Luzifer fiat et arde domus tota
Mather de Santhiago = it supra.[12]
El amor por los estados discurriendo
los fuegos q[ue] amenazan, y no entiendo
a los amantes, que a este fuego cercan
y sin temer sus llamas, se le acercan...
Y siendo el más tirano
el de las donzellicas haga mano,
en teniendo treze a les parezer,
q[ue] ya están en sus treze[13]
y comienzan gustosas
a querer galas y a ponerse mosas.
Con chongos[14] de colores,
el cavello con flores,
de tres puntos el *poulain*[15] picado
la media nácar con perfil fondado,
llenas de dijes y altos pensam[ien]tos
tratando en casamientos.
[fol. 102r] Curioso aparador de platería
q[ue] ni se vende o fía,
ni la venta se entiende,
pues se queda con ello quien le vende
con tanta pompa q[ue] al humano ultraje
le dize: "a puntas de oro aquí ai encaje".[16]
Sea, pues, exemplo de este estado fiero,
lo q[ue] aquí les refiero
aquella infeliz Caval,[17]

12 Madre de Santiago = artículo arriba.

13 Mantenerse o persistir con pertinacia en una cosa que se ha aprehendido o empezado a ejecutar. *Autoridades, s.v.* trece, estarse en sus trece.

14 Moño de pelo (mexicanismo). *Santamaría* y *DRAE, s.v.* chongo.

15 *Souliers à la poulaine.* Femenino del adjetivo *pulain* (polaco). Zapato de punta retorcida. *Petit Robert 1* y *Dictionnaire Moderne Larousse, s.v. poulaine.*

16 Puntas: especie de encajes de hilo, seda, etc. Encaje: labor de hilos entretejidos con primor y arte, que forman figuras y flores. Por extensión del verbo encajar (metafóricamente: engañar en lo que se da o se dice, haciendo creer una cosa por otra), timo. Encajarse (disfrutar de otro y, "como vulgarmente se dice, pegársele de gorra"). A todas luces, la frase es equivalente a un timo mañoso de algo en apariencia primoroso pero que no lo es, ni vale (la pena). *Autoridades. s.v.* puntas, encaxar, encaxarse, encaxe.

17 Referencia a Florinda, "La Cava", hija del conde don Julián, señor de Gibraltar, por la cual, según el romance, se perdió España. *Romancero del último rey godo.* Véase, por ejemplo, Mercedes Díaz-Roig (ed.), *El Romancero viejo,* Cátedra, Madrid, 1985, (10a. ed.), pp. 111-117.

que con el rey Rodrigo[18]
nos dieron tal castigo
que hasta aora le lloramos
y tristes sufríamos,
perdiendo a España de la fee decoro,
dando la gloria al moro,
¡o lamentarte dueña de la Europa![19]
Que *homo et mulier ignis et estopa.*
Y así ha de ser la dozellita *(sic)* tierna
para ser buena y justa,
como la pintaré, si no disgusta.
Al palo de gering[20] a q[ue] más tira,[21]
mientras más se retira
para apropiar aquél q[ue] espera esposo,
mientras más retirada en su gozo.
Síguense las casadas, q[ue] en su estado,
a todo hombre perdido hazen ganado;[22]
éstas son, como esponjas, chupadoras,
amigas de paseo, y a todas horas.
Si en la mesa os pidieran un bocado
q[ue] otro hubiera mascado
¿lo comiérades? No, porquería,
notable porquería,
pues ¿quién ha de querer a las casadas
tantas veces mascadas?

[18] Referencia a Rodrigo, "el godo", último rey visigodo de España. Según el romance, fue su pasión por Florinda lo que le llevó a enemistarse con el conde Julián, propiciando que éste les abriera las puertas a los moros y así se perdiera España. *La venganza de don Julián. Ibid.*, p. 113.

[19] Lugar común hacia que se perdió la fe cristiana con la llegada de los moros.

[20] El palo tiene relación con el simbolismo del fuego y, en consecuencia, con los de la fertilidad y la regeneración. En algunas sociedades primitivas se relaciona con el falo, a veces representándose de gran tamaño en figurillas de barro. Cf. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres,* Robert Laffont y Júpiter, París, 1982, pp. 110-112. La palabra "gering" proviene del verbo jeringar (porfía enfadosa y molesta que inquieta y desazona) y de jeringa, que en ese tiempo era equivalente a lo que hoy se conoce como lavativa. Así el "palo de gering" es el "palo de jeringar", o falo. Es posible que el secretario, al transcribir el sermón en el proceso, pecara de pudoroso y no quisiera poner la palabra completa, hecho que se ha notado en otros escritos de la Inquisición. *Autoridades, s.v.* palo, xeringa, xeringar.

[21] El verbo tirar, entonces como ahora, implicaba atraer, inclinando la voluntad de otro, arrastrar(se) hacia una pasión o tener la inclinación hacia ello. *Autoridades* y *DRAE, s.v.* tirar. Así, si se nos permite la comparación, al igual que "la cabra tira al monte", las doncellas tiran, provocadoramente, hacia conseguir marido o lograr placeres carnales, pues está en ellas hacerlo. Por otra parte, es ésta la descripción de un acto lúdico de provocación en el juego del amor.

[22] Juego de palabras, bestia o ganancia.

[fol. 102v] Dejadlas glotonazos atrevidos,
con su pan se las coman sus maridos
y por ellas no biene cosa buena.
Confióme esta verdad la hermosa Elena,
que por ella abrasada y echo un fuego
se dio la infeliz Troya:[23] luego,
pues con afecto amante
a Paris le requiebra vigilante,
y entre lágrimas le habla dulzemente
"¿q[ué], te vas y me dejas? Ai ausente,
ai adorado dueño no me dejes,
q[ue] he de morir, no viendo de tus ojos
sus luzes, q[ue] a mi amor le dan despojos".[24]
Pues ya su amor, en un inzendio altivo
hizo de Troya un Etna vengativo.[25]
Pensarán las viudicas remilgadas
que las tengo olvidadas,
pues no lo piensen q[ue] no se me olvida,
saviendo q[ue] costaron una vida.
Éstas, quando donzellas,
fueron malas como ellas;
después, quando casadas,
con doblada maldad fueron malvadas,
y en el feudal estado
superlativamente se han malvado.
Todas son una y de borra todas,
y si bien lo acomodas,
bien suelta o bien en líos,
toda la lana es pelos fieles míos.

Alto pues, abrir ojo, temed fieles
de toda falda los baruyos crueles.
[fol. 103r] Es el que mexor no dar guardar la ropa,
q[ue] *homo et mulier ignis et estopa.*
De mi evangelio humano esta letra,

[23] Referencia al rapto de Elena, esposa de Menelao, por Paris, hijo del rey de Troya. Esta afrenta ocasionó que los griegos sitiaran Troya y, tras diez años de asedio, la incendiaran. Cf. Homero, *Iliada,* Aguilar, México, 1976, Rapsodias II y III, pp. 35-58.

[24] El rapto de Elena fue tema, también, del *Romancero*. Cf. *Romance de la reina Elena*. Margit Frenk Alatorre, *Cancionero de Romances Viejos,* UNAM, México, 1984, (3a. ed.), pp. 183-187. Conocida es la costumbre —que viene de la Edad Media— del empleo de anacronismos al tratar temas clásicos. Muestra de ello es este parlamento de Elena, cuyo tono y léxico reflejan las tradiciones caballeresca y cancioneril. Cf., también, Homero, *op. cit.,* Rapsodia III, pp. 57-68.

[25] Las narraciones que describen el terrible incendio que condujo al fin de Troya, generalmente provienen de la descripción que hace Eneas de la caída de la ciudad en la *Eneida*. Cf. Virgilio, *Eneida* (Introd. René Acuña), UNAM, México, 1981, (3a. ed.), Libro II y III, pp. 29-85.

q[ue] misterios penetra,
para que en esta vida transitoria,
vamos unidos al terno[26] de la Gloria.
[...].

Con cuias flores lo dije una vez vestido con una mortaja q[ue] Joseph de Flores me prestó, sin ser mi ánimo vulnerar las sagradas religiones. Sujetándome a la correpción de Nuestra Santa Madre Iglesia y protextando ser cathólico, x[cris]ptiano, detextando de su narrazión quanto se oponga a las vuenas costumbres y dogmas de nuestra Santa Fee Cathólica, a quien en todo me sugeto. Juan Joseph Gómez del Valle.

No extrañará a nadie la conducta del fiscal del Santo Oficio ante esta muestra de oratoria, tan alejada de la sagrada y tan próxima a la vez. Parodia satírica ingeniosa que sigue muy de cerca —a veces bien burlonamente— los lineamientos de la preceptiva religiosa.

Se trata de un sermón con estructura de silva. Está armado cuidadosamente a base de pareados con rimas consonantes regulares y compuesto de estrofas variables. Consta de ciento treinta y nueve versos (noventa y un endecasílabos y cuarenta y ocho heptasílabos). Tiene una rima asonante (verso 20), seis rimas fallidas (versos 3, 32, 39, 40, 41 y 62), tres versos sueltos (versos 79, 88 y 115), once versos cojos o excedidos (versos 4, 6, 10, 21, 22, 32, 33, 55, 110, 136 y 141) y dos alusiones a manera de citas de autoridad eclesiástica (15 y 54) que, aunque están numeradas, no entran dentro del conteo de los versos.

La fusión de versificación de arte mayor y menor denota que se trata de un texto culto, si bien con tono de predicación intencionalmente popular, que no coloquial. Corrobora esta aseveración el que se haya incluido la antigüedad clásica (rapto de Elena), el principio de la Edad Media (amores de Rodrigo y Florinda) y el final de la misma ("estado feudal" de las viudas). Asimismo, es un escrito español, aunque esté contaminado por el léxico novohispano de la época (chongo) o por el afrancesamiento corriente *(poulain)*.

En él se recrean los lineamientos que rigen a los sermones eclesiásticos de un solo tema:[27] la *propositio* o exordio (versos 1-12), dividida en salutación (versos 1-4) e introducción (versos 5-12). La siguen la *narratio* o narración (versos 13-37), la *confirmatio* o confirmación (versos 38-133) y la *peroratio* o epílogo (versos 134-141).

26 Vestuario uniforme de los tres que celebran una misa mayor o asisten a alguna función eclesiástica; también la Trinidad. *Autoridades, s.v.* terno.

27 Se sigue la división de Francisco Terrones del Caño, *Instrucción de predicadores* (1617), (ed. de F. G. Olmedo), Madrid, 1946 (2a. ed.) citada en Hilary Dansey Smith, *Preaching in the Spanish Golden Age. A Study of Some Preachers of the Reign of Philip III*, Oxford University Press, Oxford, 1978, *passim*. Asimismo, cf. *ibid.*, pp. 44-59.

En lo que concierne al contenido del sermón, se nota también que sigue al ordenamiento mencionado, requisito de la retórica. En el exordio se imita una imploración divina y se introduce el protema: las mujeres son animales enemigos de los hombres, de los cuales deben éstos liberarse y, en lugar de la oración común en este tipo de sermones, se hace alusión a la Virgen María, en cuanto al amor que merece su pureza, en una plegaria inventada.

En la narración, en lugar de una proposición moral o del dicho de un santo, se incluyen dos versos en latín y, para darle aún más visos de legitimidad, se cita la "fuente" *Mater de Santiago López,* como si se tratase de una autoridad de la *Sagrada Escritura*. Se introduce el tema: la mujer es el combustible *(stopa)* del fuego *(ignis)* masculino que, incitado por Lucifer, se vuelve lascivo. Ella, fuerte e inflexible, ha sido formada de una costilla de él para ser su compañera y, como resultado, él sólo ha quedado "descostillado". ¡Libre Dios (y la divina providencia guarde) a los hombres de ellas!

En la confirmación se trata de probar la proposición incluida en la narración. Se insiste en la flaqueza del hombre que se desmorona ante la tentación candente, sin darse cuenta del riesgo que corre en su amante porfía. Ninguna condición de la mujer es de fiar. Si doncellas, se atavían y adornan; acicaladas fieras con piel de oveja que, lúdica y provocadoramente no dejan al hombre acercarse demasiado, lo engañan. Prueba de ello es la pasión de Rodrigo por Florinda que lo llevó a perder España. No hay que acercarse a ellas pues son una estafa. Las casadas, a su vez, embeben al hombre extraviado y lo convierten en una bestia, cuando su interés primordial es divertirse. Como justificación se alude a la pérdida de Troya por los amores de Paris y Elena. Hay que mantenerse alejado de ellas, pues están gastadas y son problema de sus maridos. Quedan las viudas que son las peores, ya que han pasado por los estados anteriores. Se ha dado una vida por ellas y, al estar emancipadas, son doblemente malignas.

Sea como fuere, las doncellas por fieras, las casadas por no tener nada bueno que ofrecer y las viudas por taimadas y sin obligaciones con nadie, en el fondo las mujeres son lo que no parecen: seres inútiles que nada valen. Como recapitulación, se indica en el epílogo que no hay que hacerles caso alguno en esta vida pasajera y se exhorta a no perder la gloria eterna por ellas; precio muy alto a pagar por entes de poca monta.

Pero este sermón es mucho más que todo esto. Por una parte, refleja la vida y costumbres de la época. Heredera de las costumbres españolas, la sociedad novohispana se preocupaba por conservar las tradiciones del honor, la religiosidad doméstica y el modelo de rectitud en la vida familiar: todo ello tocaba a las mujeres. Muchas solteras eran respetables y trabajaban para subsanar sus necesidades económicas, dirigían algún negocio o

vivían de sus rentas.[28] Sin embargo, esto no impedía la costumbre de las doncellas de ser cortejadas por "galanes ardientes",[29] desde los primeros siglos de la Colonia. Incluso, no sin sorna, se llegó a describir el comportamiento de algunas:

Una libertad sin cota
con que cualquier figurilla
y una doncella loquilla
se ponen a armar chacota. [...]

La sacrílega atención
que usan con la agua bendita
en cuya sacra pilita
la bautizan devoción,
aquella transformación
del rosario en manotejo[30] [...]

Aparentan inocencia
en el público manejo
del uno y el otro verso
¡escandalosa indecencia![...][31]

Las casadas, según el estrato social al que pertenecían, muchas veces lo eran por conveniencia de las familias y le debían respeto y obediencia a los maridos a los que estaban sujetas y de quienes podían recibir hasta castigos. Ellos mandaban y gobernaban, amén de manejar su dinero y pertenencias o dar el permiso para que ellas lo hicieran. Su voluntad no contaba en nada y vivían cumpliendo con las obligaciones de su estado.[32] El ingenio popular también las describió, así como a sus parejas:

Pregunta: ¿Por qué a los casados se les puede tolerar que cortejen?
Respuesta: Porque así dejarán descansar a sus mujeres.

28 Cf. Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Las mujeres en la Nueva España. Educación y vida cotidiana,* El Colegio de México, México, 1987, p. 150.

29 "Los hidalgos acuden por ver a las damas y ser de ellas vistos; éstas a cortejar y ser cortejadas..." Cf. Thomas Gage, *Nuevo reconocimiento de las Indias occidentales,* SEP-FCE, México, 1982, pp. 188-189.

30 Toqueteo de manos.

31 Fragmento de "Tratado breve y compendioso del cortejo y marcialidad". Reproducido en la antología: Pilar Gonzalbo, *La educación de la mujer en la Nueva España,* SEP-El Caballito, México, 1985, pp. 126-130.

32 Cf. Juan Martínez de la Parra, S. J., "Luz de verdades católicas", en *Colección de sermones predicados en la Casa la Profesa de la ciudad de México, (1690-1694),* citado por Pilar Gonzalbo, *La educación de la mujer...,* pp. 93-102.

> Pregunta: ¿Por qué la dama cortejada ha de ser casada?
> Respuesta: Porque la necesidad en que está de complacer a todas horas la tendrá diestra en fingir el amor que no tiene.[33]

En cambio, las viudas se encontraban en el "estado ideal" pues su condición legítimamente las liberaba del dominio masculino. Había mujeres que se autodenominaban viudas con este fin. Las que lo eran (y las que no) podían liberar su cuerpo y, más importante aún, salvar su reputación y, en su caso, la de sus hijos, en esta situación de autonomía y respetabilidad que no les daba ninguna otra circunstancia. Así, les era permitido "gozar de su plena capacidad civil".[34] No se salvaron éstas de la descripción tampoco, pues como dice el viejo refrán español, "la viuda rica, con un ojo llora y con el otro repica".

Por otra parte, el sermón muestra el sentir secular ante los dictámenes de la Iglesia. El pronunciamiento de un hábito prestado descrito como "mortaja" llevada en la prédica de un "evangelio humano", añade la última audacia. La Iglesia —representada en la vestimenta de un sacerdote— mata la emancipación y el progreso del pensamiento, que por otro lado —y prudentemente— se describe como católico, cristiano y correcto. Además, se traspasan las barreras del discurso eclesiástico y se le convierte en mundano; ambos se homologan y son colocados en un mismo nivel, sin respeto alguno de las jerarquías impuestas. Se infringen los límites dados por la unidad de la Iglesia y su ortodoxia, cimentadas en la fe. Se confronta a la realidad eclesiástica con una especie de crimen intelectual que atenta contra las deseadas conformidad y cohesividad de pensamiento.

Al hacer uso de un modelo fuera de su significado religioso, el sermón destapa y expone una conducta que era de suma importancia para los escrutinios del Santo Oficio. Recuerda el pecado original, cuando Adán al convertir a Eva en el objeto primordial de su amor, lo tornó en desordenado, pues era a Dios al que correspondía tal emoción. Al trastrocarse el sentimiento amoroso reservado para lo divino en profano se transgredió la ley divina y se volvió, por tanto, pecaminoso.

Del mismo cariz es el amor sin freno del hombre hacia la mujer, cualquiera que sea su condición; infracción perturbadora que no contempla como resultado el matrimonio cristiano indisoluble y monógamo y, por tanto, va en contra de las leyes eclesiásticas y sociales establecidas. Así, el vehículo de predicación eclesiástica pasa a tener otra función: se vuelve, a su vez, desordenado y desvirtuado, insultante e irreverente y, en consecuencia, herético, traicionador del objeto encomendado. Contradicción y

[33] "Elementos del cortejo". Texto reproducido en José Miranda y Pablo González Casanova, *Sátira anónima del siglo xviii*, FCE, México, 1953, pp. 222-227.

[34] Cf. Marcela Tostado Álvarez, *El álbum de la mujer. Antología ilustrada de las mexicanas*, Vol. II. Época colonial, INAH, México, 1991, pp. 147-148.

perversión de valores que se vuelven contra sus herederos y promulgadores, minando su razón de ser. Separación y ruptura con lo que fue, vida y pujanza de lo que vendrá.

Cabe un comentario postrero. Los sermones eran el vehículo ideal y legítimo para la propagación de la fe y el exterminio de los errores, tarea a la que, por su parte, el Santo Oficio se dedicaba febrilmente. Prueba de ello son las múltiples calificaciones, censuras y disertaciones en los anales inquisitoriales.[35] Oratoria que representaba el uso normado y determinante de la palabra. Sin embargo, muchas veces se prestaba a proposiciones con matices heterodoxos, críticas contra costumbres religiosas u ostentaciones verborreicas contrarias a los cánones. El Tribunal castigaba con rigor a los oradores —sus portavoces— cuando, en su afán de prédica, cruzaban los límites impuestos y consciente o inconscientemente abusaban de la palabra divina, conducta regañada con lo permitido o recomendado.

No era éste el caso de nuestro acusado, con el que los inquisidores parecían desear la enmienda más que la dureza del castigo. Si bien sus dichos blasfemos habían propiciado su encarcelamiento, no fue éste en las temidas cárceles secretas sino en una "cárcel pública" de la que se le dejó salir —en junio de 1737—, dadas "la miseria y trabaxos que padece por el delito blasfemo que cometió estando ebrio" (fol. 119r),[36] con la orden de devolverle los bienes que se le hubieran requisado "sin desfalco alguno" (fol. 129r).

¿Rasgo de comprensión de la fragilidad del ser humano por parte de los inquisidores? Lo cierto es que Gómez del Valle, lejos de ser una influencia importante y decisiva ante sus coetáneos —a quienes seguramente no llevó a reflexiones contrarias a la conformidad de pensamiento, palabra y obra requerida— sirvió al Tribunal para predicar con el ejemplo, en su lamentable y mutilador discurso de imposición ideológica.

35 De los muchos escritos sobre el tema, véanse, por ejemplo: "México, 1703. Miguel de Castilla y Joseph de Porras, *Calificación de las presuntas proposiciones heréticas contenidas en el sermón de fray Manuel de Argüello*". Vol. 722, exp. 32, fols. 476r-477r. "México, 1700. El Tribunal del S[an]to Off[ici]o de la Inq[uisició]n de esta Nueva España, por decretto doy y le mando remitir a V[uestro] P[adre] R[everendo] el sermón adjunto, para que lo vea y reconozca y dé su censura y parecer. Y ffe[ch]o, lo buelva cerrado y sellado". Vol. 543 (segunda parte), exp. 40, fols, 404r-405r.

36 Cuando lo visitó el cirujano Bonilla "como cirujano que es de limosna" pidió al licenciado Joseph Patricio de Acosta, secretario del Santo Oficio en Guanajuato, que se le sacara de la cárcel, pues Gómez del Valle sufría mucho por un herpes que "le coxía por la parte de afuera toda una pierna" (fol. 119r).

III
LITERATURA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA

ALTAMIRANO Y SU NUEVA VISIÓN DE LA NOVELA EN *EL ZARCO*

ALEJANDRO RIVAS VELÁZQUEZ
El Colegio de México

El XIX fue un siglo de grandes cambios políticos y sociales. En América Latina, los intelectuales tuvieron a menudo que tomar alternativamente la pluma y la espada en las luchas contra el antiguo régimen; la tarea de forjar la nación no sólo se desarrolló en el terreno político y en el campo de batalla, sino que abarcó otros ámbitos, entre ellos y de manera importante, el de la cultura. Se trataba de crear un nuevo país en todos los órdenes; la literatura es, en gran medida, muestra y resultado de este intento. Por ello, el texto literario decimonónico, que suele parecer sencillo, debe verse como fruto de una sociedad compleja en la que imperan necesidades expresivas, incluso políticas y sociales, pues muchas veces el peculiar perfil que asume la obra literaria es el resultado de la búsqueda por hacer de ella un medio de expresión acorde con las necesidades del intelectual que participa de manera activa en la fundación de los nuevos estados nacionales. Así, bajo una trama aparentemente sencilla y apegada a moldes literarios importados, la obra literaria encierra una profunda preocupación por parte del escritor por hacer adaptable ese modelo a la realidad mexicana, a fin de que fuera transmisor de sus ideas personales y del grupo con que comulga. En México, uno de los hombres que representa esta labor es Ignacio Manuel Altamirano, convencido liberal que participó en diversos campos de la vida política y cultural; fue diputado, soldado, escritor y teórico de la literatura, para quien una constante preocupación era impulsar la creación de una literatura nacional, que además de original, fuera expresión de la nueva sociedad. En su vida y en su obra, la lucha política y la literatura, en el sentido amplio que se daba al término en el siglo pasado, estuvieron íntimamente vinculadas, en tanto que eran vistas como dos aspectos de una misma práctica.

Producto de su intensa labor en la vida mexicana de su tiempo, Altamirano dejó documentos invaluables para comprender el país tanto en lo político, como en lo histórico y lo literario. Aunque en los estudios de su obra se suele considerar sólo alguna de sus facetas, entre sus diversos

escritos es posible establecer una serie de diálogos que permiten entender su posición y su labor como liberal y literato. Aquí me ocuparé de algunos puntos de su novelística en un intento por destacar los cambios que producen en ella las ideas y la postura política y vital del autor, a lo largo de un trabajo que alcanza un punto culminante con la construcción de la novela *El Zarco.*

Para Altamirano, la novela era un excelente medio para educar al pueblo y el único acceso que tenía la mayoría para conocer la historia y la cultura; además, por sus características, le parecía el lugar propicio para el ensayo de las ideas sociales. Desde sus *Revistas literarias,* gracias a un lúcido análisis de la literatura desde el punto de vista social, concedía a la novela un papel fundamental en la propaganda política. Para él la literatura podía ser utilizada para la difusión ideológica, e incluso puso como ejemplo la manera en que la Iglesia católica propagaba sus ideas con fines utilitarios.[1] Por esta facultad y por su amplia difusión, entre otras cosas, le interesaba tanto la novela, en especial la histórica y la costumbrista. En sus textos de teoría literaria insiste en que los escritores y los lectores deben tener conciencia del contenido ideológico que ésta conlleva, a fin de que se establezca la comunicación:

> La novela hoy no es solamente un estúpido cuento, forjado por una imaginación desordenada que no respeta límites en sus creaciones, con el solo objeto de proporcionar recreo y solaz a los espíritus ociosos [...] No: la novela hoy ocupa un rango superior, y aunque revestida con las galas y atractivos de la fantasía, es necesario no confundirla con la leyenda antigua, es necesario apartar sus disfraces y buscar en el fondo de ella el hecho histórico, el estudio moral, la doctrina política, el estudio social, la predicación de un partido o de una secta religiosa [...] La novela hoy suele ocultar la biblia de un nuevo apóstol o el programa de un audaz revolucionario.[2]

Con estas palabras, dirigidas no sólo a un público escritor, sino encaminadas también a formar un nuevo tipo de lectores, Altamirano muestra la importancia que tiene para el escritor latinoamericano del siglo XIX esa nueva forma literaria y, además, nos da la clave para la comprensión de su obra, la cual implica, necesariamente, conocer su postura política y sus ideas acerca de la historia y la sociedad mexicanas.

A pesar de las amplias facultades que otorgó a la novela, su producción en este género es escasa; de ella se suelen destacar *Clemencia, La*

[1] En sus *Revistas literarias,* escribió: "Los que deseamos hacer de la literatura un medio de propaganda, debemos imitar aquellos modelos, y particularmente uno que es digno de estudio por la habilidad que ha desplegado en la difusión de sus principios. Queremos hablar de la iglesia", *Obras completas,* t. 12: *Escritos de literatura y arte,* vol. 1, ed. José Luis Martínez, SEP, México, 1988, p. 78.

[2] *Ibid.,* p. 39.

navidad en las montañas y *El Zarco;* todas contienen algún aspecto relevante de su pensamiento literario y político. Aquí me ocuparé brevemente de las dos primeras para tratar de mostrar cómo estos primeros ensayos por hacer una novela nacional y un cambio en su concepción de la realidad mexicana, lo llevan a dar en *El Zarco* un giro en su orientación literaria, que lo conduce a incorporar elementos de la estética realista y rebasar la romántica de los anteriores trabajos, en un intento por hacer una narración que responda más fielmente a sus ideas sociales.

En *Clemencia,* su primer novela, publicada en 1869, aparece su preocupación por incorporar elementos históricos en la narración; la acción se sitúa en Guadalajara durante la intervención francesa, y aunque la realidad del país más bien sirve de telón de fondo para una narración sentimental,[3] el autor hace desprender de la trama una especie de moraleja relacionada con la realidad histórica y social de México: al final, cuando la tragedia cae sobre los otros personajes, vemos a Enrique al mando de un batallón francés, y "esta imagen del traidor puede constituir una advertencia final en el sentido de que en una sociedad poco inclinada a premiar las dotes del espíritu, el ambicioso y el cínico pueden vencer (aunque por la historia sepamos que el triunfo fue efímero)".[4] Esta "advertencia" es la expresión de un intelectual preocupado por el restablecimiento de un país que acaba de salir de una intervención extranjera. Altamirano, en su primer novela, trata de cumplir con dos ideas que había apuntado antes; por un lado, aparece su propósito de dar instrucción (política) al pueblo; por otro, el situar la novela en un momento y en un lugar reales de México responde a su idea de que se debía partir de nuestra realidad para crear la literatura nacional, no de la simple imitación de modelos literarios extranjeros.[5] Aquí, a través del empleo de una serie de recursos propios de la narrativa romántica, como el valerse de la historia sentimental para exponer sus ideas sociales, muestra su intento por hacer una novela anclada en la realidad nacional con el fin de explotar el valor pragmático que para él tiene la literatura. Su constante preocupación por aparentar que está llevando la realidad misma a la novela, mediante una serie de recursos

[3] El autor finca lo esencial del hombre, contrastando unos caracteres con otros, desarrollando lo interno con independencia de lo externo; gracias a este recurso, dice Cedomil Goic "se afirma la fuente de un nuevo realismo". Véase "Las novelas de Ignacio Manuel Altamirano", en *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana,* Crítica, Barcelona, 1991, t. 2, pp. 306-307.

[4] Ledda Arguedas, "Ignacio Manuel Altamirano", en *Historia de la literatura hispanoamericana,* t. 2: *Del neoclasicismo al modernismo,* coord. Luis Íñigo Madrigal, Cátedra, Madrid, 1987, p. 197.

[5] Había dicho en las *Revistas literarias,* p. 36: "En cuanto a la novela nacional, a la novela mexicana, con su color americano propio, nacerá bella, interesante, maravillosa. Mientras que nos limitemos a imitar la novela francesa, cuya forma es inadaptable a nuestras costumbres y a nuestro modo de ser, no haremos sino pálidas y mezquinas imitaciones..."

propios del romanticismo, tiene finalmente como justificación última, el deseo por parte del autor de que la "moraleja" de su obra funcione.

En *La navidad en las montañas* (1871), Altamirano ensayó una pequeña sociedad utópica en el sur de México, aunque él no creía en la unión de liberales y clérigos en el terreno social; el cura de la novela, más que un sacerdote católico, representante de la Iglesia, es un verdadero cristiano, de allí que se pueda entender con el soldado liberal. En el discurso del 16 de septiembre de 1859 en Ciudad Guerrero, Altamirano se refirió al carácter del liberal en estos términos:

> El partido liberal es el verdadero observador del Evangelio, tal como lo predicó Jesús, y no tal como lo enseña un sacerdote lleno de ambición y de siniestras miras. Los que creen que el progreso está reñido con el cristianismo tienen ojos, como decía Cristo, y no ven; tienen oídos y no oyen, porque la democracia es la emanación más pura y más legítima de aquella doctrina que elevó a dogma la fraternidad humana.[6]

La novela es la expresión de esa idea y no resultado de la concesión de Altamirano al grupo conservador en aras de la unidad nacional. Para su elaboración, Altamirano se inspiró en una serie de textos literarios; por ejemplo, cuando el soldado se encuentra con el sacerdote, el narrador recuerda el discurso de las armas y las letras de Don Quijote, y después se ofrece una novela que tiene mucho parecido con los ideales del discurso a los cabreros. El narrador mismo señala a otros personajes literarios con los que el cura tiene "una extraña semejanza".[7]

En *La navidad* Altamirano parte de un ideal; es decir, el novela es el instrumento de propaganda del ferviente liberal, que ve en el grupo político a que pertenece la posibilidad de cambio. Aunque en una nota del capítulo VI aclara que el cura es un personaje "rigurosamente histórico", no es la realidad lo que presenta aunque el narrador se empeñe en hacer creer lo contrario. Se trata en realidad de una novela más inspirada en la tradición literaria y expresa una idea utópica de la sociedad, no original, pero que expone un ideal con el que comulga el autor. De ahí que Agustín Cortés la llame "novela de ideas", y diga: "el interés radica no en lo que ocurre en la obra sino en los conceptos que el autor va exponiendo a lo largo de ella [...] estamos frente a un ensayo novelado".[8] En efecto, en todo

[6] "Independencia y Reforma" en *Discursos y brindis,* t. 1 de las *Obras completas,* eds. Cristina Sierra y José Sotelo, SEP, México, 1986, p. 49.

[7] El narrador menciona como personajes con que el cura tiene esa semejanza al *Vicario de aldea* de Enrique Zschokke, al Padre Gabriel de Eugenio Sué e incluso a Monseñor Myriel de Víctor Hugo; *La Navidad en las montañas,* ed. María del Carmen Millán, 15ª ed., Porrúa, México, 1982, pp. 99-100.

[8] Agustín Cortés, "Prólogo" a *Clemencia. La navidad en las Montañas. Cuentos de invierno. El Zarco,* Promexa, México, 1979, p. XIII.

caso, la novela expone un modelo de lo que sería la sociedad una vez que triunfaran los ideales liberales, pero el autor sabía que en la realidad éstos eran irreconciliables con los ideales del clero.

Más de quince años después de publicada *La navidad en las montañas,* la concepción que Altamirano tiene de la realidad mexicana y sus expectativas de cambio se han modificado radicalmente. También ha cambiado su manera de tratar la realidad desde la literatura. En *El Zarco* presenta una sociedad que vive de manera opuesta; ha quedado atrás la población en la que el trabajo y la paz permiten una vida bucólica. Por el contrario, ahora se trata de una sociedad donde la violencia y la barbarie imperan en la vida cotidiana de una población que se encuentra indefensa ante los gavilleros. En este sentido la comunidad de Xochimancas, guarida de los bandidos, lleva una vida que es la antítesis grotesca de la sociedad en que viven los personajes de *La navidad en las montañas.* Cambio que es síntoma de la diferente postura vital y política que tiene el autor en los dos momentos de la escritura.

En efecto, cuando terminó la redacción de *El Zarco,*[9] Altamirano había llegado a un estado de desencanto con respecto a la idea de la instauración de la democracia en México; este desencanto se inició después de la intervención francesa. Ante la reelección de Juárez, Altamirano toma una postura crítica a través de la prensa,[10] y rompe con el régimen liberal en el poder. En 1867, cuando se restaura la República, aunque se indigna ante la famosa "Convocatoria" de Juárez, aún veía en el cambio presidencial la solución a los problemas nacionales. Pero hacia 1888, año en que concluye la novela, su manera de pensar ha cambiado ante la consolidación de la dictadura de Porfirio Díaz. Para entonces estaba ya muy próxima su salida del país (1889) en ese destierro simulado como encargo diplomático en España.[11] Su desilusión con respecto a los hombres que gobernaban al país lo llevó a alejarse de la política y a refugiarse en la actividad intelectual. Llegó a conocer como nadie la realidad mexicana y producto de este conocimiento son su estudio sobre la historia de

[9] En el Liceo Hidalgo leyó en 1886 los primeros 12 capítulos, aunque algunos datan este hecho en 1884. Véase la introducción de Francisco Sosa, en la ed. facs. de Nicole Giron de *El Zarco,* Gobierno del Estado de México, Toluca, 1980.

[10] Altamirano explica su relación y su rompimiento con Juárez en un largo artículo publicado en *El Correo de México,* los días 5, 6, 7, 8, 12, 23 y 30 de septiembre de 1867. Fue reproducido en su *Periodismo político,* vol. 1, ed. Carlos Román Célis, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1989, pp. 60-92.

[11] Moisés Ochoa Campos, en su prólogo a las *Obras históricas* de Altamirano *(Obras completas,* t. 2, SEP, México, 1986), se refiere a este encargo: "Y cuando condenó el positivismo de los *científicos* porfiristas y cuando escribía en el periódico *El Diario del Hogar* del precursor Filomeno Mata, Altamirano estaba condenándose al destierro, que la dictadura cubrió mañosamente con ropajes consulares en España y en Francia", p. 11.

México,[12] sus colaboraciones periodísticas y su novela *El Zarco.* En ésta expone su visión de la realidad mexicana, sus ideas sociales y literarias valiéndose para ello de un tema con múltiples nexos con la vida política y social del país: el de los bandidos.

El antihéroe como protagonista

En *El Zarco,* Altamirano aborda un tema de gran actualidad en aquel momento y que había tratado varios años antes como periodista. El 21 de octubre de 1867 publicó en *El Correo* un artículo titulado "Policía", en el que vierte ya algunos conceptos personales sobre el bandolerismo y con los que después creará una novela peculiar. En primer lugar, Altamirano se refiere a que el gobierno se encuentra ocupado en preparar las elecciones en las que saldrá reelegido Benito Juárez y a que, como en tiempos de su "Alteza Serenísima", los representantes del gobierno recurren a una serie de hechos ilícitos para ganar las elecciones. Acusa al régimen de haber desatendido otros aspectos importantes de la vida del país, como el de policía, mientras se ocupaba en preparar su reelección:

> El trabajo electoral ha coincidido con esa epidemia de ladrones rateros del camino real, que se ha soltado como por ensalmo, tanto en esta hermosa capital como en esos feos caminos que conducen a todos los ángulos de la República.[13]

Además señala algunas decisiones gubernamentales que han fomentado la presencia de los ladrones:

> Hace algunos meses que los caminos estaban seguros, gracias a las fuerzas rurales que los recorrían constantemente. Hoy, merced a una sabia medida del señor ministro de Guerra [...] las fuerzas rurales se han suprimido, y como por encanto, los bandidos aparecieron por todas partes... (p. 104).

Pero si esta medida del ministro de Guerra permite que los bandidos actúen con libertad en las áreas rurales, en la capital esto es posible gracias a la corrupción:

> En esta ciudad [...] en donde es fama que existen autoridades dotadas de

[12] Dejó constancia de su profundo conocimiento de la realidad mexicana en su *Revista histórica y política (1821-1888)* (en *Obras históricas* arriba citadas), que en opinión de Ochoa lo hace ser "el primer historiador mexicano moderno, imbuido de sentido social y que concibe la lucha de clases como motor de la historia", p. 9.

[13] El artículo fue reproducido en el vol. 1 de su *Periodismo político,* pp. 103-105.

> segunda vista para los ladrones, los robos han sido frecuentes, y el asalto en las calles ha rivalizado en audacia con el asalto de las carreteras (*id.*).

Por otra parte, el problema preocupó a Altamirano porque las grandes partidas de bandoleros frenaban el progreso de las ciudades en tanto que obstruían el comercio.[14] Sintetiza la repercusión de los bandidos en la vida económica del país diciendo que su "aparición hace paralizar la agricultura y el tráfico, y arruina el comercio, al mismo tiempo que reduce a la miseria a los trabajadores y a los propietarios" (p. 104). Corrupción y daño social se muestran en un caso de la vida real que relata el autor del artículo:

> Hay un tal León Chávez [...] que hace algunos meses que se ha levantado con una partida de doscientos hombres para extorsionar a los pueblos, robar en los caminos y cometer crímenes día a día que dan espanto a la gente pacífica, y hacen imposible el comercio entre el rico estado de Guanajuato y el de Jalisco [...] Pues bien: el gobierno ha indultado ya a este León Chávez, casi al mismo tiempo que cometía horrorosos crímenes (pp. 104-105).

Quizá lo más importante de este primer artículo sea el interés político que desde entonces despierta en Altamirano la presencia de los bandidos. Además, el tratamiento del tema le permite mostrar la corrupción y la ineptitud de las autoridades, y destruir la ilusión que sobre la realidad nacional produce la ideología difundida por el grupo en el poder. Al hablar de los fines que persigue al escribir este artículo dice:

> Si el gobierno hace caso de nuestras observaciones y fija más su atención en los cuidados de policía, habremos hecho un bien; si al contrario se hace sordo a tan justas manifestaciones, de todos modos habremos cumplido con nuestro deber diciendo lo que pasa en este pobre país al que se quiere alucinar con panegíricos pomposos, que están muy lejos de la verdad sagrada (p. 105).

Como se ve, si al inicio de su labor como escritor y teórico de la literatura, Altamirano veía en la escritura un excelente medio para formar al pueblo en la ideología del grupo liberal, después de su rompimiento con el gobierno, imprime a sus obras un carácter más bien de denuncia.

El tema de los bandidos continuará teniendo actualidad durante varios años. En la prensa y en la Cámara irá adquiriendo matices diferentes que Altamirano señala. El 24 de febrero de 1880 publica en *El Correo*

[14] Sobre la influencia que tuvieron los *plateados* en la vida económica de Morelos hacia 1861, véase Paul J. Vanderwood, *Desorden y progreso. Bandidos, policías y desarrollo mexicano,* tr. Félix Blanco, Siglo XXI, México, 1986, pp. 28-29.

de México un artículo titulado "Ineficaz jurado popular",[15] que escribe a raíz del asalto al tren de San Ángel por un grupo de bandidos que durante el hecho asesinaron a un español. Este caso llamó la atención de la opinión pública porque, aun cuando los bandidos se declararon culpables, un jurado popular los dejó en libertad. Altamirano muestra los nexos entre autoridades y ladrones e insiste en que los bandidos son un obstáculo para el progreso, el viejo sueño liberal, pues incluso sus noticias tan frecuentes causaban terror y alarma entre la población, por lo que dice: "paralizan el comercio... inquietan a los agricultores y... detienen las corrientes de la vida pública" (p. 13). Ante esta realidad, Altamirano se ve precisado a ir contra uno de los postulados fundamentales de su pensamiento político; pide que desaparezcan este tipo de jurados por ser dañinos en la práctica:

> Hace años que los más decididos partidarios de esta institución democrática, como nosotros, han estado observando con profunda pena, que su ensayo en México ha sido ineficaz, que su implantación podrá realizarse más tarde, pero que, por ahora es imposible (p. 12).

Altamirano deja en claro que no ha renunciado a sus ideales políticos; aunque sigue siendo profundamente constitucional, ya no está conforme con la aplicación de esta ley suprema por parte de los hombres que gobiernan al país. En lugar de este tipo de jurados propone la suspensión de algunas garantías individuales para terminar con los bandidos sin tener que pasar por un jurado; apoya su idea en el hecho de que Juárez y Lerdo se valieron de ese recurso constitucional durante sus gobiernos para combatir el problema. Con su propuesta, Altamirano suscita una serie de reacciones en otros periódicos; hay quienes incluso proponen medidas extremas como la "ley Linch",[16] otro más pesimista escribió en el *Monitor Republicano:* "Si así continúan las cosas, abandonemos toda esperanza; hemos llegado al estado primitivo, que se eclipse al astro de la civilización, y que cada uno se haga justicia por su propia mano".[17] Altamirano insiste en que la solución que él propone es la mejor; no está de acuerdo con las otras "dada la existencia de nuestras leyes fundamentales y nuestra organización social" (p. 15).

El 26 de febrero de 1880, en "Salteadores y plagiarios", Altamirano expone aspectos legales de garantías. El 3 de marzo de 1880 en *El Correo,* insiste en la suspensión y comenta un artículo de José María Vigil en el

[15] Este artículo, como los que siguen aparecieron reeditados en *Periodismo político,* vol. 2, ed. de C. R. Célis, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990 (t. 19 de las *Obras completas).*

[16] Esta ley, que dio origen al término *linchamiento,* proviene de la práctica de juicios sumarios ilegales que realizaba el juez norteamericano Charles Lynch (1736-1796).

[17] Citado por Altamirano, "Ladrones y asesinos", p. 15.

que éste cuestiona si el país está, en realidad, en una situación tan grave como para recurrir a una medida tan drástica. Altamirano dice tener "razones que en nuestro concepto fundan hoy la urgencia de suspender las garantías contra los ladrones y plagiarios" (p. 41). Al parecer, este diálogo quedó trunco y el tema tomó otro curso. Sin embargo, el Ejecutivo envió a la Comisión Permanente la iniciativa para la suspensión de garantías individuales. Altamirano mismo da la noticia el 2 de abril de 1880:

> Como era de esperarse, y conforme al deseo expresado por todas las clases sociales, alarmadas por el bandolerismo, la Comisión Permanente aprobó la iniciativa del Ejecutivo, suspendiendo algunas garantías individuales [...] Los bandidos, así lo creemos, serán reprimidos enérgicamente. La sociedad puede contar con que el crimen será castigado como merece (t. 2, p. 77).

Pero lo que resultó de la medida no fue la solución del problema. Por medio de una serie de artículos que aparecieron en la prensa nos enteramos que la finalidad de la suspensión era otra muy distinta. El 10 de marzo de 1880 Altamirano publicó una carta abierta que le dirige Rafael de Zayas Enríquez de *El Ferrocarril* de Veracruz.[18] En ella, de Zayas[19] destaca puntos interesantes en relación con los bandidos y con la suspensión de garantías (con la que no está de acuerdo); entre otras cosas recuerda que cuando Juárez y Lerdo recurrieron a esa medida, en realidad lo hacían para obtener beneficios de otro tipo: "Siempre que se aproxima el momento de la lucha electoral, se recurre al arbitrio de la suspensión de garantías" (p. 47). Así, en estos artículos, van aflorando, además del tema de los bandidos, otros vinculados con la realidad política nacional. Durante el intercambio de opiniones en la prensa, un punto quedó en claro: "a nadie escapaba el aspecto eminentemente oportunista de la suspensión de garantías individuales generada a raíz de ese sorpresivo fallo [el que se dio en el asalto al tren de San Ángel], pero destinada en realidad a manipular el proceso electoral en ciernes".[20] En esto había quedado la suspensión de garantías que apoyaba Altamirano para poner fin a un problema social.

[18] Esta carta fue reproducida en el volumen 2 de *Periodismo político* de Altamirano que estamos citando, pp. 46-49.

[19] Curiosamente Rafael de Zayas Enríquez también publicó posteriormente una novela con el tema de los bandidos; se trata de *El teniente de los gavilanes* (1902), que fue reeditada por SEP-Premiá, México, 1984.

[20] La cita es de Carlos Román Célis, en su ed. t. 2, p. 11, nota 1. Por su parte P. J. Vanderwood, al hablar de la ley que con ese fin emitió Ignacio Comonfort el 6 de diciembre de 1856, dice que "Esta ley admitía una interpretación casi ilimitada, y a menudo fue empleada para exterminar a cualquiera que fuera considerado enemigo del gobierno", *Los rurales,* FCE, México, 1982, p. 44.

Hay que señalar que, aunque aquí se pronuncia por la suspensión de las garantías, antes, en 1861, se había pronunciado en la Cámara de Diputados en favor de levantar esa facultad. Había dicho el 7 de septiembre:

> Yo, voto por el restablecimiento de las garantías; pero no precisamente en virtud de las razones que alega la comisión, sino por la incapacidad que ha manifestado el gobierno en los usos de las facultades con que se le había investido por vuestra soberanía.[21]

En este discurso se refiere a los malos manejos que hicieron de la suspensión los miembros del gabinete. Se pregunta, con respecto a la situación pública: "¿Estaba así cuando se decretó la suspensión de las garantías?... No: estaba ya mala, pero hoy está peor" (p. 76). Hace después una revisión del estado de cosas tanto internas como externas, y habla de los bandidos:

> hay en los alrededores de México y en todos los caminos reales a muchas leguas de circunferencia de la capital, mil hordas de bandidos que no dejan a un solo pasajero sin desvalijar, que asesinan a los extranjeros y a las libertades, que interceptan todos los correos y que hacen creer a los viajeros que este país está abandonado de Dios a las fieras y a los bandidos (p. 75).

Aquí alude a la crueldad que caracteriza a los bandidos mexicanos; que los "condottieri" italianos, dice son "pigmeos comparados con las hazañas de nuestros bandidos". Por otra parte, Altamirano pensaba que el bandolerismo en México no era opositor del gobierno, y que esos grupos no representaban ninguna facción de la lucha política que en esos momentos se libraba en el país. Los *plateados,* en muchos casos, producto de las guerras civiles, no defendían ninguna bandera ni se oponían al régimen; para Altamirano incluso era evidente que los bandoleros perjudicaban por igual a pobres y ricos. En esta sesión de la Cámara, se refiere al mal que causan los *plateados* en Cuautla y Cuernavaca:

> ¿No es verdad que las ricas haciendas de azúcar, que tanto y tanto producen en esos distritos, están todas arruinadas, causando con esta ruina un perjuicio incalculable en la agricultura mexicana, en la industria, y lanzando a la miseria a millares de familias jornaleras? (p. 75).

Acabar con los enemigos del régimen no era acabar con los bandidos, se trataba de dos cosas distintas. El gobierno tenía que combatir a bandi-

[21] "Restablecimiento de las garantías constitucionales", en *Discursos y brindis,* p. 73.

dos y opositores por separado, lo que también hacía más difícil el establecimiento de la paz.

La realidad política y social del país impidió una y otra vez llevar a la práctica las soluciones que Altamirano proponía para terminar con los bandidos y conseguir que el país lograra el tan anhelado progreso. En 1861 se opuso a la suspensión por el mal uso que hicieron de ella los miembros del gobierno, y en 1880 apoyó tal medida esperando que esta vez funcionara, pero por el contrario, fue utilizada con fines políticos. Sólo le quedaba el tratamiento y la solución literarias que daría en *El Zarco* varios años después.

Tal vez por eso, uno de los aspectos que más interesa a Altamirano en *El Zarco* es imprimir a cada momento un carácter de verosimilitud; uno de los recursos fundamentales a que recurre para crear la atmósfera de verdad es la alusión a hechos y personajes históricos. Esto se pone de manifiesto desde el subtítulo: "Episodios de la vida mexicana 1861-1863", aunque en realidad el tiempo de la narración no pasa de un año. Este subtítulo sitúa la narración en la época en que se instaura el gobierno de Juárez, después de una lucha civil contra los conservadores que dura tres años. Como consecuencia de esta lucha surgieron en el sur de México varios grupos de bandidos que cometían sus crímenes con cierta impunidad mientras el gobierno se ocupaba en establecer la legalidad, en acabar con la reacción y, a partir de 1862, en prepararse para la inminente intervención francesa. Además de que en esta época los bandidos tienen una explicación histórica (ya que se decía que los bandos estaban formados en su mayoría por excombatientes),[22] durante ese periodo Juárez ocupó la presidencia de manera legal. También en esa época, el gobierno recibió una serie de facultades del Congreso para acabar con los conservadores, entre ellas, en junio de 1861, se le autorizó a "contratar un empréstito de un millón de pesos y a suspender las garantías individuales y todas las libertades, inclusive la de prensa".[23] De ahí que, en la trama novelística de Altamirano, Juárez pueda otorgar facultades extraordinarias a Sánchez Chagollán.

Estos hechos que corresponden a la realidad y los que trató como periodista resuenan en varios lugares de la novela. Así, el narrador se refiere a que los bandidos que siembran el terror en Yautepec son producto de las guerras civiles, y que actúan libremente gracias a que el gobierno pelea contra los conservadores:

22 En realidad la presencia de los bandidos en los caminos de México data de mucho tiempo atrás; aunque a raíz de la guerra de Independencia se incrementa notablemente su número, había sido preocupación seria de las autoridades coloniales, quienes establecieron la "Acordada" para terminar con ellos.

23 Lilia Díaz, "El liberalismo triunfante", *Historia General de México,* El Colegio de México, México, 1988, t. 2, p. 853.

> fiados en la dificultad que tenía el gobierno para perseguirlos, ocupado como estaba en combatir la guerra civil, se habían organizado en grandes partidas de cien, doscientos y hasta quinientos hombres, y así recorrían impunemente toda la comarca[24] (p. 23).

Se trataba de grandes grupos de bandidos organizados, que incluso tenían conocimiento de la milicia, ya que hacia 1861 habían participado en la guerra civil, nada menos que en el bando liberal:

> Obligadas las tropas liberales, por un error lamentable y vergonzoso, a aceptar la cooperación de estos bandidos en la persecución que hacían al faccioso reaccionario Márquez... (p. 84).

Posteriormente, continúa el narrador, cuando el general González Ortega se dio cuenta de su error, los persiguió y fusiló a algunos jefes, pero otros lograron escapar y formaron su banda.

Es interesante destacar que mientras en la parte de la novela leída por Altamirano en el Liceo Hidalgo la impunidad con que actúan los bandidos se explica por la intensa labor del gobierno en contra de los restos de la reacción, hacia el final de la novela completa, se introducen en la explicación la ineptitud y la corrupción de los gobernantes. Así, ya en capítulo XIII, cuando se presenta al Comandante, el narrador dice:

> Los bandidos reinaban en paz, pero, en cambio, las tropas del gobierno, en caso de matar, mataban a los hombres de bien, lo cual les era muy fácil y no corrían peligro por ello (p. 137).

A partir de la intervención de Sánchez Chagollán, las relaciones entre bandidos y representantes del gobierno se perciben más nítidamente. Hay que destacar que el narrador advierte que Chagollán, con otros, es un personaje histórico:

> Martín Sánchez Chagollán, personaje rigurosamente histórico, lo mismo que Salomé Plasencia, que el Zarco y que los bandidos a quienes hemos presentado en esta narración, era un particular, un campesino, sin antecedentes militares de ninguna especie[25] (p. 246).

Este hombre, que era "la indignación social hecha hombre", actuaba

[24] Cito la novela por la ed. facs. de Nicole Giron.

[25] A Clementina Díaz, el Zarco le parece inspirado sobre todo en Salomé Plasencia, véase "La visión histórica de Ignacio Manuel Altamirano", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* México, 1954, núm. 22, p. 52.

movido por la venganza en contra de los bandidos. Era un hombre del pueblo, desligado del gobierno y sus facultades eran limitadas, pues su acción estaba subordinada a los representantes del ejecutivo: "Sólo tenía facultades para aprehender a los criminales y consignarlos a sus jueces" (p. 256). Por ello, los triunfos que él y sus hombres tenían sobre los bandidos, a menudo se venían abajo por la intervención de las autoridades. Por ejemplo, después de la captura del Zarco (capítulo XXIII), el bandido logró, "por medio de sus protectores, que se le sometiera a juicio y que se le trasladase a Cuernavaca", aunque todos sabían que "juzgarlo y trasladarlo era salvarle la vida" (p. 266). Y, en efecto, el Zarco escapó y la labor de los captores había sido en vano. Las autoridades eran una de las barreras a que se enfrentaba Sánchez Chagollán:

> Luchaba con el desaliento general, con el terror a los plateados, con la complicidad de muchas gentes, con la hostilidad de algunas autoridades, meticulosas o complicadas en aquellos crímenes (p. 250).

Ante esta realidad, Chagollán recurre al presidente Juárez para que le conceda facultades extraordinarias. Durante su entrevista con Juárez, éste le concede la facultad de ejecutar a los bandidos, sin más juez que su conciencia, por lo que dice Chagollán:

> Mi conciencia, señor, es un juez muy justo. No se parece a esos jueces que libran a los malos por dinero o por miedo (p. 269).

Sólo gracias a esta medida, el personaje logra ejercer la justicia y acabar con los bandidos de la novela. Las facultades que le otorgó el presidente fueron eficaces en tanto que le permitieron dejar de lado a las autoridades civiles y militares para restablecer el orden. Ésta es, finalmente, la solución que proponía Altamirano desde la prensa en 1880 para acabar con los bandidos. Su idea, externada en la prensa, de que la única solución al problema era la suspensión de garantías individuales, no pretendía desatar la anarquía, sino que tenía por objeto hacer a un lado a las instituciones del gobierno. Hay que recordar que en la Cámara Altamirano se opuso a que continuara la suspensión de garantías en 1861 debido al mal uso que habían hecho de ella los miembros del gabinete. En la novela, Altamirano completa la solución que había dado en la prensa; la suspensión de garantías, pero no para otorgar más poderes a los hombres de la administración, sino para que la sociedad pudiera actuar por encima de ellos, aunque sin ir en contra de la Constitución.

El héroe de la novela no es El Zarco, sino Sánchez Chagollán, quien se encarga de restablecer el orden. El bandido no es, en la obra, un representante de las clases oprimidas o un rebelde que manifieste con su

forma de vida su oposición a lo establecido o trate de reafirmar su individualidad ante la sociedad como el héroe romántico. Por el contrario, y en esto radica la diferencia fundamental entre el personaje de Altamirano y el prototipo literario del bandido noble;[26] El Zarco al igual que los gobernantes es enemigo del pueblo. El héroe es, lo dice el narrador, la "indignación social", que logra imponer el orden sin salir de la legalidad.

Los bandidos en la literatura

El de los bandidos es un tema importante en la literatura universal, que incluso tuvo uno de sus mejores momentos durante el Romanticismo, en el cual el personaje marginal fue un recurso para manifestar algunas actitudes vitales del escritor, como su rebeldía y la afirmación de su individualismo ante las reglas sociales. Incluso, dentro del ámbito nacional, difícilmente se puede pensar en *El Zarco* sin traer a la memoria otros casos relevantes de nuestro folclore y nuestra literatura del siglo pasado; personajes como Heraclio Bernal, Chucho el Roto, y los bandidos que pueblan dos novelas fundamentales del siglo XIX mexicano: *Astucia* y *Los bandidos de Río Frío.*[27] Aunque al abordar el tema, a los críticos a menudo les resulta difícil olvidar estos casos del bandido noble o cuya actividad es justificada de alguna manera por el autor, a Altamirano, al parecer, no le costó ningún trabajo. Es difícil creer el olvido total en que deja Altamirano a Inclán, incluso al hacer sus *Revistas literarias;*[28] es casi imposible que la omisión se debiera al desconocimiento de la novela (publicada en 1865), que incluso fue comentada en el siglo pasado por críticos importantes como Francisco Pimentel y Luis González Obregón, aunque su juicio no fue del todo favorable.[29] Por otro lado, aunque *Los bandidos de Río Frío* se publicó entre 1889 y 1891, según J. P. Spell,[30] su composición data de 1882. Conociera Altamirano o no el

[26] Una excelente caracterización de este bandido legendario la da Eric J. Hobsbawm, *Bandidos,* trad. de Dolores Folch y Joaquín Senpere, Ariel, Barcelona, 1976, pp. 44-65 y 164-172.

[27] Hay un antecedente importante: *Ironías de la vida* (1851); su autor, Pantaleón Tovar presenta al personaje Jacinto Enríquez, jefe de una banda de asesinos, y su mención de Juan Yáñez, hace pensar a Ralph E. Warner que en esta obra se puede encontrar el germen de *Los bandidos de Río Frío,* cf. *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX,* Robredo, México, 1953, p. 21.

[28] Huberto Batis se refiere a esta omisión de Altamirano en su "Estudio preliminar" a los *Índices de "El Renacimiento",* UNAM, México, 1963, p. 128. También se refiere a ella J. S. Brushwood, *México en su novela,* FCE, México, 1975, p. 190.

[29] Sobre esto véase Salvador Novo, "Inclán y sus críticos", en su edición de *Astucia,* Porrúa, México, 1980, p. IX.

[30] Cf. su artículo "The literary work of Manuel Payno", *Hispania,* 12 (1929), 347-356.

trabajo de Payno,[31] es seguro que no ignoraba el caso del secretario de Santa Anna que dirigía una banda de asaltantes, asunto que Payno retoma para la elaboración de su novela.[32] Como quiera que sea, al escribir *El Zarco,* Altamirano dejó de lado a los bandidos que le ofrecían tanto la literatura nacional como la extranjera. La imagen que ofreció de los bandidos en su novela es la que provenía de su percepción directa de la realidad mexicana, y muy diferente de la que se daba, en términos generales, en la literatura, y, en particular, en las novelas de Payno e Inclán. Algunos críticos comparan al personaje de *El Zarco* con los de las novelas de estos dos autores, y la valoración de la obra y del trabajo de Altamirano se suele realizar a partir del evidente contraste entre el bandido de la novela de Altamirano y la de los otros dos.[33] Se suele ignorar la mayoría de las veces que los tres novelistas hacen propuestas distintas a partir del empleo de un mismo tema, y que se trata, en fin, de tres autores que trabajan en diversos momentos de la vida mexicana. Y es que ante los textos literarios del siglo XIX es imprescindible partir, para su valoración, de la realidad en que nace la obra y de las ideas sociales y políticas de cada autor, debido al carácter que en ese siglo tenía la literatura, la cual formaba parte de un rico repertorio del intelectual que trabaja con un contacto directo con el lector a quien transmite sus ideas políticas y sociales desde la novela, como lo hace desde la prensa, o la Cámara.

Altamirano emplea al bandido para mostrar su inconformidad con los hombres del gobierno, pero no con el sistema político que ellos supuestamente encarnan; es decir, él sigue siendo profundamente constitucional y demócrata. Para esos años, Altamirano ha manifestado en varias ocasiones su fe en la acción del pueblo[34] y en la novela le concede a éste la facultad de ejercer la justicia y restablecer el orden, facultad que niega al gobernante.

Lo que me interesa destacar es que, para cuando escribe *El Zarco,* Altamirano ha llegado a un completo estado de desencanto con respecto

[31] Altamirano en realidad había roto con Payno hacía tiempo debido a que éste participó en un intento de golpe de estado en favor de Comonfort en 1861, y Altamirano se opuso en la Cámara a que se le concediera el indulto; véase "Contra Manuel Payno", en *Discursos y brindis,* pp. 61-68.

[32] Sobre el caso véase Tomás de Castro y Antonio Alvarado, *Los verdaderos bandidos de Río Frío,* que publicó Eds. Hispánicas, México, 1987, en donde se reproduce el facsímil del *Extracto de la causa formada al ex-coronel Juan Yáñez y socios, por varios asaltos y robos cometidos en poblado y despoblado...* (México, 1839).

[33] Entre los críticos que oponen al Zarco con los bandidos de Inclán y de Payno, destacan Mariano Azuela, *Cien años de novela en México,* Eds. Botas, México, 1947, p. 118; Salvador Ortiz Vidales, *Los bandidos en la literatura mexicana,* Tehutle, México, 1949; y José Luis Martínez, *La expresión nacional. Letras mexicanas del siglo XIX,* Imprenta Universitaria, México, 1955, p. 71.

[34] Altamirano opone la acción popular a los actos del gobierno, incluyendo a los de Juárez, en su serie de artículos periodísticos citada *supra,* nota 10.

a las ideas estéticas y politicosociales que inspiraran a los liberales mexicanos de la primera mitad del siglo XIX. Su situación personal hace que la escritura de la novela manifieste una clara intención por alejarse de la estética romántica y trate de hacer una novela más orientada hacia los cánones de la literatura realista. Es el tema tradicional, pero visto desde una nueva óptica; más aún, parece que a Altamirano le interesa el tema de los bandidos porque se trata de un asunto de la realidad que responde a su necesidad de denuncia de la situación verdadera que impera en el país. Desde esta perspectiva, no es casual que en la novela aparezca el otro tipo de bandido, el irreal, incluido sólo para oponerlo al verdadero. Un bandido es el que conoce Manuela, personaje de *El Zarco,* a través de las historias y en la novelas, y que le hace creer que su vida con el Zarco puede ser similar a la que llevan las heroínas del folletín, y otro es el bandido verdadero que conoce al final. Su historia demuestra lo nocivo que, en opinión de Altamirano, puede ser la literatura forjada solamente a partir de la ficción. El Zarco es un bandido que no se parece a los otros casos literarios del Romanticismo, pero que tiene una gran similitud con los bandidos que muestra Altamirano en sus artículos periodísticos. El autor ha dado un giro a su actividad como impulsor de la nueva nación; no intenta escribir una novela de puro entretenimiento, pretende lograr una novela que sirva de medio para difundir sus ideas políticas y sociales, pero no quiere convencer al lector por medio de los personajes de la imaginación, sino que toma un modelo de la vida real. Ahora ya no se trata de hacer una narración con tintes moralizantes ni de hacer propaganda al gobierno liberal. Su rompimiento con el régimen lo pone en una postura diametralmente opuesta a la que lo llevó a concebir la necesidad de forjar una literatura nacional, entendida como la difusora de las ideas de aquel grupo de hombres que se sentían responsables de la construcción de una nación.

Al escribir *El Zarco,* Altamirano sabía que no sólo la sociedad utópica de *La navidad en las montañas,* sino también la democracia, estaban muy lejos de la realidad mexicana. En este sentido, el desencanto que sufre Manuela en *El Zarco* es similar al que experimenta Altamirano con respecto a las teorías románticas y al gobierno liberal. Escribe una novela que muestra ese desencanto, producto del fracaso en la aplicación de los ideales políticos y sociales en este país.[35]

El Zarco ofrece una imagen de la realidad distinta de la que se difunde desde el poder durante el gobierno de Porfirio Díaz, porque en esta novela

[35] Moisés Ochoa (pról. cit., p. 9) habla de los cambios en las ideas liberales de Altamirano: "En Altamirano podemos seguir la trayectoria del pensamiento liberal, que aparece como expresión romántica a lo José María Luis Mora; que deviene en el liberalismo científico de la época de Melchor Ocampo [...] y de Ignacio Ramírez [...] y que desembocó en tres diferentes posturas a fines del siglo XIX: la del *positivismo liberal* a lo Barreda; la del *anarquista liberal* a lo Flores Magón y la del *liberalismo social* a lo Altamirano".

Altamirano ejerce la función que se asigna como escritor en su artículo "Policía", donde, al hablar de los fines que persigue con él, dice que lo mueve el deseo de mostrar la "verdad sagrada" en sus escritos, la cual está muy lejos de la que da el grupo en el poder. Y según él, la verdad no se ajustaba a la idea de un bandido "bueno". Pero, además de mostrar su inconformidad con el gobierno de su tiempo y con la realidad misma, Altamirano está escribiendo una novela con el fin de que las cosas cambien. Como dice Mirta Yáñez: "Altamirano necesitaba además de convencer, lograr que todo pareciera verdad y lo más importante: una verdad que habría que eliminar, modificar".[36]

En *El Zarco,* Altamirano abre las puertas a la realidad política y social y logra lo que había intentado desde la primera novela: aprovecharse de la realidad para escribir una literatura con fines políticos. Por otra parte, su inconformidad con el régimen imprime a su novela un carácter ya no de propaganda sino de denuncia. Es el paradigma del intelectual latinoamericano de los inicios de la nación, que después de haber participado en la construcción del nuevo orden, acaba oponiéndose a él, ejerciendo la denuncia por medio de la literatura con el mismo fervor con que antes combatiera con las armas en contra del antiguo orden. En *El Zarco* aparece la escisión entre el escritor y el régimen, escisión que producirá grandes obras de arte en el continente. Con *El Zarco,* Altamirano crea una novela sin precedentes en nuestro país, que es ya el producto de un nuevo hombre y una nueva literatura.

[36] Mirta Yáñez, "El costumbrismo y los verdaderos proscritos: los antihéroes de Altamirano", *La narrativa del romanticismo en Latinoamérica,* Letras Cubanas, La Habana, 1989, p. 225.

ENCUENTRO DE DOS MUNDOS: VOCES Y SILENCIOS EN EL *MARTÍN FIERRO*

LILIANA WEINBERG DE MAGIS
El Colegio de México
Universidad Nacional Autónoma de México

Múltiples y alentadores signos permiten presagiar que no está lejano el encuentro de dos mundos, el de la antropología y el de la literatura. Desde uno y otro campo se han producido importantes avances hacia un acercamiento recíproco. Para autores como Clifford Geertz, por ejemplo, es recomendable que la antropología comience a tomar muy seriamente en cuenta no sólo los aportes de la lingüística sino, por sobre todo, los de la crítica literaria. Es frecuente su alusión a autores como Kenneth Burke o Erich Auerbach, críticos que por su parte bregaron siempre por un estudio literario de amplias miras. El concepto de "estrategia" del primero y la frecuente apelación a la historia de la cultura para el análisis de la obra literaria por parte del segundo dejaron, desde hace ya mucho, fecundado el camino para que la literatura se acercara a la comprensión de otros procesos sociales y a su inclusión como categorías necesarias para la interpretación de la obra de arte. Clifford Geertz llega aún más lejos, al proponer que se superen radicalmente las viejas definiciones descriptivas de "cultura" por la definición de ésta como sistema de signos.[1]

Mucho ha avanzado la antropología por este camino en la obra de Victor Turner o Edmund Leach. Si leemos, por ejemplo, las críticas del primero a ciertas formas de análisis de los mitos, descubriremos el modo en que aboga por un estudio del fenómeno cultural en sí mismo y de los procesos de simbolización que se desencadenan a partir de él.[2] Edmund

[1] También desde el campo de la crítica semiótica se han ofrecido definiciones que enfatizan "la esencia sígnica de la cultura", como es el caso de Lotman o Umberto Eco, pero en muchas ocasiones este intento ha acabado por "domeñar" historia y prácticas culturales como diversas formas de intertextualidad, esto es, como diálogo e interacción de diversos niveles de codificación.

[2] A partir de su estudio del ritual en sociedades concretas, esto es, desde la perspectiva interna que ofrece el análisis de la interpretación que cada cultura hace de sus símbolos, y no de la previa determinación de modelos estructurales (como lo hace, por ejemplo, Lévi-

Leach, por su parte, estudia el modo como los elementos del ritual constituyen estructuras significativas y se pueden explicar a través de la comprensión de los símbolos, metáforas y metonimias, que sirven para expresar "una relación entre el mundo de la experiencia física y el otro mundo de la imaginación metafísica".[3]

Las ciencias sociales, que por mucho tiempo tomaron en préstamo modelos lingüísticos, empiezan ahora sintomáticamente a hacer una fuerte crítica de la reducción de fenómenos sociales complejos a códigos. Tanto la crítica de Clifford Geertz a la obra de Lévi-Strauss como la crítica de Pierre Bourdieu a los modelos lingüísticos como el de Austin[4] apuntan en esta dirección: poner en duda la posibilidad de reducir la realidad al discurso. Más aún, en algunos casos el modelo más adecuado para entender ciertos fenómenos sociales parece ser un análisis más complejo de los procesos simbólicos como el que ofrece el estudio de la metáfora o la paradoja, desarrollado sobre todo desde el campo literario.

Inversamente, la necesidad de estudiar ciertas formas literarias como la poesía popular en el contexto de su producción ha llevado a un desarrollo de los estudios de las prácticas culturales y a los muy recientes análisis de producción simbólica como es el caso del estudio de la fiesta.[5] No se trata ya sólo de respetar la obligada costumbre de aludir al contexto en el que surge un determinado texto, sino, más profundamente, de descubrir una relación significativa entre ambos, ante la certeza de que, de no hacerlo así, habrá incluso de desvirtuarse el texto estudiado.

Strauss), Victor Turner lleva a cabo un fundamental estudio de los símbolos y sus rasgos básicos: "Entre las propiedades de estos símbolos [rituales] cabe citar la *condensación,* la *unificación* de referentes dispares y la *polarización del significado.* De hecho, un único símbolo representa muchas cosas a la vez: es multivocal, no univocal. Sus referentes no son todos del mismo orden lógico, sino que proceden de muy diversos dominios de la experiencia social y la evaluación ética y tienden a agruparse en torno a polos semánticos opuestos. En un polo se encuentran los referentes relativos a hechos sociales y morales; en el otro los relativos a hechos fisiológicos". Cf. Victor Turner, *El proceso ritual. Estructura y antiestructura* (1969), tr. rev. por Beatriz García Ríos, Taurus, Madrid, 1988, p. 62.

[3] Edmund Leach, "La lógica del sacrificio", en *Cultura y comunicación,* Siglo XXI, México, 1980, p. 112.

[4] "This is the essence of the error which is expressed in its most accomplished form by Austin *[How to do things with words]* (and after him, Habermas) when he thinks that he has found in discourse itself – in the specifically linguistic substance of speech, as it were – the key to the efficacy of speech". Pierre Bourdieu, *Language and symbolic power,* ed. introd. John B. Thompson, tr. Gino Raymond y Matthew Adamson, Polity Press, Cambridge, 1991, p. 109. Este pasaje corresponde al texto "Le langage autorisé. Note sur les conditions sociales de l'efficacité du discours rituel", publicado originariamente en *Actes de la recherche en sciences sociales.*

[5] Éste es el caso, por ejemplo, del proyecto que actualmente se está desarrollando en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México por el equipo dirigido por Ivette Jiménez de Báez. Es en el marco de las investigaciones emprendidas por este equipo, con el que he trabajado, donde se inscribe el presente artículo.

Los esfuerzos por encontrar específicamente en la lógica lingüística, en la retórica o en el estilo, la fuente de la "eficacia simbólica" de un discurso están destinados al fracaso, como lo demuestra Pierre Bourdieu, en tanto no se establezca una relación entre las propiedades del discurso y las propiedades de quien lo pronuncia así como de la institución que autoriza a pronunciarlo. Sólo es posible limitarse al "estilo" o a la "retórica" de un texto en ciertas clases particulares de expresión simbólica que permitan "reducir a cero" los factores exteriores a ese discurso.[6]

Así, por ejemplo, Bourdieu se refiere a las condiciones de legitimidad de un discurso, que debe no sólo ser *comprendido* sino además *reconocido* socialmente como tal:

> This recognition —wether accompanied by understanding or not— is granted, in the manner of something taken for granted, only under certain conditions, namely, those which define legitimate usage: it must be uttered by the person legitimately licensed to do so, the holder of the *skeptron* known and recognized as being able and enabled to produce this particular class of discourse: a priest, a teacher, a poet, etc.; it must be uttered in a legitimate situation, that is, in front of legitimate receivers[...]; finally, it must be enunciated according to the legitimate forms (syntactic, phonetic, etc.). What one might call the *liturgical* conditions, namely, the set of prescriptions, which govern the *form* of the public manifestation of authority, like ceremonial etiquette, the code of gestures and officially prescribed rites, are clearly only an *element,* albeit the most visible one, in a system of conditions of which the most important and indispensable are those which produce the disposition towards recognition in the sense of misrecognition and belief, that is, the delegation of authority which confers its authority on authorized discourse.[7]

No se trata por tanto de un *discurso* sino de un *discurso autorizado, discurso reconocido como discurso,* con la carga consensual, social, histórica, cultural, valorativa, que esto conlleva. El discurso no se da de manera neutral sino, ya desde el principio, para que *signifique* algo para alguien, de manera cargada: se da ante todo como *sentido.* El discurso surge y se modifica a través de una práctica. Existen condiciones sociales de producción y reproducción del discurso que no deben ser omitidas.

Si bien los tan duros términos que emplea por momentos Bourdieu resultan un tanto injustos al reducir a crítica todos los aportes y avances que suponen lingüística y semiótica (no se puede ignorar, por ejemplo, que ramas como la sociolingüística mucho han ayudado a la comprensión de la relación del discurso con el contexto), sí representan un aviso importante que nos previene contra los excesos a que puede llegar el análisis del

[6] Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 111.
[7] *Ibid,* p. 113.

discurso: el riesgo de convertir la práctica en otra forma de discurso y la reducción del análisis del contexto histórico, social y cultural a una más rica, pero de todos modos limitada, forma de "intertextualidad".

Por otra parte, si se revisan con cuidado las propuestas fundamentales de Mijail Bajtin, se notará la importancia de sus aportes para una apertura del análisis literario a procesos más amplios que no sólo lo enriquecen de manera adjetiva sino que lo transforman de manera radical:

> En réalité, pour le poète le langage est entièrement imprégné d'intonations vivantes, il est entièrement contaminé par des évaluations et par des orientations sociales embryonnaires, et c'est précisément avec elles qu'on doit lutter, dans le processus de création [...] L'artiste ne reçoit aucun mot sous une forme linguistiquement vierge. Ce mot est déjà fécondé par les situations pratiques et les contextes poétiques dans lesquels il l'a recontré [...] C'est pourquoi l'œuvre du poète, comme celle de tout artiste, ne peut accomplir que quelques transvaluations, quelques déplacements d'intonations, perçus par lui-même et par son auditoire sur le fond des anciennes évaluations, des anciennes intonations.[8]

Una de las grandes preocupaciones de Bajtin ha sido la de encontrar un punto de articulación entre un enunciado singular y el horizonte sociocultural:

> Le problème posé serait résolu si l'on parvenait à trouver, dans l'œuvre poétique, un élément tel qu'il participe simultanément de la présence chosique du discours et de sa signification; qu'il soit la médiation entre la profondeur et la généralité du sens et la singularité du son énoncé. Cette médiation créera la possibilité d'un passage continu de la périphérie de l'œuvre au noyau de sa signification interne, de la forme extérieure au sens intérieur idéologique.[9]

Bajtin encuentra una respuesta a este problema en la idea de *evaluación social,* actualidad histórica que une la singularidad del enunciado con la generalidad y la plenitud de su sentido y que otorga al discurso una significación. Existe, como lee Todorov, un proceso de *enunciación* que no supone sólo la existencia de un emisor y un receptor, sino la presencia de dos o más entidades sociales que traducen la voz del emisor y el horizonte del receptor: "Le temps, l'espace où se produit une telle énontiation ne

[8] Estas palabras se encuentran en un texto temprano de Mijail Bajtin firmado como Voloshinov, "Des frontières entre poétique et linguistique" (1930), cit. por Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique. Suivi d'Écrits du Cercle de Bakhtine,* Éditions du Seuil, París, 1981, pp. 77-78.

[9] Medvedev/Bajtin, *La méthode formelle en études littéraires* (1928), cit. en Tzvetan Todorov, *op. cit.,* p. 65.

sont pas davantage des catégories purement physiques, mais un temps historique et un espace social. L'intersubjectivité humaine se réalise à travers chaque énoncé particulier".[10]

De esto modo, el *sentido* social, con su carga ideológica y valorativa, acompaña siempre a todo acto significativo. Sólo en su confrontación con la tradición cultural en la que se inserta un texto y aun en el estudio de los procesos significativos del contexto cultural en el que se inscribe, puede un texto encontrar sentido y es posible descubrir sus leyes internas.

Hemos avanzado ya mucho a partir de Saussure, y por ende estamos cada vez más cerca de comprender su intuición fundamental: plantear la inagotable relación entre lengua y habla y la necesidad de una ciencia general de los signos que dé lugar a una ciencia de la cultura (pero nunca una ciencia de la cultura que pueda reducirse sin más a una ciencia general de los signos).

Otras intuiciones clave, como la idea de *particularidad* de Lukács, han abonado el camino para el encuentro fecundo entre el estudio del arte y el estudio de la sociedad, y esperan aún ser retomadas y comprendidas de manera cabal.

Los estudios de literatura popular y tradicional han representado por su parte importantes avances hacia la interpretación del contexto cultural como una categoría *necesaria* para la comprensión de una obra de creación. De algún modo en nociones tan tempranas como la de "variante" de Menéndez Pidal o la unamuniana idea de "intrahistoria", se había procurado describir la existencia de procesos peculiares cuya generación y transmisión trascienden en mucho los de la literatura escrita. Lo mismo puede decirse de la pareja "tradición y originalidad" como una clave para la comprensión de toda obra literaria.

Incluso sin salir de la tradición intelectual de América Latina, no es casual que el programa de Pedro Henríquez Ureña de escribir una historia de la literatura latinoamericana haya sido concebido junto con el de una historia de nuestra cultura.[11] Es de esperar que ya exista un campo de investigación a la altura de sus intuiciones, por mucho tiempo ignoradas.

Tampoco podemos omitir los aportes en este sentido de críticos latinoamericanos contemporáneos como Antonio Cándido, y sus múltiples y brillantes esfuerzos por relacionar literatura y sociedad.[12] Y de regreso a la antropología, son invaluables los trabajos que investigadores como Néstor García Canclini han dedicado a los procesos simbólicos de

10 Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 65.

11 Cf. *Historia de la cultura en la América Hispánica*, FCE, México, 1947 *(Tierra firme, 28)* y *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1a. ed. en inglés 1945), FCE, México, 1949 *(Biblioteca americana)*.

12 Véase, por ejemplo, Antonio Cándido, *Literatura e sociedade*, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1985.

las culturas subalternas de América Latina, especialmente en su puesta en relación con el capitalismo, con el objeto de defender un estudio que las contemple en su riqueza y especificidad y no las reduzca a mero reflejo de los procesos que se llevan a cabo en los sectores culturales hegemónicos.[13]

Sin embargo, aún queda mucho por hacer. El "cajón de sastre" donde por mucho tiempo se fue arrojando el material difícil de clasificar y describir que nos iba entregando el estudio de la literatura folklórica ha quedado rebasado por la riqueza y complejidad del material que ya no puede ser desechado sin más. A estas alturas, ese material amenaza con poner en duda nuestras certezas en el análisis de las obras literarias "cultas".

El peso cuantitativo de problemas sin resolver está a punto de posibilitar un salto cualitativo en el estudio de la tradición oral, que tendrá a la vez repercusiones en el estudio de la literatura culta. Todo hace presagiar que este salto cualitativo marchará en el sentido de las investigaciones inauguradas por Bajtin sobre la enunciación así como los complejos procesos de producción simbólica que hoy relevan con brillantez antropólogos y sociólogos. Insistimos en la necesidad de seguir trabajando en esta dirección, incluso en contra del modelo comunicativo hoy prevaleciente, que apunta a un proceso de uniformización, homogenización y neutralización ideológica de los signos particulares.[14]

Voces y silencios en el *Martín Fierro*

Si nos asomamos, para sólo tomar un ejemplo ilustre, al *Martín Fierro* de José Hernández,[15] el extraño e inasible juego de voces y silencios que otorga cualidad artística al poema sólo se ha estudiado por el momento sobre todo como rasgo de estilo, o, muy recientemente, como articulación ideológica del discurso del poder y el contrapoder, pero aún aguarda un estudio a fondo desde el punto de vista de la cultura popular.

13 Cf. *Las culturas populares en el capitalismo* (1982), Era, México, 1984. García Canclini enfoca la cultura como proceso social de producción (p. 43) e insiste en que cualquier práctica social es a la vez económica y simbólica (p. 44). A diferencia de otros modelos que ven en la cultura popular y campesina formas de desorganización y desorden, insiste en estudiar las prácticas culturales como formas estructuradas y dotadas de significado. Tal es lo que dice, por ejemplo, respecto de la fiesta (cf. p. 80 ss.).

14 En última instancia, este modelo, representado de la manera más acabada por los modernos lenguajes de cómputo, es el que en buena medida procura imponer un sistema global hegemónico a través del cual se trata de convencernos de que la afirmación de la riqueza y variedad cultural constituye, como dijo recientemente Samir Amin, "una retórica del pasado y no del futuro".

15 Sigo la edición del *Martín Fierro* corregida y anotada por Santiago M. Lugones (1926), Alianza, Madrid, 1980, que incluye *El gaucho Martín Fierro* (1872) y *La vuelta de Martín Fierro* (1879).

La primera parte del Poema, escrita en 1872, constituye prácticamente una relación monológica de la vida de un gaucho, que es, como bien apunta Borges, de carácter elegíaco y novelesco. Estos rasgos otorgan unidad a la denominada "Ida". Muy diferente es el carácter de la segunda parte o "Vuelta", de 1879, donde cambia la actitud del autor ante el público, su estilo y la composición de la obra. Hernández adopta ahora otra estrategia narrativa y otro estilo, distanciado del personaje y dirigido a nuevos lectores.

Las limitaciones para la comprensión del Poema de los argentinos a que todavía da lugar la lectura meramente "literaria" del *Martín Fierro* se hacen particularmente evidentes al llegar al pasaje de la segunda parte del Poema que consiste en una *payada de contrapunto,* puesto como un desafío a los más acuciosos análisis, y que espera aún su justa valoración.[16] No es ésta la oportunidad de emprender un estudio intensivo del tema, aunque sí espero dejar cuando menos apuntadas algunas de las principales vertientes del problema. ¿Qué significa esta inclusión de un testimonio de tradición oral en una obra escrita que a su vez incluye muchas otras modalidades posibles de expresión de lo popular?

En primer lugar, ¿se trata sólo de un texto con valor de testimonio arqueológico, se trata de una mención testimonial, o bien la inclusión de una payada implica la puesta en movimiento de todo el texto, en ese sistema de "cajas chinas" que hace del *Martín Fierro* un complejo poema de lo culto y lo popular?

La voz de Martín Fierro —en la "Ida" sólo duplicada por su amigo Cruz—, cede su sitio a múltiples voces, desde el grave decir del Hijo Mayor hasta el pícaro modo del Hijo Segundo. La elegía del payador de la "Ida" —recurso artístico apoyado en la relación payadoresca— se desdobla en diversas voces; se hace más compleja y rica en matices para pintarnos un variado fresco de la vida del gaucho a la vez que descubrirnos la maestría del pintor.

No persigo aquí el propósito de debatir si las diferencias estilísticas entre la "Ida" y la "Vuelta" obedecen a su vez a un giro ideológico en el propio autor, o bien representan simplemente su intención de atraer a un público más heterogéneo. Esta posible dirección en la crítica textual del

[16] La payada entre Fierro y el Moreno ocupa el canto XXX de la "Vuelta" (vs. 3917 a 4522). La payada irrumpe en el decurso de la acción y en ella se debaten temas abstractos como el canto del cielo, la tierra y el mar, el día y la noche, la ley, la medida, el tiempo. Uno de los críticos que ha observado de manera más certera la significación de la escena en la que un personaje enigmático, el Moreno, desafía a Martín Fierro, es sin duda Ezequiel Martínez Estrada, quien observa que la payada "debe considerarse como una pieza entera, cerrada, que se ensambla en el poema con doble finalidad: la reparación que el Moreno viene a exigir del asesino de su hermano y la necesidad de que Martín Fierro demuestre sus mentadas facultades en el arte más difícil". Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina,* FCE, México, 1948, p. 430.

Martín Fierro fue inaugurada por Ezequiel Martínez Estrada. Este autor es el primero en reconocer la existencia de fracturas textuales en el Poema, a las que interpreta, por una parte, como síntoma de una crisis ideológica en Hernández y, por la otra, como prueba de la existencia de distintos momentos en la redacción del *Martín Fierro.*

Cabe a dos investigadoras contemporáneas, Rosalba Campra y Josefina Ludmer,[17] haber descubierto la existencia de una relación de poder en este *apoderamiento* de la "voz" del gaucho por los autores gauchescos, representantes de un proyecto hegemónico que logra así acallar ciertas voces al someterlas a la convención literaria. Sin embargo, considero que de todos modos el esfuerzo de Ludmer no supera una visión culta que define lo popular por oposición a ella.

Estas páginas tienen como finalidad simplemente apuntar una nueva vía de estudio del Poema: empezar a desenredar el intrincado nudo en el que se entremezclan las voces y los silencios a partir de un pasaje particular. Precisamente es la segunda parte del *Martín Fierro* —donde Hernández hace más explícitamente gala de sus cualidades de observador, escritor y defensor de los derechos del gaucho, y donde su voz se distancia de la voz del protagonista— el lugar en el cual decide engarzar una pieza rústica.

Es difícil determinar si la voluntad de Hernández al incluir la payada fue la del coleccionista o la del defensor de las tradiciones que sólo quiso rescatar —como lo hacían los folkloristas y anticuarios del XIX— una pieza de museo, o bien si el poeta intuyó tempranamente que la payada debía ser estudiada en vivo y no *in vitro.* Tampoco es tarea sencilla deslindar cuánto hay en la payada de transcripción fiel y cuánto de estilización por parte del poeta. Todo esto daría pie a inacabables discusiones. Pero la payada está allí, en una pieza, representante fiel de la tradición folklórica rioplatense y resguardada en el Poema.

Una de las grandes paradojas que deben enfrentar los estudiosos de la tradición oral está relacionada con el carácter efímero del texto, que vuelve difícil su registro y estudio.[18] Inversamente, se podría objetar que, en la medida que un texto de tradición oral como la payada entre Fierro y el Moreno ha sido recreado con mayor o menor fidelidad a las formas

[17] Rosalba Campra, *América Latina: la identidad y la máscara,* Siglo XXI, México, 1987; Josefina Ludmer, *El género gauchesco; un tratado sobre la patria,* Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

[18] Cf. Beatriz Mariscal, "La cultura de la crisis: tradición oral urbana y fronteriza", en *Oralidad. Anuario para el rescate de la tradición oral en América Latina y el Caribe* (La Habana), 1990, núm. 2. Comenta la autora: "No sólo no conocemos más que una ínfima parte de los diferentes temas y de las diversas manifestaciones o posibilidades de realización de los mismos, sino que rara vez podemos ser testigos de su realización en sus ámbitos naturales más comunes" (p. 21).

tradicionales o, cuando menos, transcrito, ha sufrido por ende una modificación por parte del poeta y perdería su validez como testimonio de oralidad. A esta objeción se puede responder por anticipado con las reflexiones de Carlo Ginzburg:

> Aun hoy día la cultura de las clases subalternas es una cultura *oral* en su mayor parte (con mayor motivo en los siglos pasados). Pero está claro: los historiadores [...] tienen que echar mano de fuentes escritas (y, eventualmente, de hallazgos arqueológicos) doblemente indirectas: en tanto que *escritas* y en tanto que escritas por individuos vinculados más o menos abiertamente a la cultura dominante. Esto significa que las ideas, creencias y esperanzas de los campesinos y artesanos del pasado nos llegan (cuando nos llegan) a través de filtros intermedios y deformantes [...]. Hay que admitir que cuando se habla de filtros e intermediarios deformantes tampoco hay que exagerar. El hecho de que una fuente no sea "objetiva" [...] no significa que sea inutilizable.[19]

Es muy posible que, aun cuando la payada de contrapunto entre Fierro y el Moreno conserve rasgos distintivos de la tradición oral más marcados que otras secciones del *Martín Fierro,* haya sido objeto, de todos modos, de un proceso de estilización propio de su adaptación a las leyes de la comunicación escrita:

> La solución más extendida consiste en "retocar" el discurso para adaptarlo a las reglas de la comunicación escrita. Que se corresponde por supuesto con la redacción automática de la mayor parte de los transcriptores: por el mero hecho de que escriben, tienen tendencia a eliminar las vacilaciones, las repeticiones y las muletillas: podan las repeticiones, los giros "orales" [...], sin suprimirlas todas, es decir, realizan un principio de estilización; ponen un poco de orden en la lógica del discurso (en este plano la transcripción está indisolublemente ligada al montaje [...]). Se trata de un trabajo de retoque negativo: se suprimen o se atenúan los elementos que perturban demasiado la comunicación en el "código" de llegada (escrito), pero intenta a pesar de todo ser textualmente fiel a lo que se ha dicho, y se abstiene de introducir procedimientos positivos de transposición.[20]

[19] Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI* (1976), trad. de Francisco Martín y Francisco Cuartero, 2a. ed., Muchnik Editores, Buenos Aires, 1982, pp. 17-18. Añade el autor que una de las más altas muestras de que sí es posible el estudio de la cultura popular a través de formas indirectas es la obra de Bajtin: "...quizás el alcance del apasionante libro de Bajtin sea otro: los protagonistas de la cultura popular —campesinos, artesanos— que él trata de describir, hablan casi exclusivamente por boca de Rabelais. La propia riqueza de las perspectivas de investigación indicadas por Bajtin nos facultan para desear una indagación directa, sin intermediarios, del mundo popular. Aunque en este terreno de investigación [...] es muy difícil sustituir una estrategia elusiva por una estrategia directa" *(loc. cit.).*

[20] Philippe Lejeune, "Memoria, diálogo y escritura", en *Historia y Fuente Oral* (Barcelona), 1989, núm. 1, p. 44.

Haya o no reinterpretado Hernández la payada de contrapunto, la confrontación del texto con otras formas payadorescas procedentes del Río de la Plata y la determinación de ciertos rasgos contrapuntísticos distintivos en el análisis mismo del texto permiten afirmar que el "filtro" representado por la mediación del poeta no ha desvirtuado ni mucho menos los rasgos de una auténtica payada, a la que habrá que estudiar, de todos modos, en su relación con el texto mayor. Es posible conjeturar la existencia de una relación "isomórfica" entre la payada de Fierro y el Moreno y las formas payadorescas que se dieron históricamente en la pampa argentina hasta muy entrado el siglo XX, respecto de las cuales quedan recopilaciones y estudios críticos que permiten reconstruir un posible esquema de temas y estructuras recurrentes. Más aún, la existencia de formas contrapuntísticas parangonables en otras regiones de América Latina (la "topada" en algunas regiones de México o las formas de contrapunto registradas en Chile y Uruguay, por ejemplo), permite establecer más ricas comparaciones.

Por otra parte, según algunos críticos, el texto íntegro del *Martín Fierro* se inspira en una payada, y en este caso constituiría una payada que a su vez encierra otras payadas. Así lo observa Jorge Luis Borges al comentar la payada de Fierro y el Moreno:

> Aquí nos aguarda uno de los episodios más dramáticos y complejos de la obra que estudiamos. Hay en todo él una singular gravedad y está como cargado de destino. Trátase de una payada de contrapunto, porque así como el escenario de *Hamlet* encierra otro escenario, y el largo sueño de las *Mil y una noches,* otros sueños menores, el *Martín Fierro,* que es una payada, encierra otras. Ésta, de todas, es la más memorable.[21]

¿Qué sentido tiene entonces incluir una payada dentro de otra payada? Esta inclusión permite, por lo pronto, poner en otra clave al Poema todo. A diferencia de otros pasajes del *Martín Fierro* donde el autor hace gala de su oficio y la payada de tradición oral constituye el telón de fondo de su propia creación, la payada propiamente dicha, puesta en primer plano, establece un contraste al negar el trabajo de artificio. Es el presente, es el continuo suceder del habla, registrado como tal y puesto en boca de los propios contrincantes. Es la payada que testimonia la maestría de quienes la entablan, con sus temas, con sus valores.

Si nos dedicamos ahora a la lectura del texto mismo, notaremos que la payada propiamente dicha va precedida y seguida por marcas o "umbrales" que interrumpen el decurso de la historia principal, referida en

[21] Jorge Luis Borges, *El "Martín Fierro"*, con la colaboración de Margarita Guerrero, Columba, Buenos Aires, 1953, p. 61.

tiempo pasado, y la enmarcan en tiempo presente. La historia se interrumpe con un desafío seguido de un gran silencio:

> Todo el mundo conoció
> la intención de aquel moreno:
> era claro el desafío
> dirigido a Martín Fierro,
> hecho con toda arrogancia,
> de un modo muy altanero.
> Tomó Fierro la guitarra,
> pues siempre se halla dispuesto;
> y ansí cantaron los dos
> en medio de un gran silencio... (vs. 3907-3916).

El destino del gaucho cantor es cantar, ése es su oficio verdadero, y para él se halla siempre dispuesto. Se interrumpe la narración lineal de su vida y desdichas; del estilo indirecto se pasa al directo. Para que esa interrupción sea más honda, para que la vida cotidiana ceda su lugar al canto, éste será precedido por "un gran silencio". Es ahora la voz del propio Martín Fierro, no la voz del narrador sino la voz del payador, la que, atravesado ese umbral de silencio (que distingue temporal y espacialmente la payada del resto del discurso), empieza a cantar. La relación cede su sitio a la ejecución misma, a lo que los investigadores denominan interpretación o *performance.* Uno de los rasgos de toda *performance* es su cualidad autorreferencial: ofrecernos las propias "reglas de juego" que habrán de conducirla y permitir evaluarla por parte del auditorio:

> Mientras suene el encordao,
> mientras encuentre el compás,
> yo no he de quedarme atrás
> sin defender la parada;
> y he jurado que jamás
> me la han de llevar robada.
>
> Atiendan, pues, los oyentes
> y callensé los mirones.
> A todos pido perdones,
> pues a la vista resalta
> que no está libre de falta
> quien no está de tentaciones.
>
> A un cantor le llaman güeno
> cuando es mejor que los piores;
> y sin ser de los mejores,
> encontrandosé dos juntos,

es deber de los cantores
el cantar de contrapunto (vs. 3917-3934).

Se trata de una verdadera confrontación: el cantar de contrapunto consiste en una lucha en la que ha de ganar el mejor y en la que ambos contrincantes deberán defenderse con dignidad. El viejo recurso retórico de la protesta de humildad ante el público (aspirar a ser bueno es sólo pretender ser "el mejor de los peores") es una forma de abrir el contrapunto.

El cantor se presenta mediante la apelación a su destino de cantor y a sus propias desdichas. Por esta "cicatriz" en el discurso se ha de filtrar una escueta y esencial referencia a su vida ("de ese tiempo en adelante/canté mis propias desdichas"), que es a la vez una posibilidad de pasar a todo el Poema o, inversamente, de reducir epigramáticamente todo el poema a la suerte de ese gaucho desdichado. Los lectores nos vemos sorprendidos en esta "trampa" por la que el poema vuelve a empezar, y por la que el payador se apodera de la voz de Hernández. Entonces, como en aquellas obras de ficción donde se introducen autores, editores, textos apócrifos, voces de voces, el payador, el hablador en tiempo presente, se adueña de la voz de Hernández y lo convierte sólo en su "taquígrafo":

Cuando mozo fui cantor,
es una cosa muy dicha;
mas la suerte se encapricha
y me persigue constante.
De ese tiempo en adelante
canté mis propias desdichas.

Y aquellos años dichosos
trataré de recordar;
veré si puedo olvidar
tan desgraciada mudanza;
y quien se tenga confianza
tiemple y vamos a cantar (vs. 3941-3952).

"Templar y cantar" es la expresión que da pie a la segunda etapa del contrapunto: la invitación al contrincante. Retomada en la siguiente estrofa ("Tiemple y cantaremos juntos"), como recurso mnemotécnico a la vez que de composición (muy probablemente se trata también de una frase hecha extraída del repertorio de la tradición oral), la invitación a la payada se combina con la presentación de sus "protagonistas": los dos cantores, el canto, la guitarra y la concurrencia. El lector deja de preocuparse ahora por el curso de la historia y atiende sobre todo a la confrontación misma. Se trata de una pelea desnuda, en la que no importan ya

otra cosa que la calidad de la lucha, la lucha en sí misma, el drama de la confrontación: no hay "mejores" o "peores" sino por su relación con la pelea. No importan ya preferencias, padrinos, y ni siquiera el caudal de conocimientos de los adversarios. Se trata del arte mismo de payar, que simboliza una pelea:

> Y el cantor que se presiente,
> que tenga o no quien lo ampare,
> no espere que yo dispare,
> aunque su saber sea mucho.
> Vamos en el mesmo pucho
> a prenderle hasta que aclare (vs. 3959-3964).

Si surgió en nuestro lector la imagen de una riña, con los adversarios frente a frente, habrá llegado a intuir de qué estamos hablando. Suspendida en el tiempo, esta lucha podrá a su vez tomarse todo el tiempo, en una extensión diversa de la cronológica: "Hasta que las velas no ardan", dice el cantor con expresión que es aún hoy cotidiana para un argentino. "Prenderle en el mismo pucho hasta que aclare", dice con una imagen feliz por la que alude a la costumbre del cigarro, a la ley del cigarro, a la acción de los contrincantes.

Y una vez más, alusión a las "reglas" de la payada: amanecerse es ley para los buenos payadores, proseguir incansables hasta que la payada termine por justa derrota de uno de los adversarios y no demerite por cansancio. Ya por adelantado se hace escarnio del mal contrincante que no se atreva a luchar de acuerdo a las reglas del juego.

Quien recuerde ejemplos similares de contrapunto procedentes de otras partes de América Latina reconocerá las reglas que hay que seguir. El lector que las desconozca —al igual que el novato que esté a punto de presenciar por primera vez el desarrollo de una payada— será informado de las mismas a través de su presentación por parte de los propios cantores.[22]

Por otra parte, la referencia a la oposición entre día y noche, conjugada con la confrontación entre el blanco y el negro, apoya la polarización de contrarios, que es base de toda confrontación. El contrapunto ha convertido a dos personas con complejas señas de identidad en dos opo-

22 "Cultural performances tend to be the most prominent performance contexts within a community. They are, as a rule, scheduled events, restricted in setting, clearly bounded, and widely public, involving the most highly formalized performance forms and accomplished performers of the community [...]. The structure of performance events is a product of the interplay of many factors, including setting, act sequence, and ground rules of performance. These last will consist of the set of cultural themes and ethical and social-interactional organizing principles that govern the conduct of performance". Cf. Richard Bauman, "The patterning of performance", *Verbal art as performance,* Newbury House Publishers, Rowley, Mass., 1978, p. 28.

nentes radicalmente distintos, tan diferentes como pueden serlo el negro y el blanco. En una nueva jugada de este complejo ajedrez, la confrontación entre lo negro y lo blanco dará pie a la réplica del contrincante y nos remitirá nuevamente a la payada misma. Dice el Moreno:

> Yo no soy, señores míos,
> sinó un pobre guitarrero;
> pero doy gracias al cielo
> porque puedo en la ocasión
> toparme con un cantor
> que experimente a este negro.
>
> Yo también tengo algo blanco,
> pues tengo blancos los dientes.
> Sé vivir entre las gentes
> sin que me tengan en menos.
> Quien anda en pagos ajenos
> debe ser manso y prudente (vs. 3977-3988).

El adversario se define como el forastero ("quien anda en pagos ajenos...") que llega a desafiar al lugareño. Él también adopta una posición definida en la payada como retador. Se presenta ante el auditorio con la invocación a los "señores míos", de antigua data en el folklore rioplatense.

En un nivel alegórico, esta payada concreta evoca el reto del destino: el payador puede, como en la vida, triunfar o "desgraciarse". De allí que en la payada se trate de "cifrar" una vida, de convertirla en cifra, esto es, descubrir en ella un sentido y un destino:

> Mi madre tuvo diez hijos,
> los nueve muy regulares,
> tal vez por eso me ampare
> la Providencia Divina:
> en los güevos de gallina
> el décimo es el más grande (vs. 3989-3994).

O bien de encontrar un ordenamiento en la vida por analogía con las leyes naturales:

> El negro es muy amoroso,
> aunque de esto no hace gala;
> nada a su cariño iguala
> ni a su tierna voluntá;
> es lo mesmo que el macá:
> cría los hijos bajo la ala.

Pero yo he vivido libre
y sin depender de naides;
siempre he cruzado los aires
como el pájaro sin nido... (vs. 3995-4004).

Más adelante el contrincante retomará este tema (recordemos una vez más la importancia del elemento autorreferencial y el desarrollo controlado a partir de elementos previamente dados y no creación *ex nihilo),* para darle su propio desarrollo:

La madre echó diez al mundo,
lo que cualquiera no hace;
y tal vez de los diez pase
con iguales condiciones:
la mulita pare nones
todos de la mesma clase (vs. 4493-4498).

Este constante juego consistente en retomar los elementos que da el contrincante así como los elementos que da la tradición toda —estereotipos, fórmulas, enumeraciones, proverbios— para a la vez ofrecer una nueva expresión (diversa de las anteriores pero no a tal punto que no pueda considerarse una más de ellas) es uno de los mecanismos clave de renovación dentro de la tradición.

La payada, con sus propias leyes, con su propio manejo del tiempo y del espacio, con su estética particular hecha de tiempo, espacio y cantidad (cifras, distancias y referencias bíblicas), se desarrolla a través de alusiones a objetos sensorialmente perceptibles. Ya mostró Victor Turner cómo el símbolo no aparece en su pura abstracción sino envuelto en un "tegumento" de sentimiento y deseo:

> Los símbolos y sus relaciones [...] no son únicamente una serie de clasificaciones cognitivas que se utilizan para ordenar el universo [...], sino también, y quizá con igual importancia, una serie de dispositivos evocadores cuyo uso tiene como fin el suscitar, encauzar y domesticar las emociones fuertes como el odio, el miedo, el afecto, el dolor; poseen, asimismo, una intencionalidad y tienen un aspecto 'conativo'.[23]

Por otra parte debemos reconocer que en el caso de la payada analizada se trata de un texto de naturaleza distinta del resto del Poema, que sigue ciertas "leyes" diferentes de las demás: las leyes de una confrontación, de modo que el "contenido" de la payada está mediatizado y regula-

[23] Victor Turner, *op. cit.,* p. 53.

do por las leyes de esa "pelea simbólica", y por tanto obedecen a principios como los de condensación, unificación y polarización ya anotados por Turner. Metáforas y metonimias cumplen una función "pragmática": ayudar a contestar las preguntas del adversario y derrotarlo. De este modo, el juego entre lo negro y lo blanco que constituye uno de los principales motivos de esta payada específica sirve *a)* para caracterizar los adversarios; *b)* para caracterizar la "pelea" de los rivales y configurarla como lucha simbólica; *c)* para polarizar, clasificar y ordenar los contenidos; *d)* para establecer múltiples relaciones paradigmáticas y sintagmáticas: el contraste entre negro y blanco permite oponer elementos continuos a la vez que establecer relaciones entre múltiples contenidos (el negro, la noche, las tinieblas, etcétera).

Para reconstruir el "contexto" de la payada, encontraremos elementos que hacen al horizonte ético del gaucho: identificación del canto con el macho ("En los pájaros cantores/sólo el macho es el que canta"), múltiples analogías entre el mundo social y el mundo animal, una clasificación del cosmos (día y noche; cielo, mar y tierra), mención de elementos de un universo "finito", que a la vez han sido objeto de un rico acervo de proverbios y frases: pucho, mate, cuchillo ("la ley es como el cuchillo: no ofiende a quien lo maneja", "porque soy como los mates: sirvo si me abren la boca").

Por otra parte, si atendemos a los grandes temas de la payada, a los que sintetiza Borges de manera magistral, no se limitan a cuestiones pragmáticas de la vida cotidiana, sino que apuntan a problemas de otro nivel, como el tiempo o el cosmos:

> En su *Historia de la literatura argentina,* Ricardo Rojas quiere derivar el género gauchesco de la poesía popular de los payadores; creemos que esa genealogía es errónea: el rústico, en trance de versificar, procura no emplear voces rústicas. Tampoco busca temas cotidianos ni cultiva el color local. Ensaya temas nobles y abstractos; un certero ejemplo de esa poesía nos ofrece Hernández en la payada de Martín Fierro con el Moreno, que trata del cielo, de la tierra, del mar, de la noche, del amor, de la ley, del tiempo, de la medida, del peso y de la cantidad. De esos abstractos y ambiciosos ejercicios no hubiera procedido jamás el género gauchesco, tan rico en realidades.[24]

Por razones de espacio resulta imposible citar pormenorizadamente todos los ejemplos de tipo tradicional que trae el texto. Mencionemos a

[24] Cf. *Poesía gauchesca,* ed., pról., notas y glosario de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, FCE, México, 1955, p. IX. Oportuno es mencionar aquí las palabras de Lugones: "El tema [de las payadas], como en las églogas de Teócrito y de Virgilio, era por lo común filosófico, y su desarrollo consistía en preguntas de concepto difícil que era menester contestar al punto, so pena de no menos inmediata derrota". Véase Leopoldo Lugones, *El payador* (1916), 2a. ed., Centurión, Buenos Aires, 1944, p. 121.

grandes rasgos la existencia de construcciones paralelísticas ("Yo tiro cuando me tiran,/ cuando me aflojan aflojo"), comparaciones (frecuente relación entre el mundo de los hombres y las costumbres de los animales), fórmulas (invocación a la ayuda: "Y ayudáme ingenio mío,/ para ganar esta apuesta"), frecuentísimas menciones de proverbios ("de un don que de otro depende/naides se debe alabar", "y a naides le quita fama/ lo que recibió al nacer", "mas conocer su inorancia/ es principio del saber", "porque soy como los mates:/sirvo si me abren la boca") y frases hechas ("tragar el anzuelo", "prender en el mismo pucho", "como el pájaro sin nido"). De este muestreo al azar que representa la elección de ejemplos surge ya la evidencia de que en la payada los contrincantes se explayan sobre los valores que maneja su grupo: la constante comparación de la vida de los hombres con la de los animales es una forma de reforzar una ética basada en las leyes de la naturaleza y recordar a los oyentes ricas observaciones atesoradas por el grupo y dignas de un naturalista: las costumbres de aves, peces, animales del campo. De este modo la confrontación actualiza los conocimientos de la comunidad, los enriquece con nuevos datos y los perpetúa al "refrescar la memoria". Otro interesante grupo de comparaciones pone en relación las costumbres del gaucho con elementos que pertenecen a su entorno cotidiano y son de carácter utilitario: mate, cuchillo, pucho, flete, rancho. Recordamos así el carácter finito y pragmático del horizonte referencial de la cultura popular.[25]

Otro valor que se hace presente y actualiza en la payada es la ostentación de los méritos bien habidos, entre ellos, la propia sabiduría: la justa fama por los bienes rectamente ganados e inversamente la sanción de quien se vanaglorie por dones arrebatados a otros, etcétera. En el momento mismo de introducir los valores de esa comunidad, se introduce el sistema y el cuadro axiológico para juzgarlos.

Así, por ejemplo, al evaluar la sabiduría se trae a colación, por contraste, la "dotorería" y la "ley". A la vez, en esta mención reconocemos signos de que se trata de una cultura que no vive aislada sino puesta en relación subalterna respecto de la ciudad:

> Hay muchas dotorerías
> que yo no puedo alcanzar.
> Dende que aprendí a inorar,
> de ningún saber me asombro;
> mas no ha de llevarme al hombro
> quien me convide a cantar (vs. 4217-4223).

[25] Obligado es mencionar en este punto los estudios pioneros de Amado Alonso sobre el universo semántico del gaucho en *Estudios lingüísticos. Temas hispanoamericanos,* Gredos, Madrid, 1953.

La ley es tela de araña,
en mi inorancia lo explico.
No la tema el hombre rico,
nunca la tema el que mande,
pues la ruempe el bicho grande
y sólo enrieda a los chicos.

Es la ley como la lluvia:
nunca puede ser pareja...
la ley es como el cuchillo:
no ofiende a quien la maneja (vs. 4235-4246).

El solo análisis pormenorizado de estos últimos versos permitiría iluminar en profundidad muchos rasgos medulares del Poema. Las construcciones paralelas, el establecimiento de analogías con el mundo natural y con el microcosmos del gaucho, no son azarosas ni gratuitas: conducen a la interpretación de la injusticia. El comentario a la vez condensado y pormenorizado de la ley mal manejada por los otros es buena muestra de ello. Cabe aquí recordar una vez más las observaciones de Victor Turner sobre el constante ritmo de condensación, unificación de referentes dispares y polarización del significado, que son, como se dijo más arriba, rasgos básicos de los símbolos, aplicables por nuestra parte al caso de la payada.

¿Quién gana? Aparentemente quien sea capaz de dar respuesta cabal a la última de una serie indeterminada de preguntas cuya única ley es el sentido de la payada. Eso es ganar "en buena ley". Dice el Moreno: "Si responde a esta pregunta/ tengasé por vencedor/Doy la derecha al mejor...". Sin embargo, no se trata de ganar de manera sencilla ("Ya te he dado mis respuestas/ mas no gana quien despunta") sino con un gran remate que confirme la talla del ganador:

Es buena ley que el más lerdo
debe perder la carrera.
Ansí le pasa a cualquiera
cuando en competencia se halla
un cantor de media talla
con otro de talla entera (vs. 4391-4396).

Gana el mejor entre sus pares. La confrontación puede acabar de manera radical, si el contrincante abandona no sólo ésta sino todas la payadas, es decir, si se resigna a perder su calidad de rival:

Y dende hoy en adelante
pongo de testigo al cielo
para decir sin recelo
que si mi pecho se inflama

no cantaré por la fama
sino por buscar consuelo (vs. 4409-4414).

De esta manera, en la propia payada se discute el modo como terminará la pelea y se decidirá el ganador. Recordemos que éste, como cualquier otro "acontecimiento", no es mera repetición de un modelo dado, sino renovación de la tradición. En este tira y afloja de lo heredado y lo recreado se descubre el siempre recurrente problema de versión y variante. El abundamiento en las descripciones de la confrontación misma muestra que no se trata, claro está, de descripciones accesorias y redundantes de las que se pueda abstraer —a través de omisión o simplificación— determinados contenidos. El "ritual" reflejado en estas morosas descripciones de la lucha es tan importante como la lucha misma.[26]

De modo magistral logra el autor volver a insertar la payada en el contexto mayor del Poema. Se trata de convertir la historia en destino y, concretamente, de convertir al negro contrincante en el hermano del Moreno al que mató Fierro en una pelea.

En cierto modo ambos negros representan al destino, contra el que Fierro lucha así dos veces. Sólo que, si en el caso del duelo histórico Fierro derrota al contrincante a la vez que la desgracia lo derrota a él, en este segundo caso la voluntad de consumar en una payada la venganza —esto es, de hacer pagar con moneda de otra ley una deuda— conduce al hermano del negro a la derrota y al mismo tiempo a la deshonra. Si el delito de Fierro (haber matado sin razón al hermano del Moreno) es grave en el teatro de la vida, no lo es menos el delito del negro (hacerse pasar por payador) en el contrapunto simbólico:

Al fin cerrastes el pico
después de tanto charlar.
Ya empezaba a maliciar
al verte tan entonao,
que tráias un embuchao
y no lo querías largar... (vs. 4469-4474).

[26] Barbara Babcock ha estudiado en detalle la profusión de ejemplos de metanarración y metacomunicación en la literatura folklórica: "Metacommunication in narrative performance may be described as any element of communication which calls attention to the speech event as a performance and to the relationship which obtains between the narrator and his audience vis-à-vis the narrative message. By focusing our attention on the act or process of communicating, such devices lead us away from and then back to the message by supplying a 'frame', an interpretative context or alternative point of view within which the content of the story is to be understood and judged". Por otra parte, se produce un fenómeno de autorreferencia: "Within the external frame of the performance, specific reference is often made to the performer, the audience, the message, the code, the channel or medium of expression, the register, etc.". Véase "The story in the story. Metanarration in folk narrative", en Richard Bauman, *op. cit.*, pp. 66 ss.

Ya conozco yo que empieza
otra clase de junción... (vs. 4469-4474).

La payada concluye así por derrota del negro y por el giro que ha tomado ésta al convertirse en pendencia:

La créia ya desollada,
mas todavía falta el rabo;
y por lo visto no acabo
de salir de esta jarana,
pues esto es lo que se llama
remacharselé a uno el clavo...

Y después de estas palabras,
que ya la intención revelan,
procurando los presentes
que no se armara pendencia,
se pusieron de por medio
y la cosa quedó quieta (vs. 4517- 4528).

La payada acaba cuando empieza la pendencia, y ésta nos reintegra al hilo argumental del Poema. Para nosotros, lectores, se interrumpe este viaje maravilloso por un filón de la tradición oral. Algo queda quieto en el momento mismo en que algo recomienza.

Viene aquí muy a cuento recordar una penetrante observación de Erich Auerbach en el estudio de un pasaje de la obra de Rabelais: "...no parece sino que todo el mecanismo de las proporciones monstruosas y del osado viaje de exploración ha sido montado con el exclusivo objeto de presentarnos un campesino de Turena plantando coles".[27] Del mismo modo, este recorrido por cielo, tierra y mar, por el tiempo y por las leyes, no parece sino montado por Hernández con el exclusivo objeto de presentarnos la voz de un gaucho de la pampa en el momento del canto...

[27] Erich Auerbach, "El mundo en la boca de Pantagruel", en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (1942), 4a. reimpr., FCE, México, 1988, p. 252.

PRIMERAS INQUISICIONES. TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA MÉTAFORA EN EL PRIMER BORGES

MARTHA LILIA TENORIO
El Colegio de México

En *Las palabras y las cosas* Foucault explica que una lectura de Borges lo invitó a plantearse cuáles han sido las categorías, las "modalidades del orden", las nociones de tiempo y espacio, esto es, cuáles han sido las configuraciones que han informado el saber y el conocimiento a lo largo de la historia de la cultura universal. Foucault leyó en Borges no sólo al creador de ficciones sino también al escritor preocupado por el problema del conocimiento; hizo una lectura epistemológica del poeta, pero requerido por el mismo Borges.

La gran mayoría de los críticos ha coincidido en ver a Borges como un escritor obsesionado por el lenguaje, pero pocos han arriesgado el paso siguiente: relacionar esa obsesión con una especie de "angustia epistemológica":

> El mundo es un tropel de percepciones baraustradas. Una visión de cielo agreste, ese olor de resignación que alientan los campos, la gustosa acrimonia del tabaco enardeciendo la garganta, el viento largo flagelando nuestro camino y la sumisa rectitud de un bastón ofreciéndose a nuestros dedos, caben aunados en cualquier conciencia, casi de golpe. El idioma es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo. Lo que nombramos sustantivo no es más que una abreviatura de adjetivos y su falaz probabilidad, muchas veces. En lugar de nombrar frío, filoso, hiriente, inquebrantable, brillador, puntiagudo, enunciamos puñal [...] Nadie negará que esa nomenclatura es un grandioso alivio de nuestra cotidianidad. Pero su fin es tercamente práctico: es un prolijo mapa que nos orienta por las apariencias, es un santo y seña utilísimo que nuestra fantasía merecerá olvidar alguna vez (*I*, p. 65).

Esta cita, tomada del primer libro de ensayos de Borges (*Inquisiciones*, 1925),[1] es quizá una de las declaraciones más explícitas y tempranas de su

[1] Ensayos que jamás volvieron a publicarse por prohibición de Borges, quien, además,

preocupación por el lenguaje, inquietud que no obedece solamente al prurito del lingüista o del estilista: tras esa preocupación está la presencia angustiante y enigmática de la realidad y de su aprehensión por medio del lenguaje. Su formación filosófica y sus predilecciones intelectuales (Berkeley, Hume, Schopenhauer) determinan en Borges cierta postura ante el fenómeno del conocimiento: para él, el mundo es una actividad del espíritu que se funda y se sostiene por medio de la palabra. Por ello, una mayor penetración en ese "tropel de percepciones baraustradas" supone un lenguaje que descubra lo verdaderamente esencial, "las cosas en su devenir y eternidad". La posibilidad de un *auténtico* vínculo entre lenguaje y realidad y de que la poesía —y, más concretamente, el lenguaje poético— articule ese vínculo, son obsesiones que fatigan a Borges desde sus primeros escritos y que constituirán el eje de su lírica posterior y de sus elucubraciones intelectuales y ficticias. El poeta piensa y siente (verbos que en relación con su obra son casi sinónimos)[2] la poesía como una posible vía de acceso al conocimiento, de ahí que deposite su concepción del universo y toda su inteligencia en la reflexión sobre la naturaleza de su labor, y al mismo tiempo ensaye ciertas teorías en torno al fundamento de esta última: el lenguaje.

El punto de partida de la reflexión de Borges sobre el lenguaje y luego sobre el lenguaje poético y la metáfora es su angustiosa constatación de que el lenguaje es esencialmente ineficaz frente a la realidad, incapaz de una expresión total, es, por lo tanto, un instrumento defectuoso que tiende a simplificar la "abundancia enigmática del mundo". Cuando dice que el idioma "es un ordenamiento eficaz" (*I*, p. 55), se refiere a una eficacia basada en la noción de utilidad. En efecto, el lenguaje es práctico, permite —de alguna manera— ese ordenamiento de la realidad, pero como sólo puede "aludir", todo lo que transmite siempre es incierto, dudoso, aproximativo: "Dicho sea con otras palabras: los sustantivos se los inventamos a la realidad. Palpamos un redondel, vemos un montoncito de luz color de madrugada, un cosquilleo nos alegra la boca, y mentimos que esas tres cosas heterogéneas son una sola y que se llama naranja" (*TE*, p. 46). Es decir, a todo un cojunto de sensaciones y percepciones que el objeto (la naranja) evoca o provoca, el lenguaje llama "naranja"; ¿qué cualidades

se encargó de hacer desaparecer los volúmenes de *Inquisiciones* (Proa, Buenos Aires, 1925, en adelante *I*), *El tamaño de mi esperanza* (Proa, Buenos Aires, 1926, en adelante *TE*) y *El idioma de los argentinos* (Gleizer, Buenos Aires, 1928, en adelante *El idioma*).

[2] "He trabajado en fuertes palabras, este mi pensativo sentir,/que pudo haberse disipado en sólo ternura", dice Borges, y en ese "pensativo sentir" encuentra Fernández Moreno el "quid de la lírica borgiana" (*La realidad y los papeles*, Aguilar, Madrid, 1967, p. 160). Para Borges, sentir y pensar el mundo equivalen igualmente a conocerlo, por ello su reflexión teórica sobre el lenguaje y la metáfora trasciende la mera reflexión retórica para ser tanto una propuesta estética como epistemológica.

quedan reducidas en ese sustantivo?, ¿cuáles quedan fuera?, ¿qué percibe el sujeto que el sustantivo no nombra? En el fondo de esta preocupación por el lenguaje no hay, como bien señala Ana María Barrenechea, sólo "un frío esteticismo o un jugueteo literario", sino "el amargo convencimiento de que el universo y el destino del hombre dentro del universo son inexplicables y de que cualquier utensilio humano —pensamiento, lenguaje, construcciones filosóficas— es inadecuado para aprehenderlos".[3]

"Sabemos que el lenguaje es como la luna y tiene su hemisferio de sombra", dice Borges en *El idioma,* por ello en un primer momento trató de "iluminarlo", de perfeccionarlo por medio de la metáfora. Puebla su poesía juvenil de complejas —y a veces no menos ineficaces— metáforas y polemiza sobre la posibilidad de que la construcción metafórica dé al lenguaje mayor poder de expresión: "El lenguaje [...] esta díscola forzosidad de todo escritor. Práctico, inliterario, mucho más apto para organizar que para conmover, no ha recabado aún su adecuación a la urgencia poética y necesita troquelarse en figuras" (*I,* p. 67). Esto es, la pobreza del lenguaje puede combatirse metaforizando, única manera —para Borges— de autentificar la relación lenguaje-realidad.

La metáfora de Borges refiere, entonces, al aristotélico "poner ante los ojos" ya que cumple la función de develar analogías que el lenguaje "literal" no ha descubierto; sin embargo, Borges lleva más allá el "poner ante los ojos" de Aristóteles y rebasa la función estética y retórica de la metáfora para hacer de ella un instrumento de redescripción del mundo y, por lo tanto, de conocimiento: "Dimos con ella [la metáfora] y fue el conjuro mediante el cual desordenamos el universo rígido. Para el creyente las cosas son una realización del verbo de Dios [...], para los positivistas son fatalidades de un engranaje. La metáfora vinculando cosas lejanas, quiebra esa doble rigidez" (*I,* p. 27). Es decir, la metáfora, al quebrar la rigidez de un conocimiento "divino" —el proporcionado por la religión— y la de uno científico —el positivista—, conforma una tercera vía cognoscitiva. Pero esta fe en la metáfora no es absoluta pues en otro ensayo de *Inquisiciones* ("Después de las imágenes"), descree de su omnipotencia: "... Pero no quiero que descansemos en ella y ojalá que nuestro arte olvidándola pueda zarpar a intactos mares" (*I,* p. 27). Así, Borges también alerta contra la reducción de la poesía al único recurso de la metáfora. Su escepticismo marca su reflexión sobre la metáfora y sobre el conocimiento: en un mismo párrafo pasa de la concepción de la metáfora como el "hallazgo" a la advertencia de abandonarla para seguir creando, y todo enunciado en un discurso excesivamente metafórico. Estas contradiccio-

[3] Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges,* El Colegio de México, 1957, p. 77.

nes no son más que los síntomas de una pasión y fe juveniles ya contaminadas por el escepticismo de un Borges demasiado lúcido.[4]

Si no fuera porque hay datos corroborables: algún artículo de Guillermo de Torre ("Para la prehistoria ultraísta de Borges"), la poco púdica reaparición de su poesía juvenil, la suscripción y elaboración del programa ultraísta, parecería que esa apasionada defensa de la metáfora es otra invención borgeana. Independientemente de las proclamas ultraístas y de aquellos "olvidados y olvidables" poemas, reflexiones sobre la metáfora pueden rastrearse en toda su obra pero, más concretamente, expone su "teoría" en cinco ensayos fundamentales: "Apuntaciones críticas: la metáfora" (*Cosmópolis,* Madrid, 1921), "Examen de metáforas" (*I,* 1925), "Otra vez la metáfora" (*El idioma,* 1928), "La metáfora" (*Historia de la eternidad,* 1936) y "Las Kenningar" (*id.*).

En su primer artículo, Borges define la metáfora como una "identificación voluntaria entre dos o más conceptos distantes", como una "vinculación tramada de cosas distintas" que comparte con la ciencia el hecho de ser una verdadera o falsa transmutación de la realidad: "No existe una esencial desemejanza entre la metáfora y lo que los profesionales de la ciencia nombran *la explicación de un fenómeno.* Ambas son una vinculación tramada entre cosas distintas, a una de las cuales se le trasiega en la otra. *Ambas son igualmente verdaderas o falsas*".[5] Al equiparar la metáfora con la ciencia, Borges la está concibiendo muy claramente como un instrumento de explicación de la realidad, explicación que —como la de la ciencia— puede ser falsa o verdadera. De esta primera aproximación destacan ya dos aspectos: *a)* la metáfora puede descubrir secretas analogías, fusionar elementos dispares y crear una nueva visión; esto es, no se trata sólo de un elemento funcional de la poesía sino del lenguaje, y, dentro de éste, funciona como un instrumento de redescripción: "la actividad metafórica es, pues, definible como la inquisición de cualidades comunes a los dos términos de la imagen, cualidades que son de todos conocidas, pero cuya coincidencia en dos conceptos lejanos no ha sido vislumbrada hasta el instante de hacerse la metáfora" (*I,* p. 156). *b)* El fundamento de la metáfora no es el asombro sino la emoción. En relación

[4] Jaime Alazraqui propone una solución metadiscursiva para este tipo de contradicciones: "Las contradicciones internas de muchos ensayos de Borges postulan, a su vez, las limitaciones del lenguaje como instrumento de conocimiento" ("Borges: una nueva técnica ensayística", en *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica,* Universidad de Toronto, Toronto, p. 139).

[5] "Apuntaciones críticas: la metáfora", reproducido en *La vida literaria,* 1974, núm. 7, 2-7, cita p. 3. La cuestión del uso de la metáfora en el discurso científico requiere un análisis aparte, pero es importante señalar que Borges le da el mismo estatuto cognoscitivo que los científicos y filósofos de la ciencia dan al "modelo". (Véase Max Black, *Modelos y metáforas,* Tecnos, Madrid, 1966, esp. pp. 36-56 y 216-238, y Colin Murray Turbayne, *El mito de la metáfora,* FCE, México, 1982.)

con el primer aspecto, el problema que Borges toca es el de la referencialidad de la metáfora: qué dice la metáfora de la realidad o, más bien, qué descubre. De acuerdo con Ricoeur, una de las características de esta figura poética es que la relación entre sentido y referencia (denotación) queda "suspendida", condición fundamental para que aparezca una nueva referencia (connotación) que tiene que ver con la propuesta de "otro" modo de aproximación al mundo, y por tanto, con el descubrimiento de esas "secretas analogías": "Hence, suspension of real reference is the condition of access to the virtual mode of reference [...] It is not the function of poetry to establish another world —another world that corresponds to other possibilities of existence, to possibilities that would be most deeply our own?".[6]

A su manera, Borges coincide con Ricoeur: "Metaforizar es pensar, reunir representaciones e ideas" (*El idioma,* p. 71). Esto es, metaforizar es organizar y organizarse el mundo, elaborar su representación; la metáfora es, pues, un elemento de redescripción del mundo, redescripción que para Borges implica un proceso de conocimiento: "el pensativo al metaforizar dilucidará el mundo externo mediante las ideas que para él son lo entrañal [*sic*] e inmediato" (*I,* p. 148). Y, según Ricoeur, esta redescripción "does not reduce to a psychology of invention without authentic epistemological interest but rather involves a cognitive process, a rational method with its own canons and principles".[7]

En cuanto al problema de cuál es el fundamento de la metáfora, para el Borges de este primer estudio —a diferencia de aquél que proclamó su adscripción ultraísta— no es lo insólito sino la emoción que, si seguimos a Goodman,[8] en la experiencia estética funciona cognoscitivamente. Así, cuando propone como finalidad de la metáfora las emociones, plantea también su función epistemológica. Considero que es teniendo en cuenta esta función como elabora su clasificación: cada categoría tiene que ver con un problema de aprehensión de la realidad. Por ejemplo, una categoría es la de la metáfora lograda "mediante la traducción de percepciones acústicas en percepciones oculares y viceversa" ("Apuntaciones críticas", p. 4), se trata de la figura que aplica propiedades sonoras o visuales a objetos meramente visuales o sonoros ("voces pintadas", Quevedo), con lo que permite una nueva percepción del objeto. Un ejemplo más: "de excepcional eficacia son también las imágenes obtenidas transmutando las percepciones estáticas en percepciones dinámicas [...] el espacio se desborda en el tiempo", en este caso, la metáfora carga los objetos de una especie de conciencia temporal y los hace partícipes de la angustia del poeta: "los rieles aserran interminables asfaltos". De esta manera, el

[6] Paul Ricoeur, *The rule of metaphor,* University of Toronto Press, Toronto, 1987, p. 229.
[7] *Ibid.,* p. 240.
[8] *Apud* Ricoeur, *op. cit.,* p. 241.

poeta se apropia de la realidad haciéndola parte de sus preocupaciones, al mismo tiempo que se inscribe en una realidad que participa de su subjetividad.

Resulta muy significativo que Borges al definir y explicar cada una de sus categorías se refiera a ellas como "percepciones", esto es, en la base de una construcción metafórica está una determinada percepción de la realidad. Su adscripción a la filosofía de la percepción[9] se evidencia muy claramente en uno de los últimos párrafos del artículo: después de referirse a las metáforas esenciales, sostiene que en éstas "la realidad objetiva [...] se contorsiona hasta plasmarse en una nueva realidad. Realidad tan asentada y brillante, que desplaza la inicial impresión que la engendró y completamente distinta a la que miente un poema confesional" ("Apuntaciones críticas", p. 8). Borges da así a la emoción estética —que es la que transmuta la realidad objetiva— una función cognoscitiva: la realidad objetiva es *percibida* y esa percepción devuelve una nueva realidad, una realidad *conocida.*

Borges concluye este primer artículo con un adelanto de lo que será su concepto de "metáforas eternas": "He analizado bastantes metáforas para hacer posible, y hasta casi seguro, la suposición de que en su gran mayoría cada una de ellas es referible a una fórmula general de la cual pueden inferirse a su vez pluralizados ejemplos tan bellos como el primitivo, y que no serán en modo alguno, plagios" ("Apuntaciones críticas", p. 7). Las posibilidades de construcciones metafóricas son reducidas no infinitas como lo proclamara el ultraísmo. Paradójicamente, esta finitud da a la metáfora su "eternidad" pues la posibilidad de referirse a fórmulas arquetípicas le asegura su vigencia y eficacia.

Finalmente, también en este primer artículo, Borges adelanta un aspecto que será uno de los ejes de su lírica posterior: me refiero al mito. Cuando habla de una relación entre la metáfora y la ciencia, deja entrever que la relación se da porque en las dos el lenguaje es "troquelado" por la metáfora para permitir la descripción del objeto:

> [...] cuando un geómetra afirma que la luna es una cantidad extensa en las tres dimensiones, su expresión no es menos metafórica que la de Nietzsche cuando prefiere definirla como un gato que anda por los tejados. En ambos casos se tiende un nexo desde la luna (síntesis de percepciones visuales) hacia otra cosa: en el primero hacia una serie de relaciones espaciales; en el segundo, hacia un conjunto de sensaciones evocadoras del sigilo, untuosidad y jesuitismo... ("Apuntaciones críticas", p. 3).

[9] "Philosophy informs us that everything which appears to the mind is nothing but a perception, and is interrupted and depended on the mind", sostiene Hume, favorito de Borges (*apud* Frederick Copleston, *History of philosophy,* Jarrold and Sons, Great Britain, 1964, t. 5, p. 294).

Tanto en el caso de la ciencia como en el de la poesía, se trata de una redescripción del objeto; en el caso de la ciencia, tendiente a definir las relaciones de causa-efecto, en el caso de la poesía, tendiente a reunir y expresar las sensaciones que evoca el objeto, y en ambos casos se trata de un conocimiento de algún aspecto del objeto. Conocimientos —el de la ciencia y el de la poesía— que no se desplazan sino que se complementan. Lo curioso es que Borges hable de este conocimiento como mito:

> Ahora bien, ninguno de estos mitos, ni el mito geométrico que identifica la luna con un sólido, ni el mito físico que identifica este sólido con un acervo de átomos fragmentables a su vez en electricidad, ni el mito lírico, se presentan como simples reemplazos del trozo de realidad que demudan. Antes son —como todas las explicaciones y todos los nexos causales— subrayaduras de aspectos parcialísimos del sujeto que tratan hechos nuevos que se añaden al mundo ("Apuntaciones críticas", p. 3).

Como se puede ver, en este primer estudio está en germen la asociación metáfora-mito, asociación que implica una función cognoscitiva; pero también al relacionar metáfora y mito, Borges da a la metáfora un carácter atemporal y ahistórico, carácter que el ultraísta pretendía recuperar.

En su segundo artículo, "Examen de metáforas" (*I*), Borges vuelve a plantear como origen de la metáfora la indigencia del lenguaje y la necesidad de revitalizar este último por medio de metáforas. Sin embargo, las supersticiones lingüísticas del poeta —temerosas de una nueva retórica— tienen un límite: esa troquelación del lenguaje en figuras puede ser sólo una "torpe paráfrasis":

> La inconfidencia con nosotros mismos después de una vileza, el ruidoso y amenazador ademán que muestran en la madrugada las calles, la sencillez del primer farol albriciando el confiado anochecher, son menciones que con certeza de sufrimiento sentimos y que sólo son indicables en una torpe desviación de paráfrasis (*I*, p. 67).

Este segundo estudio evidencia, primero, que Borges, aun en sus años más fervorosamente "metafóricos", no fue nunca un adorador ciego e imparcial de la metáfora; segundo, que tras su preocupación por esta figura estuvo siempre una obsesión por el cómo aprehender la realidad, por cuál realidad es la que se aprehende, es decir, una preocupación por el problema del conocimiento. En este artículo, completa su clasificación; continúa con los mismos criterios de "Apuntaciones críticas" pero especifica y precisa aún más cada categoría. Con esta clasificación, por un lado, justifica algunos abusos ultraístas como su tendencia al animismo ("las calles se enternecen", "los colores se cansan"), clasificado bajo el rubro de

"imágenes que sutilizan lo concreto". Por otro lado, declara una postura epistemológica. Por ejemplo, la primera categoría señala: "la traslación que sustantiva los conceptos abstractos: artimaña propia de hombre sensitivo a quien lo aparencial y ajeno del mundo se le antoja más evidente que la propia conciencia de su yo" ("Más nos llevan los rigores / como el pampero a la arena", *I,* p. 71). Claro rechazo de la metáfora postrubeniana basada en semejanzas sensoriales, pero también implícita declaración de una posición idealista frente al fenómeno del conocimiento.[10] En última instancia, es un criterio epistemológico el que organiza la clasificación de la metáfora. Y por segunda vez, sus reflexiones vuelven a llevarlo a la conclusión del primer artículo, es decir, que la metáfora es una variación de fórmulas arquetípicas: "Ya he desentrañado bastantes imágenes para que sea posible y casi segura la suposición de que cada una de ellas es referible a un arquetipo..." (*I,* p. 75).

Estos dos primeros ensayos muestran las vacilaciones teóricas de Borges con respecto a las posibilidades de la metáfora. El poeta es más definitivo en un tercer artículo, "Otra vez la metáfora" (*El idioma*). Si en los primeros estudios se intuía el fracaso de la concepción ultraísta, en éste ya hay una declaración —casi confesión del error ultraísta— de ese fracaso: "Ayer he manejado los argumentos que la privilegian, he sido encantado por ellos; hoy quiero manifestar su inseguridad, su alma de tal vez y quién sabe" (*El Idioma,* p. 55). Vuelve a la idea de que la finalidad de la poesía es dar a conocer algún "misterio" de la realidad y de que, por lo tanto, la poesía y la metáfora resultan eficaces si logran descubrirnos "algo": "Cuando la vida nos asombra con inmerecidas penas, o con inmerecidas venturas, metaforizamos casi instintivamente. Queremos no ser menos que el mundo, queremos ser tan desmesurados como él" (*El idioma,* p. 63).

En algún otro ensayo de *El idioma* ("El culteranismo"), Borges desvincula con más claridad la metáfora del terreno meramente estético y la vincula al problema del conocimiento: "Yo insinuaría —contra los contemporáneos, contra los antiguos, contra mis certidumbres de ayer— que la cuestión no es de orden estético. ¿Acaso hay un pensar con metáforas y otro sin? La muerte de alguien ¿la sentimos en estilo llano o figurado? La única realidad estética de un poema ¿no es la representación que produce?" (*El idioma,* p. 69). La eficacia del poema está, pues, en la

[10] Este idealismo es inherente a su poesía, así lo declara en una entrevista al hablar de *FBA:* "Yo nací en el centro de Buenos Aires [...] Le estoy hablando del mítico año de 1899, mis recuerdos serán de 1902 [...] y durante los largos años de ausencia en Europa lo que yo recordaba era esa ciudad, la ciudad de casas bajas que ya no existía cuando volví [...] Pero guardé esa imagen, esa imagen deliberadamente simplificada [...] una suerte de Buenos Aires platónico [...] Yo me aferré voluntariamente a esa imagen" ("Mis libros", *Vuelta,* 1985, núm. 9, 40-45, cita p. 41).

redescripción que logre de la realidad; hallazgo estético y revelación, fervor e inteligencia, son, para Borges, el poema.

En "Las Kenningar" (*Historia de la eternidad,* 1936) y "La metáfora" (*Id.*), Borges confirma definitivamente la inoperancia del concepto ultraísta de la metáfora, ésta era producto de la mera yuxtaposición de palabras, pues las secretas afinidades ya han sido advertidas y expresadas. Hay unos cuantos núcleos temáticos arquetípicos en los cuales debe fundarse la metáfora (por ejemplo, sueño-muerte, núcleo que aparece desde la Biblia: "y David durmió con sus padres", hasta en el "Old rocking chair" de algún *blues*).

Ya sea como fundamento de construcciones míticas, ya sea expresadas como reflexión sobre la labor poética, ya sea como parte de la aventura ultraísta, las especulaciones de Borges en torno a la metáfora están marcadas por una obsesión: el conocimiento. Borges llega a desarrollar casi una "teoría" en la cual destacan aspectos como la necesidad conceptual de la metáfora y su estatuto cognoscitivo.

Las mismas vacilaciones que encontramos en los primeros estudios sobre la metáfora, están en los primeros volúmenes de poesía: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929),[11] y quizá más claramente en *FBA.* En este primer volumen, Borges sigue ligado a ciertos principios ultraístas como el apego a la proclama de que la metáfora constituye "una visión inédita de algún fragmento de la realidad", apego que ocasiona que algunos poemas tiendan a lo fragmentario, a las visiones instantáneas y a la profusión de metáforas que perturban el fluir del poema: "los muebles de caoba perpetúan / entre la indecisión del brocado / su tertulia de siempre. / Los daguerrotipos / mienten su falsa cercanía / de tiempo detenido en un espejo" ("Sala vacía"); "afuera hay un ocaso, alaja oscura / engastada en el tiempo, / una honda ciudad ciega / de hombres que no te vieron. / La tarde calla o canta. / Alguien descrucifica los anhelos / clavados en el piano / siempre, la multitud de tu hermosura" ("Sábados"). Por medio de la fragmentación Borges pretende interiorizar la realidad aparencial y convertirla en una realidad emocional. Esta pretensión de transmutar la realidad subyace a imágenes forjadas a partir de la animación de objetos y conceptos: "los muebles *perpetúan*", "los daguerrotipos *mienten*".[12]

Además del animismo, otra característica del Borges de este periodo

[11] *Obras completas,* Emecé, Buenos Aires, 1974.

[12] Thorpe Running piensa que el animismo de la primera etapa de Borges es su característica ultraísta más marcada y, además, la considera herencia del expresionismo (*Borges' ultraist movement and its poets,* International Book Publishers, Michigan, 1981, p. 38). Quizá esta idea de que la realidad puede ser transformada y expresada a la medida de la emoción del sujeto, tenga que ver con alguna influencia del expresionismo alemán, del cual Borges era gran admirador y al cual definía como "la tentativa de superar la realidad ambiente, y elaborar sobre su madeja sensorial una ultrarrealidad espiritual" (*apud* Ernst E.

es la adjetivación (cuyo abuso justifica al sostener que el sustantivo es una abreviatura de adjetivos). Son notorios los casos en los que la metáfora ultraísta se construye a partir de una adjetivación muy particular, que, si en algunos casos choca por lo insólito o gratuito ("anhelos clavados"), en otros casi provoca una transmutación del sustantivo; por ejemplo, cuando el poeta escribe "*honda* noche *universal*" ("Amanecer") libera al sustantivo de su realidad física y lo inscribe en la esfera de un pensamiento metafísico, poblada de preocupaciones por el tiempo, el espacio, el infinito. Hay que señalar que ya en el artículo "Apuntaciones críticas" es notoria su preocupación por el adjetivo: éste tiene la posibilidad de modificar al sustantivo y develar algún aspecto de la realidad sustantivada. Por un lado está, pues, una adjetivación "ultraísta" en la que lo sorprendente no es la originalidad del adjetivo, sino lo desusado de agregarlo a ciertos sustantivos; por otro lado, está una adjetivación pensada, precisa y acorde con una carga semántica plena de sentido.

Tanto *FBA* como *LE* y *CSM* (este último menos) poseen como hilos conductores de su lírica dos rasgos proclamados como ultraístas: la metáfora y el verso libre. Con todo, no pueden ser considerados textos representativos del ultraísmo pues "a diferencia de los demás ultraístas cuyas metáforas no poseían sino por azar algún valor emocional, y frecuentemente sobre todo la rebuscada incoherencia y el gratuito mal gusto, la imagen de Borges nunca es sino tentativa de expresión, se supedita siempre a una necesidad de comunicación".[13] Por ejemplo, en los poemas en que la técnica ultraísta es más evidente, detrás de cada metáfora está la necesidad borgeana de trabajar las cosas concretas en términos de inmensidad, de tiempo, de profundidad: "los muebles de caoba *perpetúan*", "su tertulia *de siempre*", "falsa cercanía de *tiempo detenido en un espejo*", "desde hace *largo tiempo*", "las mañanas *iniciales de nuestra infancia*" ("Sala vacía"). Ya en "Sala vacía", poema de evidente influjo ultraísta, está el gusto de Borges por las asociaciones espacio-temporales: "tiempo detenido en un espejo", "fechas inútiles" perpetuadas por los muebles y mentidas por los daguerrotipos, "largo tiempo" contrarrestado a las "mañanas iniciales de nuestra infancia". Por otra parte, todas estas imágenes están relacionadas con el sentido secreto de esa "sala vacía" que encierra la voz de los antepasados, voz que preocupa a Borges desde estos primeros libros y que le servirá de base para elaborar su propia fundación mítica. En "Sala vacía" está también la preocupación borgeana por la definición del yo, por la inscripción de éste en el mundo y por el cómo ese yo vincula

Behle, *Jorge Luis Borges. Ein Einführung in sein Leben und Werk,* Herbert Lang Bern, Frankfurt, 1972, p. 49).

[13] Guillermo Sucre, "Borges, una poética de la desposesión", *Revista Iberoamericana,* 38 (1972), 187-198, cita p. 187. Tras esta necesidad de comunicación están las expectativas epistemológicas de Borges.

el mundo a su propia existencia. Así, pues, "Sala vacía", que se publicó por primera vez en *Grecia* en 1919 (justo el periodo de entusiasmo ultraísta), nos muestra ya un Borges tan ultraísta como "borgeano".

Además de la inclinación ultraísta en *FBA* se percibe también una idea más vasta y profunda de la lírica, expresada desde el mismo prólogo: "...siempre fui novelero de metáforas, pero solicitando fuese notorio en ellas antes lo eficaz que lo insólito".[14] Lo que Borges declara es que su innovación no está en el asombro de combinaciones insólitas (en las que fatalmente cae, como ya lo señalé), sino en el manejo riguroso del lenguaje de acuerdo con una tradición que él mismo llama "inmutable". Declara que no basta que las metáforas sean únicas y constituyan una "visión inédita", sino que tienen que ser eficaces, descubrir las secretas analogías y revelar "algo".

Todas estas expectativas en torno a la metáfora y al poema separan a Borges del ultraísmo, "la duradera inquietud metafísica [de *FBA*]", dice el poeta, le impedía representar cabalmente el ultraísmo. El alejamiento teórico y práctico del movimiento ultraísta obedece también —por qué no— a una razón biográfica: su regreso a Argentina. El impacto del reencuentro es evidente en *FBA,* y Borges lo ratificará continuamente: "Yo escribí ese libro [...] yo había vuelto de Europa y descubría mi ciudad. Posiblemente, si no hubiera salido de Buenos Aires no habría visto nunca Buenos Aires. Quizá fue necesario ese alejamiento, quizá fue necesario el trabajo de la nostalgia, quizá fue necesario el recuerdo de Carriego y de mi barrio para que escribiera a la vuelta *FBA*".[15] Buenos Aires se impone al poeta y le impide prescindir —como lo suponía el ultraísmo— de "frases medianeras", "nexos", "trebejos ornamentales", "confesionalismo", su ciudad se le estaba revelando y Borges tenía que nombrarla. Ejemplos de esta otra lírica en *FBA* son poemas como "El patio", "Arrabal", "Amanecer", entre otros.

En "El patio" Borges deja de ser el seguidor del ultraísmo para poner la técnica ultraísta a su servicio y expresar sus eternas preocupaciones: el tiempo, la eternidad, Buenos Aires. "El patio" es un claro ejemplo del impacto que el regreso a su ciudad tuvo en el poeta. En un hermoso ensayo del mismo periodo "Buenos Aires" (*I*), Borges describe las casas típicas de la ciudad y particulariza la descripción del patio:

> Siempre campea un patio en el costado, un pobre patio que nunca tiene surtidor y que casi nunca tiene parra o aljibe, pero que está lleno de patricia-

[14] *Apud* Allen W. Phillips, "Borges y su concepto de la metáfora", en *Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica,* Universidad de Texas, México, 1965, p. 49 (este prólogo fue suprimido en ediciones posteriores).

[15] "Mis libros", p. 40.

lidad y de primitiva eficacia, pues está cimentado en las dos cosas más primordiales que existen: en la tierra y el cielo (*I,* p. 82).

Y el poema es precisamente la elaboración de esa dualidad, por un lado, el cielo, la eternidad, "lo universal metafísico", por el otro, la tierra, la casa, Buenos Aires, el Borges criollo. En "El patio" destaca, como en todo *FBA,* el uso de la personificación: "se derrama el cielo", "la eternidad espera", pero esta variedad de imágenes —referidas todas al patio— alude también a la preocupación borgeana por el infinito; de ahí que el espacio temporal escogido sea el ocaso, imagen de la angustia ante el fluir del tiempo, el ocaso es para Borges "la unión de una infinitud espacial y de una angustia temporal" (*I,* p. 98). "El patio" es también el encuentro del espacio cerrado, del yo con la infinitud cósmica: el cielo, la eternidad, la "encrucijada de estrellas". Ante esa infinitud del universo, la única certeza es la del espacio acotado del patio, la de la amistad oscura del zaguán, la parra y el aljibe. El poeta vacila entre la posesión de esa grandeza en el espacio simbólico del patio, el desaliento ante la imposibilidad de abarcar esa grandeza y la resignación a lo "lindo de vivir en la amistad oscura del zaguán...". Como puede verse, el escepticismo de Borges ante la posibilidad de llegar al conocimiento del universo no fue sólo un vicio de viejo, marcó también sus poemas juveniles.

La "duradera inquietud metafísica" y la querencia a Buenos Aires están también en poemas como "El truco" y "Amanecer". Según Barrenechea, en las primeras obras de Borges, "uno de los símbolos elegidos es el truco porque reúne el sabor de lo criollo y la magia de las combinaciones numéricas...".[16] "Cuarenta naipes han desplazado la vida", escribe Borges en el poema "El truco", "Cuarenta naipes quieren desplazar la vida", repite en un ensayo del mismo nombre (*El idioma*), y en el poema pone en juego el misterio del universo; baraja las palabras para desentrañar ese misterio "una lentitud cimarrona / va demorando las palabras, / que como las alternativas del juego / se repiten y se repiten." Borges muestra sus cartas: por un lado, el poema tiene que ver con la fundación de una mitología casera que explique y defina al yo, y que funde míticamente Buenos Aires; como los jugadores repiten las jugadas de otros, el poeta repite los versos (en un doble juego: los versos del poema y del poeta, y los versos del "envido" y del "quiero" de los naipes) heredados a Buenos Aires por otras generaciones. Por otro lado, encontramos ya el tema del tiempo cíclico "los jugadores de esta noche / copian antiguas bazas: / hecho que resucita un poco, muy poco / a las generaciones de los mayores / que legaron al tiempo de Buenos Aires / los mismos versos y las mismas diabluras". El juego parece mostrar que el tiempo es una ficción. A las

[16] Ana María Barrenechea, *op. cit.,* p. 116

imágenes de "El truco" subyacen, pues, dos ideas claves de la obra posterior de Borges: la poesía como creación de una mitología y el tiempo cíclico. La preocupación metafísica es, entonces, la justificación y razón de toda estética, y por lo tanto, la justificación de todo trabajo literario y una representación estética.

En "Amanecer", Borges es todavía más claro en cuanto a la exposición de sus principios filosóficos: "reviví la tremenda conjetura / de Schopenhauer y de Berkeley / que declara que el mundo / es una actividad de la mente, / un sueño de las almas, / sin base, ni propósito, ni volumen". Todo el poema habla del trabajo del hombre que intenta descifrar el mundo y del poeta que pretende captar su "abundancia enigmática". "Amanecer" muestra cómo, para Borges, cualquier mirada a la realidad externa desemboca en una meditación metafísica que, a su vez, adquiere la forma de una creación imaginativa o de una emoción. En este caso, la noche y el anuncio del amanecer (reunión de dos espacios temporales) traen aparejados oscuros "presentimientos temblorosos": el mundo es producto de un sueño y al dejar de ser soñado ¿desaparecerá? He aquí una de las ideas que más tarde será casi una obsesión: ¿quién sueña el mundo y cuándo lo dejará de soñar?: "Hora en que el sueño pertinaz de la vida / corre peligro de quebranto, / hora en que le será fácil a Dios / matar del todo Su obra". Como las supersticiones lingüísticas del poeta tienen un límite, también sus supersticiones filosóficas, y nuevamente en "Amanecer", como en "El patio", el yo inquisidor del universo —desalentado ante una razón encaprichada con juegos escépticos, irónicos y hasta macabros— regresa, culpable de esos juegos, a la única certeza del espacio cerrado: la casa, mientras los juegos nocturnos se quedan —junto con el misterio a descifrar— en los ojos de los ciegos.

Es significativo que tanto en "El patio" como en "Amanecer" Borges escoja los espacios temporales más difusos: el ocaso y el amanecer, espacios que reúnen las nociones de principio y fin y que, por ello, propician la reflexión temporal. Por otra parte, el ocaso y el amanecer se caracterizan por una luz tenue, rara, que ilumina extrañamente las cosas y permite su "desrealización".[17]

Además de esa "inquietud metafísica", el encuentro con Buenos Aires provocó que a "la continuación de una manera *prefiera el descubrimiento de un tono;* al *entusiasmo* de tipo whitmaniano ante la pluralidad del universo, sustituyera el *fervor* por el espacio acotado de una ciudad".[18] "Arrabal" es producto de ese fervor. El poema comienza con el tipo de metáfora preferida por Borges: hacer abstracto lo concreto, empieza con

[17] La predilección por los ocasos y atardeceres es constante en todo *FBA,* cf. "La plaza de San Martín", "Afterglow", "Sábados", "Atardeceres", "Campos atardecidos".

[18] Guillermo de Torre, "Para la prehistoria ultraísta de Borges", en *Expliquémonos a Borges como poeta,* Ángel Flores (ed.), Siglo XXI, México, 1984, p. 28.

una visión abstracta y subjetiva del arrabal: "El arrabal es el reflejo de nuestro tedio. / Mis pasos claudicaron cuando iban a pisar el horizonte". Esta visión connota no sólo los bordes de la ciudad, sino del vivir, ese arrabal en el cual claudicaron los pasos es también el arrabal del alma.

De esa abstracción del arrabal se pasa a una imagen de múltiples manzanas y luego a la concreción de una manzana, al mismo tiempo real y mítica, pues será la manzana sobre la cual Borges erigirá su fundación mítica de Buenos Aires: "Y quedé entre las casas. / Cuadriculadas en manzanas / diferentes e iguales / como si fueran todas ellas / monótonos recuerdos repetidos / de una sola manzana". Una vez descubierta la manzana, viene el regodeo nostálgico en la imagen y en la certeza de la precariedad, de lo efímero del instante que se vive: "El pastito precario/ desesperadamente esperanzado, / salpicaba las piedras de la calle". Y en la hondura quedan los juegos ("los naipes de colores del poniente"), las disquisiciones filosóficas, el pasado ilusorio, en el presente y el ahí, Buenos Aires. Al fin Buenos Aires se impone a Borges: "... y sentí Buenos Aires. / Esta ciudad que yo creí mi pasado / es mi porvenir, mi presente; / los años que he vivido en Europa son ilusorios, / yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires". Los cuatro últimos versos fueron añadidos en 1943. Este poema no plantea —al menos explícitamente— el problema del tiempo, sin embargo Borges juega con él al unir dos espacios temporarles: 1921, fecha original del texto, y 1943, fecha de los añadidos; elimina el pasado en Europa e inaugura un presente continuo en Buenos Aires. Así, la memoria trabaja poéticamente: pierde, rescata, inventa.

FBA resulta, pues, un volumen interesante porque en él encontramos, por un lado, la sensibilidad del poeta que resuelve las contradicciones del teórico, y por otro, al teórico que trabaja su sensibilidad para "experimentar" sus posturas teóricas. Y, en cualquiera de los dos casos, está el escritor que de una u otra forma manifiesta sus dos anhelos: sentir y conocer. Con *FBA* Borges "comienza a ser, además del ortodoxo, el heterodoxo del ultraísmo", dice Fernández Moreno,[19] y creo que no hay mejor manera de caracterizar este primer libro.

En *LE,* la metáfora borgeana continúa su proceso de separación de la concepción ultraísta; se intensifica el tono personal y en algunos poemas se opta por formas métricas tradicionales (curiosamente, por el alejandrino, el verso épico por antonomasia). Aunque todavía pueden encontrarse metáforas elaboradas de acuerdo con principios ultraístas (poemas como "Despedida" y "Singladura"), la metáfora ultraísta ha sido prácticamente abandonada. En *LE,* a pesar de ser —en mi opinión— un volumen menos logrado que *FBA,* Borges da un paso más en su concepción y uso de la metáfora: en *LE* la metáfora es el punto de partida de la elaboración de

[19] *Op. cit.,* p. 159.

una mitología (invención iniciada en *FBA*) y en la base de esta invención mítica está la concepción de la metáfora como símbolo: al develar "secretas afinidades" permite la construcción poética de una historia para Borges y para Argentina. De hecho, de las preocupaciones borgeanas la más explícita en *LE* es la patria: se trata de una reconstrucción poética del objeto amado (Argentina), reconstrucción que para Borges tiene sentido porque para él la poesía es también conocimiento. Resultado de ese criollismo mítico es el poema "El general Quiroga va en coche al muere".

El fondo histórico del poema es la muerte del caudillo Juan Facundo Quiroga el "Tigre de los llanos", asesinado en Barranca Yaco por el "gaucho malo" Santos Pérez, al servicio del dictador Rosas. Ésta es la historia sobre la cual Borges levanta *su* figura de Quiroga; de hecho, este texto es quizá uno de los primeros dedicados a la mitificación de un personaje. Significativamente, en este poema —que inaugura esta veta borgeana— Borges abandona el versolibrismo ultraísta y recurre a una forma métrica tradicional: la cuarteta alejandrina, lo que, por un lado, adelanta su futuro clasicismo, y por otro, connota su intención épica.

La primera estrofa construye el escenario y presagia el drama por medio de imágenes de vacío: "el madrejón desnudo", "la luna perdida en el frío del alba". La fantasmidad, la leyenda, la pérdida de consistencia "real", se logra con el recurso grato al poeta de *FBA,* el animismo: "madrejón *desnudo*", "luna *perdida*", "campo *muerto*". Hacia esa fantasmidad se dirigen un "galerón enfático, enorme, funerario" que conduce al general Quiroga, resaltado por medio de la construcción metonímica "un valor desvelado entre seis miedos". Con la última estrofa culmina la elaboración mítica del personaje: "Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma", Quiroga se presenta en el infierno con su cortejo de ánimas; más allá de la muerte, Quiroga seguía siendo el "Tigre de los llanos". El "mito histórico" nos presenta un Quiroga, el "mito lírico" otro, tan auténtico como el primero.

"El general Quiroga va en coche al muere" nos muestra, además del abandono de la metáfora ultraísta, el uso que la lírica borgeana da a la metáfora: es ésta la que instrumenta el lenguaje para que éste "desrealice" el mundo y dé paso al mito. El poema es el resultado de la pretensión borgeana de acceder a una poesía intemporal, apoyada en una visión metafórica y subjetiva.

En otro poema de *LE,* "Jactancia de quietud", encontramos lo que posiblemente sea la declaración más explícita —de esta primera época— de la poética de Borges. El poema se construye a partir del enfrentamiento de un "yo" con "otros": "Hablan de humanidad. / Mi humanidad está en sentir que somos voces de una misma / penuria. / Hablan de patria. / Mi patria está en un latido de guitarra, unos retratos y una vieja / espada, / la oración evidente del sauzal en los atardeceres. / El tiempo está viviéndo-

me". Se trata del "yo" que ha aprendido la historia de la humanidad a través de unas voces (la literatura), que ha percibido su patria en la vinculación a su propio devenir, frente a los "otros" —"hombres sensitivos", parecería decir Borges— "a quienes lo aparencial y ajeno del mundo se les antoja más evidente que la propia conciencia de su yo". Frente a los ambiciosos que hablan en abstracto de una patria, de la humanidad, se opone el "yo" para quien la humanidad se define por una pena común: la muerte, y la patria se percibe como una vivencia, una realidad "pensada con devoción", con nostalgia. Con el verso "El tiempo está viviéndome", el "yo" afirma su individualidad y, al mismo tiempo, su universalidad al participar como toda la humanidad de la experiencia del tiempo. Frente a la certidumbre de verdad de los "otros" ("Ellos son imprescindibles, únicos merecedores del mañana"), se opone un "yo" que se anula: "Mi nombre es alguien y cualquiera", un "yo" que —como la realidad y la poesía— se problematiza para desembocar en una reflexión sobre la realidad y la labor poética: "Yo solicito de mi verso que no me contradiga, / y es mucho. / Que no sea persistencia de hermosura, pero sí / de certeza espiritual. / Yo solicito de mi verso que los caminos y la / soledad lo atestigüen". Es decir, se solicita no una justificación estética de la poesía sino una certeza, un conocimiento, del cual el escepticismo del "yo" duda: "Paso con lentitud, como quien viene de tan lejos, que no espera / llegar".

Con *CSM* se cierra la primera etapa poética de Borges y se concreta una de las vetas más importantes de su lírica: la mítica invención de una épica. El hilo conductor de *CSM* es, en efecto, el afán de inventar e inventarse una historia épica. En este volumen es notorio el debilitamiento de la influencia ultraísta, así como la intensificación del tono personal. *CSM* es, estrictamente hablando, el volumen menos ultraísta de los tres, además de ser el más breve. A lo largo de los tres volúmenes se puede apreciar un progresivo alejamiento del ultraísmo y, por lo menos en lo que se refiere al concepto de metáfora y al tipo de construcción metafórica, creo que en *CSM* el ultraísmo ha quedado atrás; sin embargo, un mecanismo ultraísta sigue estando en la base del sistema de adjetivación ("la muerte es *incolora, hueca, númerica*"). Por otra parte, como en *LE,* Borges vuelve a recurrir —y no indistintamente sino con un propósito muy deliberado— al versolibrismo y a formas métricas tradicionales, y otra vez como en *LE,* opta por la cuarteta alejandrina asonantada. El volumen abre con "Fundación mítica de Buenos Aires", que es el único poema en cuartetas alejandrinas; la intención épica y mítica es, pues, evidente (lo corroboran "Elegía de los portones", "Curso de los recuerdos", "Isidoro Acevedo", entre otros). Así, en *CSM* culmina el proceso de desmitificación de la metáfora; paradójicamente, del mito de la metáfora ultraísta todopoderosa, Borges ha llegado al concepto de la metáfora como instrumento de "desrealización", como fundamento de la construcción mítica y,

por lo tanto, como instrumento de conocimiento, porque el mito lírico es también visión del mundo, conocimiento.

Los primeros versos de "Fundación mítica" corroboran cómo para Borges cualquier mirada hacia el exterior desemboca en alguna reflexión sobre el mundo, vinculada siempre a su propio devenir: "Y fue por este río de sueñera y de barro / que vinieron a fundarme la patria". Estos versos declaran implícitamente que se trata de la invención mítica del poeta; no se pretende una explicación histórica, pues Borges reescribe la historia de Buenos Aries según el trabajo de su memoria. Para él escribir es "copiar" un modelo, con lo que se ubica al mismo tiempo en dos planos temporales (el del modelo y el de la copia) y "articula un eterno presente".[20] Precisamente, a la articulación de ese eterno presente es a lo que está encaminado el poema. Después de los primeros versos, la construcción épica adquiere un tono narrativo, casi podría decirse, anónimo y colectivo como el de una epopeya, para finalmente llegar al "yo", punto de partida y de llegada de esa invención mítica: "... Dicen que en el riachuelo, / pero son embelecos fraguados en la Boca. / Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo". Culmina la mitificación de Buenos Aires prefigurada en aquella manzana de "Arrabal". El poeta ha ido delimitando, construyendo, conociendo el objeto amado: Buenos Aires, que, finalmente, más allá de toda epicidad, es sólo una emoción, sin historia, "tan eterna como el agua y el aire".

Así, el camino recorrido por Borges tanto en su poesía como en sus ensayos —los dos igualmente vacilantes, siempre cómplices— ha sido: de la metáfora ultraísta como punto de partida de una reflexión sobre la poesía en relación con el conocimiento, al mito como fundamento de la poesía y como conocimiento.[21] A lo largo de este trabajo he intentado mostrar que la metáfora en Borges, además de ser un artificio estilístico, es un instrumento de conocimiento, y que esa concepción de la metáfora puede rastrearse desde los primeros ensayos y poemas, los cuales —a diferencia de la obra posterior— muestran más claramente la convivencia de una metáfora ultraísta con los esbozos y concreciones de lo que será la metáfora borgeana. Poesías y ensayos son fuente y vertedero del pensamiento borgeano, conforman una totalidad que, aun en sus vacilaciones, es perfectamente coherente: tanto la poesía como los ensayos son aproxi-

[20] Guillermo de Sucre, *La máscara, la transparencia,* Monte Ávila Editores, Caracas, 1975, p. 169.

[21] Es importante hacer notar que toda afirmación de este tipo sobre Borges debe considerarse dentro del marco de las siguientes palabras de Xirau: "¿Podemos pensar que para Borges, este Borges que define a la metafísica como una rama de la literatura fantástica; el arte, las ficciones, la poesía sean formas de conocimiento? [...] En la obra de Borges predomina la duda sobre la certeza... su visión de la realidad y del sueño es parpadeante; la precisión y la exactitud de su prosa y verso son exactitud y precisión acerca de lo impreciso" (*Poesía y conocimiento,* J. Mortiz, México, 1978, p. 30).

maciones, intentos siempre perfectibles, de acceder a un todo que es para Borges el conocimiento.

En estos primeros libros están los elementos que definirán la voz del poeta de *El hacedor* (1960). A lo largo de estos textos se ve cómo el concepto ultraísta de la metáfora y de la poesía se va depurando, al mismo tiempo que sus poemas van abandonando los alardes metafóricos, para llegar a su poesía: quieta, reposada, fundada en la invención mítica, en la cual la metáfora (pero otro concepto de la misma) seguirá teniendo una función primordial. Por su apego a la metáfora Borges será siempre un ultraísta, por su idea de perfectibilidad y por su escepticismo, será siempre un traidor.

BORGES, ¿CIVILIZACIÓN O BARBARIE?

RAFAEL OLEA FRANCO
El Colegio de México

La literatura de Jorge Luis Borges (1899-1986) se inauguró en la década de 1920 como una heterodoxa mezcla de distintos registros culturales y literarios. Pese al fácil equívoco en que incurrieron varios de sus primeros críticos, quienes clasificaron su producción en alguno de esos apartados que simulan facilitar la comprensión de una obra, es obvio que su práctica artística no se limitó nunca a una sola vertiente; en los inicios de su literatura convivieron y se complementaron elementos divergentes: criollismo y vanguardismo, alta cultura y cultura popular, lengua escrita y lengua oral, etcétera.[1]

Dentro de este complejo sistema borgeano, siempre estuvo presente un viejo conflicto de la cultura argentina cuya formulación escrita se remonta a los orígenes mismos de la nación en el siglo XIX: la dicotomía clasificatoria civilización y barbarie, que son los dos conceptos culturales con los que se ha juzgado el desarrollo de Argentina.

El tema aparece con fuerza en algunos de los primeros ensayos de Borges[2] que revisan la historia argentina y en cuyo trasfondo ideológico se trasluce la dicotomía civilización-barbarie que Sarmiento puso en circulación en la cultura argentina en *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga, y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina* (1845). Como lo indica el subtítulo de esta obra compleja y multivalente, Sarmiento dibuja en ella una deteriorada imagen de la Argentina, a partir de la cual propone diversos recursos para la superación social y económica del país mediante su modernización.

Las figuras de Juan Facundo Quiroga y Juan Manuel de Rosas, representaciones complementarias del caudillismo que dominó el escenario político argentino después de la Independencia, sirven a Sarmiento para

[1] Diversos aspectos de esta particular práctica literaria del Borges de los años veinte y treinta se estudian con agudeza en: Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930,* Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.

[2] Me refiero a la serie de desconocidos ensayos borgeanos de carácter nacionalista de la década de 1920 incluidos en dos libros que el autor se negó a reeditar: *Inquisiciones* (Proa, Buenos Aires, 1925) y *El tamaño de mi esperanza* (Proa, Buenos Aires, 1926).

demostrar la instauración en el país de un conjunto de negativos hábitos y costumbres que él asocia con el concepto de la barbarie. En su esquemática visión de la sociedad argentina, Sarmiento percibía dos facetas contrarias: por un lado, el atraso social y económico de la pampa, donde residían el gaucho y el indio, zona que él identificaba con la "barbarie"; por el otro, la cultura y el progreso socioeconómicos propios de las ciudades, es decir, la "civilización". En la historia cultural argentina, el campo semántico que ambas denominaciones abarcan ha adquirido diferentes formulaciones: ciudad-campo, progreso-atraso, cultura letrada-cultural oral, etcétera.

Para que la nación superara su estado de barbarie y, de acuerdo con los modelos de los países europeos y de Estados Unidos, alcanzara la cultura y el progreso generalizado propios de la civilización, Sarmiento aconsejaba fomentar en Argentina la inmigración europea y la productividad industrial. En la utópica visión sarmientina, los inmigrantes europeos y la explotación organizada de los recursos naturales del país propiciarían un desarrollo sociocultural armónico.

De manera general, puede afirmarse que el liberalismo económico implantado en Argentina a partir de la segunda mitad del siglo XIX, luego de la caída del caudillo Rosas en 1852, se basó en un conjunto de preceptos derivados de los significados implícitos en la dicotomía mencionada. Así, por ejemplo, la extrema desconfianza de los liberales en las capacidades productivas de la población nativa fundamentó la política poblacional que desembocó en los enormes flujos migratorios, provenientes principalmente de España e Italia, que transformaron a la sociedad argentina en su conformación racial y socioeconómica. La política liberal propició pues la inserción de Argentina en el ámbito económico mundial, al cual aportaba "sus ganados y sus mieses", con lo que se produjo un enorme avance material que, por desgracia, no tuvo su correlato en la constitución de una sociedad democrática e igualitaria.

Esta disparidad entre un gran —aunque dependiente— avance material y un incipiente desarrollo social y político, aunada a las complicaciones causadas por el ingreso de enormes flujos migratorios, produjeron diversos contrastes sociales, políticos y económicos en el país —manifiestos en una gran desigualdad económica y regional, así como en las luchas laborales y políticas que enfrentaban a grupos sociales que pugnaban por sus derechos o privilegios; así, frente a una situación que muchos percibían como caótica e incluso desastrosa, hacia 1910, época de celebración del Centenario de la Independencia, varios intelectuales nacionalistas dirigieron una fuerte crítica contra el liberalismo económico del siglo XIX, al cual adjudicaban el deterioro de la nación.[3] En consonancia casi completa con

[3] Véase una completa descripción de los elementos nacionalistas de los escritores de este periodo en: Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, "La Argentina del Centenario: campo

los postulados nacionalistas de ese periodo, el primer Borges considera que la suya es una realidad que se ha degradado debido a la política liberal:

> Se perdió el quieto desgobierno de Rosas; los caminos de hierro fueron avalorando los campos, la mezquina y logrera agricultura desdineró la fácil ganadería y el criollo, vuelto forastero en su patria, realizó en el dolor la significación hostil de los vocablos argentinidad y progreso... Suya es la culpa de que los alambrados encarcelen la pampa, de que el gauchaje se haya quebrantado, de que los únicos quehaceres del criollo sean la milicia o el vagamundear [*sic*] o la picardía, de que nuestra ciudad se llama Babel.[4]

La ganadería suplantada por la agricultura, el criollo sometido a ajenos designios de progreso, la pampa subdividida y "encarcelada" por los alambrados, el gaucho "quebrantado" y el criollo desocupado, la ciudad convertida en una Babel por la influencia de las corrientes inmigratorias, etcétera. Así, con una enumeración concisa y desde una perspectiva nacionalista que deja entrever cierta xenofobia, expresa Borges su desencanto por los resultados de la supuesta "civilización", mediante la cual creían los utópicos liberales del siglo XIX que Argentina se igualaría a los países europeos o a Estados Unidos. Precisamente en Sarmiento, el escritor-estadista impulsor de la idea de civilización, encuentran los primeros ensayos de Borges una figura simbólica contra la cual concentrar una crítica motivada por la imposición de un concepto que se siente ajeno al mundo criollo: "Sarmiento (norteamericanizado indio bravo, gran odiador y desentendedor de lo criollo) nos europeizó con su fe de hombre recién venido a la cultura y que espera milagros de ella".[5] Borges parece decir que la civilización, si es que aceptamos el término, no se encontraba en el lugar en el que Sarmiento la estaba buscando, pues de hecho el mundo criollo poseía sus propios y rescatables valores, es decir, su particular "civilización".

Así pues, como contraparte de ese presente que juzga degradado, comienza Borges a mitificar el mundo criollo previo a la caída de Rosas. Esta tendencia desemboca en su fuerte prédica criollista de los años veinte, la cual se manifiesta directamente en el título de su segundo libro de ensayos, *El tamaño de mi esperanza,* que alude a su profunda fe en refundar el "criollismo": anhelo de retomar diversos aspectos "criollos" que permitan una revitalización de ese pasado; además de su elaboración ensayística, el criollismo de Borges incide también en varios elementos de su primera poesía: en sus temas locales, en su lengua "criolla", etcétera;

intelectual, vida literaria y temas ideológicos", en su libro *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia,* Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983, pp. 127-171.

[4] "Queja de todo criollo", *Inquisiciones,* p. 137.

[5] "El tamaño de mi esperanza", *El tamaño de mi esperanza,* p. 6.

debido a la obviedad de su programa "criollista" y a su parcialmente fallida realización poética, estos rasgos fueron atenuados con fuerza por medio de los permanentes cambios que el poeta efectuó en su obra.[6]

En sus primeros escritos Borges se plantea pues el conflicto civilización y barbarie desde una perspectiva que implica una búsqueda de nuevos valores y concepciones, es decir, la superación de los conceptos decimonónicos. En líneas generales, la dicotomía asume en su obra temprana tonos diversos que no varían mucho de lo descrito aquí sucintamente. Más sugerentes resultan sus textos maduros, donde, gracias a una definición estética que sólo ha sido posible debido a las múltiples experimentaciones formales de su primera etapa, Borges resuelve literariamente el conflicto. Por ello, después de haber presentado la expresión de la dicotomía en la primera escritura de Borges, centraré mi análisis en dos famosos y significativos textos que pertenecen a la más sólida y original época del autor: "Poema conjetural" y "El Sur". El propio escritor otorga al poema y al cuento mencionados un lugar muy especial dentro de su literatura, puesto que los identifica como dos de sus más logrados textos: están entre aquellos por los que le gustaría pasar a la posteridad; sin embargo, intentaré demostrar que esta autocomplacencia proviene también de la seguridad de haber propuesto una singular y personal solución a un problema cíclico de la cultura argentina.

"Poema conjetural" se publicó por vez primera el 4 de julio de 1943 en el suplemento literario de *La Nación;* este escrito cerró luego la edición de *Poemas* (1943), recopilación de la obra poética de Borges hasta esa fecha, con las visibles omisiones que ya he mencionado. Mucho tiempo después, en 1964, el poema se reubicó dentro de *El otro, el mismo.* Las versiones de 1943 son las únicas que incluyen una breve nota final que consideraremos más tarde.

El adjetivo "conjetural" que aparece en el título del poema indica ya el tema de éste: se trata de una serie de conjeturas en primera persona realizadas por un personaje en los instantes previos a su muerte. El epígrafe que inaugura el texto precisa esta idea: "El doctor Francisco Laprida, asesinado el día 22 de setiembre de 1829 por los montoneros de Aldao, piensa antes de morir". La esencia del poema no reside pues en los hechos mismos, en la "historia" poetizada, puesto que ésta se prefigura en

[6] Al recopilar en 1943 su poesía, Borges omitió rescatar sus tempranos y juveniles poemas (entre ellos uno dedicado a alabar la revolución rusa de 1918), los cuales fueron publicados durante su estancia en España; realizó además una minuciosa expurgación de los textos de sus primeros poemarios y sustanciales modificaciones a los poemas que permanecieron. Por suerte, contamos ya con una completa edición comparativa entre los tres primeros libros poéticos de Borges y sus posteriores y reelaboradas versiones: Tommaso Scarano, *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges,* Giardini, Pisa, 1987. En esta edición crítica se observan muy bien las ingentes modificaciones que la poesía de Borges sufrió en sucesivas ediciones.

el epígrafe, sino en el modo como Laprida "interpreta" su muerte. Para él, al igual que para muchos de los protagonistas de la literatura borgeana, el mundo, la realidad, se presenta como un signo que hay que descifrar en el momento en que se encuentra el destino final.

En la versión que analizo, la primera de todas, las "conjeturas" de Laprida están divididas formalmente en tres estrofas (endecasílabos blancos de 21, 17 y 6 versos, respectivamente); en cambio, en las otras ediciones el poema tiene tan sólo dos partes: o bien del verso 1 al 38 en una estrofa y los últimos seis separados, o bien los primeros 21 en una estrofa y el resto en otra. No hay en la primera versión un simple descuido tipográfico, ya que en una lectura cuidadosa pueden distinguirse tres estructuras significativas que corresponderían a la división tripartita. En la primera, el protagonista describe la situación concreta en que se encuentra: percibe todavía el zumbido de las balas de una batalla en la que los otros triunfan y él huye derrotado y presagiando ya su fin; dentro de estos 21 versos hay, asimismo, un cambio de punto de vista entre los primeros cinco y los dieciséis restantes: al principio se describe la batalla de una manera casi impersonal, pero después aparece la voz de un "yo" que se identifica inmediatemente como Francisco Narciso de Laprida. Los versos de la estrofa inicial se centran en el presente, mientras que en los diecisiete de la segunda estrofa, Laprida contrasta el presente y el pasado y presagia un futuro inmediato en el que encuentra sentido a su vida. Por último, en los seis versos restantes, mediante una notable agilización rítmica de la poesía, ese futuro inmediato se hace presente y determina el destino final de Laprida.

Los tres momentos del pensamiento de Laprida se estructuran por medio del contraste de los verbos utilizados. Así, en los primeros versos predominan, aunque no son exclusivos, los verbos activos en presente: desde el maravilloso verbo onomatopéyico "zumban" con que principia el poema, hasta "dispersan", "vencen", "huyo", "acecha", "demora". En cambio, en la parte media, de acuerdo con la comparación entre pasado y presente que efectúa el protagonista, los verbos en pretérito alternan con los de presente y, además, abundan los verbos que no expresan acciones concretas sino más bien estados de ánimo: "anhelé", "me endiosa", "me encuentro", "me llevaba", "he descubierto", "aguardo". En cambio, la estrofa final se inicia con un verbo activo ("*Pisan* mis pies la sombra de las lanzas") y no hay ningún verbo pasivo, ya que la pasividad se ha transmitido a Laprida desde la estrofa anterior: "me buscan", "se ciernen", "me raja".

Los tiempos verbales constituyen pues el eje temporal con que se eslabona el poema: pasado-presente-futuro. La estructura del poema se centra en el presente, el cual funciona como un espejo contrastivo con el pasado y el futuro; de este modo se produce un rompimiento de la lógica

que *debería* seguir la vida del protagonista: Laprida estudió leyes y cánones y por tanto su futuro no debería ser el yacer muerto entre ciénagas. Las escasas construcciones con valor de futuro, tres, son significativas porque en ellas reside la conclusión anunciada por el propio Laprida: "así habré de caer", "yaceré entre ciénagas", "El círculo se va a cerrar". De este modo, verbos, tiempos verbales, eje temporal pasado-presente-futuro y ruptura del mundo ordenado y lógico de la existencia de Laprida se entrelazan con perfección para conducir a un mismo fin.

Cuando Laprida describe su situación general en la primera estrofa, dice: "Huyo hacia el Sur...", "...oigo los cascos / de mi caliente muerte que me busca". Huir y oír, dos actos significativos puesto que implican impotencia y pasividad. Por medio de una implícita oposición de pronombres, "yo" y los "otros", se dibuja de qué o de quién huye Laprida:

> Hay viento y hay cenizas en el viento,
> se dispersan el día y la batalla
> deforme, y la victoria es de los otros.
> Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.

Esta visión de dos mundos opuestos, que constituirá el eje semántico del texto, se presenta desde el quinto verso: "Vencen los bárbaros, los gauchos vencen", expresión que identifica a los bárbaros (sustantivo y no adjetivo) con los gauchos; la sinonimia de estos sustantivos se refuerza con la utilización del mismo verbo, "vencen", en ambos extremos del verso paralelístico.

Los rasgos del "yo" y "los otros" se completan con la descripción de los objetos y acciones que les son propios. Así, Laprida se autodefine como un hombre de leyes y cánones que en el pasado declaró la independencia y que representa el orden de la razón. Su estado actual, que no concuerda con sus antecedentes, se describe con tres participios que funcionan como adjetivos: "derrotado", "manchado", "perdido"; sin duda, el más significativo de ellos es "manchado": el protagonista tiene "de sangre y de sudor *manchado* el rostro" —y no, por ejemplo, "cubierto", participio que hubiera mantenido la misma métrica— porque el sudor y la sangre no son elementos propios de la previa realidad "civilizada" de Laprida. Por su parte, mediante un uso metonímico de varios sustantivos, "los otros" se definen no por su estado de ánimo o acciones específicas, sino por los objetos que los representan: cascos, belfos, lanzas, es decir, una serie de sustantivos que remiten a un mundo elemental y que son al mismo tiempo lo que Laprida denomina "mi muerte".

La segunda parte del poema refuerza las líneas de un contraste entre dos realidades claramente diferenciadas: "yo"-"otros", pasado-presente:

Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
de sentencias, de libros, de dictámenes,
a cielo abierto yaceré entre ciénagas.

En el caso de Laprida, aparecen tanto el sujeto como los objetos que definen su mundo; en cambio, los gauchos son sustituidos aquí por "ciénagas", así como antes lo fueron por "pantanos", sustantivos ambos que refuerzan el campo semántico iniciado con el adjetivo "manchado". Se usan pues objetos de la cultura letrada para describir al "yo", y elementos de la naturaleza para identificar a los "otros".

En suma, puede concluirse que en la inicial estructuración poética del texto funciona la dicotomía civilización y barbarie en su más pura expresión. Por un lado, el mundo de la civilización de Francisco Laprida, descrito por medio de sus objetos culturales (libros, sentencias, dictámenes) que remiten al orden, la razón, y sobre todo, a la cultura letrada; por el otro, una realidad elemental identificada con objetos de la naturaleza —y no con sujetos pensantes— que aluden a la barbarie.

Pero una vez que el viejo conflicto americano de civilización y barbarie ha impregnado al poema con los tonos propios de la tradición decimonónica, se produce una ruptura de la lógica, ya que Laprida, ante la perspectiva de caer acribillado por los bárbaros, demuestra una sorprendente actitud exultante ante lo que él define como su "destino sudamericano":

Pero me endiosa el pecho inexplicable
un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano.

De hecho, más allá de la división estrófica, la conjunción adversativa "pero" divide al poema en dos unidades semánticas: en la primera se elabora una oposición, en principio irreductible, entre el "yo" y "los otros", es decir, entre los polos de civilización y barbarie; en la segunda, ese "yo" acaba por identificarse con los "otros". Este cambio se presagia ya en los versos "Yo que anhelé ser otro, ser un hombre/ de sentencias, de libros, de dictámenes", en donde el ser intelectual y racional de Laprida no es una realidad ("Yo fui") sino tan sólo una posibilidad frustrada ("Yo que anhelé ser"). Esta metamorfosis del personaje culmina en el último verso del poema, en el cual, con un logrado giro estilístico, lo que poco antes se describía como "el *duro* hierro que me *raja* el pecho", se convierte en "el *íntimo* cuchillo en la garganta", con ese polisémico adjetivo "íntimo" que implica tanto la mortal penetración del cuchillo en la garganta como la final identificación de Laprida con esa realidad bárbara que constituye su destino.

Sin duda, esta última "vuelta de tuerca" otorga al poema un lugar muy especial dentro del conjunto de significados asociados con la dicotomía civilización y barbarie. Para desentrañar la significación profunda del poema, empecemos por describir una de las interpretaciones críticas que pretende dar la clave del texto.

En las páginas previas, he omitido deliberadamente la mención de cinco versos de la segunda estrofa del texto original en los que Laprida compara su fuga con la situación de un personaje literario:

> Como aquel capitán del Purgatorio
> que, huyendo a pie y ensangrentando el llano,
> fue cegado y tumbado por la muerte
> donde un oscuro río pierde el nombre,
> así habré de caer. Hoy es el término.

Como dije, las primeras versiones de "Poema conjetural" incluían, además del epígrafe, una nota final cuya función era explicar en detalle la comparación poética transcrita más arriba: "El capitán que la segunda estrofa menciona es el gibelino Buonconte, que murió en la derrota de Campaldino, el 11 de junio de 1289 *(Purgatorio,* V, 85-129)". Este tipo de usos intertextuales constituye uno de los elementos más típicos de la obra de Borges: la literatura misma como fuente de la escritura personal, lo cual implica que la lectura antecede a la escritura, a la que sirve como motor. Así, en el poema se compara a Laprida con un referente literario, porque aunque Buonconte es un personaje histórico, los versos citados, como se deduce de la alusión al *Purgatorio,* están entresacados casi literalmente —pero transformados y con otra funcionalidad— del poema de Dante, donde leemos: "Fuggendo a piede e sanguinando il piano./ Quivi perdei la vista e la parola/ nel nome di Maria finii, e quivi".

La transcrita nota de 1943 que señalaba el uso borgeano de un pasaje de Dante sirve a Emilio Carilla para realizar una lectura del texto que considero errónea. Para él, Borges ha establecido, con base en las teorías del destino y del tiempo cíclicos, un paralelismo entre dos personajes, Buonconte y Laprida, separados por varios siglos; según esto, la "recóndita clave" que menciona uno de los versos de "Poema conjetural" es la proximidad entre las fechas en que ambos personajes mueren: 1289 y 1829, respectivamente; al trastrocar el número del año en que Buonconte muere, Borges estaría indicando la lectura verdadera del poema, sugiere Carilla. Pese a las innegables aportaciones que contiene su ensayo, creo que el crítico extrapola a "Poema conjetural" deducciones válidas para otros textos; en efecto, para reforzar su idea, Carilla se apoya en el poema "La noche cíclica", donde sí se elabora, temática y formalmente, la teoría pitagórica del eterno retorno. Las objeciones imputables al crítico no

serían tan fuertes si su lectura fuera una simple comparación, pero sucede que a partir de ésta intenta explicar el conflicto civilización-barbarie que constituye el nudo del poema:

> Después el poeta remarca semejanzas entre Buonconte y Laprida a través de una —imaginamos— intencionada sustitución de elementos. Güelfos y gibelinos se reemplazan aquí por "civilización y barbarie", "cultos" y "gauchos", y, salvo las balas del primer verso, queda una elemental guerra (igual que en Campaldino) de caballos, lanzas y cuchillos, igualación centrada en los dos personajes que se unen a través de los siglos y en sus destinos (europeo y sudamericano).[7]

En primer lugar, este juicio le hace un pobre favor a la creatividad literaria de Borges, puesto que la reduce a una mecánica sustitución de elementos a partir de un modelo literario previo; en última instancia, si éste fuera el proceso de creación del autor, su genio artístico sería bastante discutible. Lo que en verdad sucede es que la práctica intertextual de Borges transforma profundamente el texto "plagiado", el cual adquiere una nueva funcionalidad al sistematizarse dentro de un contexto literario diferente. Además, no hay dentro del poema ningún dato preciso que permita equiparar la lucha dantesca entre güelfos y gibelinos, antagonismo histórico particular y concreto, con la oposición también histórica, pero a la vez más general y abarcadora, entre civilización y barbarie. En cuanto a la "elemental guerra" del poema, es obvio que la lucha de los gauchos tiene que ser así porque elementales son ellos tal como aparecen en el texto. Así pues, me parece más acertado decir simplemente que el pasaje literario de Dante se utiliza para igualar a dos derrotados que huyen ante circunstancias semejantes; además, hay que considerar que esta comparación de tipo letrado resulta adecuada porque participa del mundo cultural en que se ha descrito a Laprida.

En realidad, el particular desenlace de "Poema conjetural" se funda en una idea que surge en los primeros escritos de Borges y que se convirtió después en guía temática de diversas narraciones: "Yo he sospechado alguna vez que cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea, consta en realidad de un momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es".[8] La primera parte del poema proporciona numerosos indicios de que Laprida presiente que ha llegado ese día final: "tarde última", "arrabales últimos", "Hoy es el término", sensación que propicia la inactividad extrema del protagonista, quien huye: "sin esperanza ni temor, perdido". En cambio, la ruptura de la segunda parte, donde Laprida expresa una incomprensible felicidad, utiliza adverbios temporales que

[7] Emilio Carilla, "Un poema de Borges", *RHM*, 1963, núm. 1, p. 38.
[8] *Evaristo Carriego* (1930), en *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 158.

contrastan con los sentimientos previos: "pero me endiosa el pecho inexplicable / un júbilo secreto. / "*Al fin* me encuentro / con mi destino sudamericano", "*Al fin* he descubierto / la recóndita clave de mis años". Dentro de este mismo campo semántico, el verso con que se cierra esta estrofa determina un cambio de actitud del protagonista, quien al asumir su destino dice: "Yo aguardo que así sea"; si antes había desesperanza y ausencia de temor, ahora el verbo "aguardar" amplía el sentido, puesto que significa espera pero también esperanza.

Se observa pues que Laprida interpreta su destino como realización o cumplimiento y no, según han querido ver algunos críticos, como fracaso o sacrificio. Por ello afirma con acierto Zunilda Gertel:

> Del enfrentamiento de libertad del ser y fatalidad, nace el instante en que el hombre descubre su razón de vivir. Es la angustia de la muerte, pero también el júbilo de hallar un significado a toda una vida... En esta definición del destino borgiano vemos algo más profundo que una frustración. La seguridad de que en el caos del mundo hay una secreta verdad que justifica la vida del hombre.[9]

Numerosos textos borgeanos se estructuran alrededor de este momento de definición del destino de un hombre, el cual presenta, en general, dos rasgos distintivos: *a)* coincide casi siempre con la propia muerte violenta del protagonista y *b)* aunque propicia la comprensión del destino individual o incluso de los secretos del universo, nunca desemboca en la acción.[10] Así, Laprida sólo puede comprender su destino individual por medio de su muerte; en el proceso, Laprida primero huye, luego compara su pasado tanto con su presente como con su futuro próximo, y, por último, acepta y espera exultante su destino.

Cabe destacar también que aunque Laprida ha participado en una

[9] Zunilda Gertel, *Borges y su retorno a la poesía,* University of Iowa y Las Américas Publishing Company, Nueva York, 1967, p. 129.

[10] En una serie de cuentos ("El muerto", "Las ruinas circulares", "El jardín de senderos que se bifurcan", "La escritura del Dios", etcétera), se estructura una lograda fusión entre destino personal y comprensión del universo (los cuales se confunden) que concluye con la muerte violenta del protagonista. Sin duda, uno de los ejemplos más ilustrativos de la pasividad final de los personajes de Borges se encuentra en "La escritura del Dios", donde un sacerdote azteca encarcelado por el conquistador español Pedro de Alvarado busca una fórmula mágica que le permita comprender el insondable universo e incluso transformarlo; sin embargo, cuando por fin ha logrado descubrir esa fórmula de 14 palabras, se conforma con el conocimiento alcanzado y rechaza cualquier acción que lo libre de la muerte; así, en la narrativa borgeana, quien alcanza el conocimiento se transforma en "otro": en un ser para quien la realidad histórica y concreta resulta intrascendente, se borra ante la comprensión. Véase una interpretación de las muertes violentas con que suelen concluir los cuentos de Borges en: Ariel Dorfman, "Borges y la violencia americana", en *Imaginación y violencia en América,* Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1970, pp. 38-64.

lucha colectiva, la "dispersa" batalla descrita en los primeros versos, su muerte no se produce dentro de ésta; es decir, no sucumbe en el anonimato amorfo de la batalla múltiple, sino de manera singular e incluso heroica, puesto que asume su muerte y su destino en forma individual. Puede afirmarse que los destinos de los protagonistas de la literatura de Borges son siempre particulares e individuales, nunca colectivos.

En cuanto al nudo central del poema, la lucha entre civilización y barbarie se resuelve en él de una muy *sui generis* manera. Laprida, el letrado protagonista de "Poema conjetural", logra encontrar su destino final, no un destino común sino su "rostro eterno", en las ciénagas y en las lanzas y no en los libros ni en las sentencias. Así pues, no es en el ámbito de la civilización sino *en* y *dentro de* la barbarie donde Laprida encuentra su ser, su realización definitiva, o sea, su "rostro eterno". En suma, el texto construye una imagen de la "barbarie" que la define como el medio que ayuda a los "civilizados" a encontrar su destino; esto demuestra que Borges se desvía de los conceptos tradicionales de civilización y barbarie sistematizados por la cultura argentina decimonónica. Esta "revaloración" de los significados asociados a la barbarie se completa en su prosa, donde el conflicto adquiere matices que no posee este poema; por ello, analizo ahora el conflicto en relación con su narrativa, luego de lo cual realizaré una serie de conclusiones sobre ambos textos.

El cuento "El Sur" se publicó originalmente el 8 de febrero de 1953 en *La Nación*. Borges decidió agregar este relato a la segunda edición de *Ficciones* (1956), obra en cuya primera versión, de 1944, había reunido dos colecciones narrativas previas: *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) y *Artificios* (1944). En la edición de 1956, el autor proporciona un juicio, así como una guía de lectura, sobre su texto: "Tres cuentos he agregado a la serie: 'El Sur', 'La secta del Fénix', 'El fin'... De 'El Sur', que es acaso mi mejor cuento, básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo".[11] Este juicio de 1956, cuando no sólo había escrito ya las narraciones de la primera edición de *Ficciones* sino también los famosos cuentos de *El Aleph* (1949), resulta a primera vista sorprendente porque "El Sur" no es el relato con el que se suele recordar a Borges: para la mayoría de sus lectores, más memorables son "Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius", "Las ruinas circulares", "El inmortal", "El Aleph", etcétera; sin duda, éstos son los relatos que cimentaron la fama de Borges narrador. Por medio de mi análisis de "El Sur", pretendo descubrir qué elementos del texto motivan la favorable opinión del autor.

En cuanto a la mención de las dos posibilidades de lectura (como "hechos novelescos" y "de otro modo"), resulta curioso que el propio escritor incite un determinado tipo de lectura. Si hay dos (o más) proba-

[11] Posdata de 1956 añadida al Prólogo original de *Ficciones* (1944), en *OC*, p. 483.

bles lecturas, mucho más pertinente sería dejar que el lector mismo las descubra. De hecho, desde su obra temprana, los prólogos de los libros de Borges funcionan como una especie de preceptiva cuya función central es construir el contexto de lectura que el escritor considera apropiado para sus textos. Como se trata de una consciente labor autoral, debemos sospechar que, en el caso de "El Sur", a Borges le interesa destacar una interpretación específica, como veremos aquí.

Desde sus inicios, la narración está llena de simbolismos que la hacen muy significativa. En el protagonista central del relato, descrito en el primer párrafo, se cifra un conflicto muy especial de la cultura argentina que aparece con frecuencia en el mundo imaginario de Borges: la constitución de una identidad no homogénea, en la que conviven herencias diversas y a veces encontradas:

> El hombre que desembarcó en Buenos Aires en 1871 se llamaba Johannes Dahlmann y era pastor de la iglesia evangélica; en 1939, uno de sus nietos, Juan Dahlmann, era secretario de una biblioteca municipal en la calle Córdoba, y se sentía hondamente argentino. Su abuelo materno había sido aquel Francisco Flores, del 2 de infantería de línea, que murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por indios de Catriel; en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann (tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico o de muerte romántica.[12]

Esta inclinación por su linaje argentino es fomentada por ciertas prácticas de Dahlmann (la posesión de una espada, las estrofas del *Martín Fierro*, etcétera) que motivan lo que se describe como un "criollismo voluntario, pero nunca ostentoso". La búsqueda y el cultivo conscientes de las raíces criollas —es decir, argentinas— de un individuo merece la alabanza de Borges desde sus creaciones iniciales: "...el criollismo del íntegramente criollo es una fatalidad, el del mestizado una decisión, una conducta preferida y resuelta",[13] dice al alabar la práctica criollista del poeta argentino Evaristo Carriego, quien poseía sangre italiana por el lado materno.

Además de su sedentario trabajo en la biblioteca, Dahlmann posee en el Sur una vieja estancia heredada de los Flores, la cual le ofrece la perspectiva de un futuro y liberador viaje que nunca se decide a efectuar. El destino fuerza a Dahlmann a hacer lo que su endeble voluntad le impide: con el profundo deseo de leer un ejemplar de la traducción de Weil de *Las mil y una noches,* él sube con precipitación las escaleras de su alojamiento, por lo que se hiere la frente contra el batiente de una

[12] "El Sur", *Ficciones,* en *OC,* p. 525. Todas las citas del cuento corresponden a esta edición, por lo que en adelante sólo indicaré la página entre paréntesis.

[13] *Evaristo Carriego,* Gleizer, Buenos Aires, 1930, p. 34.

ventana; la septicemia que esto le produce, y la necesaria operación para salvarlo de la muerte, posibilitan el anhelado y siempre postergado viaje al campo, sitio en donde se propone restablecerse.[14]

Como en las obras clásicas de la literatura universal, el viaje de Dahlmann sirve como detonante de toda la ficción, pues por medio de él se modifican los ejes espaciales (Buenos Aires-Argentina) y temporales (pasado-presente) en que se desarrolla el cuento. El primer desplazamiento es el espacial, pues al iniciar su viaje, el protagonista percibe la ciudad antigua y no la urbe moderna: "La ciudad, a las siete de la mañana, no había perdido ese aire de casa vieja que le infunde la noche; las calles eran como largos zaguanes, las plazas como patios" (p. 526). La presencia de esta Buenos Aires pretérita es una de las mayores constantes de la obra borgeana. Se trata de un mito urbano cuya fundación corresponde a su primera poesía, la cual construye una imagen horizontal de la ciudad en la que destacan las viejas casonas con patios, balcones e incluso aljibes. Esta Buenos Aires patriarcal y criolla, que remite a la imagen citadina de fines del siglo XIX, no recibió el beneplácito de todos sus contemporáneos; así, por ejemplo, Ildefonso Pereda Valdés, uno de sus primeros críticos, señala negativamente este rasgo: "Su amor es mayor por el Buenos Aires que fue, que por el Buenos Aires que es... Debería crearse para Jorge Luis Borges un Buenos Aires con casas centrales, sin el pasaje Barolo, como lo imaginaría Macedonio Fernández, sólo con arrabales y casonas con patio".[15]

Dentro de esta imagen, la ficción delimita un lugar que funciona como arquetipo de la urbe deseada: "Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia. Dahlmann solía repetir que ello no es una convención

[14] Como bien sabemos, el accidente de Dahlmann tiene su referente real en la propia experiencia vital de Borges, quien sufrió el accidente ficcionalizado en el cuento: "It was on Christmas Eve of 1938 —the same year my father died— that I had a severe accident. I was running up a stairway and suddenly felt something brush my scalp. I had grazed a freshly painted open casement window. In spite of first-aid treatment, the wound became poisoned, and for a period of a week or so I lay sleepless every night and had hallucinations and high fever. One evening, I lost the power of speech and had to be rushed to the hospital for an immediate operation. Septicemia had set in, and for a month I hovered, all unknowingly, between life and death. (Much later, I was to write about this in my story "The South".)" (J. L. Borges, en colaboración con Norman Thomas di Giovanni, "An Autobiographical Essay", incluido en *The Aleph and Other Stories*, tr. N. T. di Giovanni, Dutton, Nueva York, 1970, p. 242-243). Antes de constituir parte de la ficción de "El Sur", este accidente fue esencial en la vida literaria de Borges: según recuerda el autor, una vez superada la septicemia, dudó de su integridad mental, por lo que, para comprobar si aún era capaz de escribir, decidió practicar, con "Pierre Menard, autor del Quijote", un tipo de relato desconocido para él; de este modo, el probable fracaso podría adjudicarse a su desconocimiento del género. Lo cierto es que, más que fundar una nueva vertiente literaria borgeana, como pretende la reminiscencia del autor, "Pierre Menard, autor del Quijote" reforzó un tipo de relato que había sido inaugurado por "El acercamiento a Almotásim" en 1936.

[15] "Jorge Luis Borges, poeta de Buenos Aires", *Nosotros*, 1926, núm. 200-201, p. 108.

y que quien atraviesa esa calle entra en un mundo más antiguo y más firme. Desde el coche buscaba entre la nueva edificación, la ventana de rejas, el llamador, el arco de la puerta, el zaguán, el íntimo patio" (p. 526). Al igual que en "Poema conjetural" ("huyo hacia el Sur por arrabales últimos"), el Sur representa aquí una zona distinta, abstraída del resto de la realidad cotidiana, sacada del flujo temporal: el espacio mítico donde es posible la reivindicación del hombre o el encuentro con su destino final. De acuerdo con esta idea, Borges afirmó: "el Sur es la sustancia original de que está hecha Buenos Aires, la forma universal o idea platónica de Buenos Aires",[16] es decir, el arquetipo de la ciudad.

La Buenos Aires que el relato borgeano rememora se construye mediante objetos y realidades físicas que la identifican, y que son los aspectos que Dahlmann percibe en su itinerario; al igual que en su primera poesía, la urbe aparece pues desprovista de seres vivos y actuantes. Por ello puede afirmarse que en la nostálgica evocación y reconstrucción imaginaria de la ciudad que cruza toda su literatura:

> Borges se inventa una ciudad a su medida, una Buenos Aires que funda míticamente. Ya que la ciudad en tanto que entidad colectiva es de una realidad y de un interés bastante dudosos, procede a evacuar casi enteramente del texto todo lo que pueda remitir a la función social, económica y política de la ciudad para retener únicamente la configuración de la textura urbana hecha de calles que se cruzan y se prolongan hasta el infinito.[17]

Con base en estas características de la ciudad borgeana, algunos críticos han descrito como atemporal la Buenos Aires del poeta: "La ciudad no puede estar sujeta —en la mente del poeta— a un proceso formativo. Existe fuera del tiempo".[18] Aunque podría aceptarse la idea de que no hay un "proceso formativo" de la ciudad en la literatura de Borges, lo cierto es que las características de la Buenos Aires que evoca remiten a una época específica: "quien atraviesa esa calle [Rivadavia] entra en un mundo más antiguo", dice el narrador de "El Sur", con lo cual se dibujan los bordes de esa Buenos Aires criolla y patriarcal de fines del siglo XIX a la que alude con frecuencia.

El viaje espacial de Dahlmann al Sur (tanto de Buenos Aires como de Argentina) implica un paralelo desplazamiento en el tiempo, como se nota con claridad en el momento en que el protagonista se transporta por medio del tren:

> Afuera la móvil sombra del vagón se alargaba hacia el horizonte. No turbaban

[16] "Prólogo" a Atilio Rossi, *Buenos Aires en tinta china,* Losada, Buenos Aires, 1951, p. 8.
[17] Jean Andreu, "Borges, escritor comprometido", *Texto Crítico,* 1979, núm, 13, p. 59.
[18] Matilde Albert Robatto, *Borges, Buenos Aires y el tiempo,* Edil, Puerto Rico, 1972, p. 47.

> la tierra elemental ni poblaciones ni otros signos humanos. Todo era vasto, pero al mismo tiempo era íntimo y, de alguna manera, secreto. En el campo desaforado, a veces no había otra cosa que un toro. La soledad era perfecta y tal vez hostil, y Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur (p. 527-8).

Indicio de este viaje al pasado había sido la previa mención de la comida servida en boles de metal, como en la niñez de Dahlmann. Pero el pasado irrumpe con mayor fuerza cuando el paisaje cambia: no se trata ya de esa Buenos Aires del Sur con sus casas bajas y patios interiores, sino de la llanura amplia e ilimitada, es decir, del espacio pampeano, descrito con tres importantes adjetivos borgeanos: "vasto", "íntimo", "secreto". El paisaje urbano se disgrega progresivamente hasta volverse paisaje rural: de la deficiente modernidad urbana —representada por el ascensor inútil que obliga a Dahlmann a subir la escalera y que, por tanto, propicia el accidente— se pasa al Sur, la zona antigua de la ciudad que atrae al protagonista, y más tarde al campo abierto, al espacio geográfico en donde Dahlmann piensa recuperarse a plenitud; es obvio que este movimiento espacial es también un viaje en el tiempo: de la modernidad del Buenos Aires con ascensores hasta la "elemental" llanura argentina ganadera típica del pasado.

Además de esta transformación espacio-temporal, el viaje posibilita en el protagonista un cambio de identidad centrado en la típica dualidad borgeana "yo"-"el otro": *"Mañana me despertaré en la estancia,* pensaba, y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanza por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres" (p. 527; las cursivas pertenecen al texto). Como veremos luego, la frase "como si a un tiempo fuera dos hombres", que significa que en ese instante del relato Dahlmann aún no es ninguno de los dos, es uno de los indicios que fundamentan cierta doble lectura del cuento.

Para que se produzca la definición final del protagonista, o sea, la superación de esa dualidad, el cuento requiere de un espacio narrativo intermedio: ni la ciudad moderna o antigua, ni la estancia de Dahlmann ubicada plenamente en la llanura. Ya que el tren sólo llega a una estación intermedia y no hasta donde Dahlmann se apearía, éste tiene que buscar un coche que lo transporte a su destino final; en un "almacén" ubicado en la estación intermedia, el cual no es ya un comercio urbano ni tampoco la "pulpería" típica de la pampa, realiza el personaje una parada obligatoria.

Aquí Dahlmann encuentra a un viejo y a tres jóvenes, quienes simbolizan la oposición entre pasado y presente. La descripción de estos dos polos, hecha por un narrador que con frecuencia se identifica con

el protagonista —característica formal de todo el cuento—, resulta muy significativa:

> En una mesa comían y bebían ruidosamente unos muchachones, en los que Dahlman, al principio, no se fijó. En el suelo, apoyado en el mostrador, se acurrucaba, inmóvil como una cosa, un hombre muy viejo. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia. Era oscuro, chico y reseco, y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad. Dahlmann registró con satisfacción la vincha, el poncho de bayeta, el largo chiripá y la bota de potro y se dijo, rememorando inútiles discusiones con gente de los partidos del Norte o con entrerrianos, que gauchos de esos ya no quedan más que en el Sur (p. 528).

Así, pese a la visible acción que realizan, comer y beber "ruidosamente", Dahlmann apenas se fija en los jóvenes, a quienes se describe con un peyorativo "muchachones"; en cambio, el viejo gaucho, quieto y silencioso, provoca primero su más viva atención y, después, su profunda satisfacción; además, ellos realizan una acción cotidiana, mientras el viejo permanece inmóvil, como fuera del tiempo.[19] En el almacén se suscita un hecho que exige la definición del personaje: uno de los "muchachones" lo provoca arrojándole a la cara una bolita de miga; al principio, Dahlmann prefiere desentenderse de este hecho y se sumerge en la lectura de las *Mil y una noches,* pero cuando la provocación continúa y él, ante la absurda

[19] La frase "Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia", con la que se describe al viejo gaucho, coincide puntualmente con la descripción de otro viejo en "El hombre en el umbral", relato de *El Aleph* ("El hombre en el umbral", *OC,* p. 613). Así, si en "Poema conjetural" encontramos la apropiación de la literatura de otros, en ese caso Dante, para hacer literatura, en "El Sur" se utiliza un recurso paralelo y complementario: una práctica intratextual que retoma aspectos de la literatura propia para recrearla. La concepción borgeana de la literatura fue siempre contraria a la exigencia de "originalidad" heredada de los románticos. Por ello una parte de su obra se fundó en una constante "recreación" de los temas de otros, como sucede en la mayoría de los relatos de *Historia universal de la infamia* (1935); del mismo modo, y también desde sus inicios, Borges practica el "autoplagio": en numerosos pasajes de su escritura se encuentran expresiones idénticas que provienen de otros de sus textos (el mismo relato "El hombre en el umbral", por ejemplo, tiene varias simetrías con "El acercamiento a Almotásim"). En el fondo, Borges entendía la literatura como una gran creación colectiva, y hasta cierto punto anónima, donde los nombres importan menos que las obras. Además, en este tipo de usos textuales, opera en él una repetida idea: la de que la literatura (y la historia) no es otra cosa que una repetición de unos cuantos lugares comunes (temas, metáforas, etcétera). Creo que todos estos aspectos deberían ser considerados para matizar afirmaciones como la de Jean Andreu *(op. cit.),* quien dice que desde 1955 Borges no hizo más que repetirse; ciertamente, la lectura de Andreu es válida, pero más que remitir a un rasgo negativo e involuntario de la literatura borgeana, señala una voluntad autoral: una vez que Borges encuentra su voz, maneja un reducido conjunto de formas y temas literarios de acuerdo con su personal concepción de la literatura.

perspectiva de que un convaleciente se deje arrastrar a una pelea, decide abandonar el almacén, la intervención del patrón, quien menciona su nombre para pedirle que ignore a los jóvenes, se lo impide: "Antes, la provocación de los peones era a una cara accidental, casi a nadie; ahora iba contra él y contra su nombre y lo sabrían los vecinos" (p. 529).

La mención del nombre de Dahlmann hace funcionar un código de honor imprevisible en un bibliotecario. Así pues, a partir de este momento, las acciones del protagonista responden a la recuperación de la parte heroica de su linaje: el hombre de libros, el bibliotecario, quien sólo conocía el campo por referencias escritas, deja su lugar a un hombre decidido que enfrenta a los peones, a quienes pregunta qué andan buscando.

Tambaleante y exagerando su borrachera, uno de los jóvenes se levanta de la mesa y "entre malas palabras y obscenidades" esgrime un largo cuchillo, con el cual incita a Dahlmann a pelear. Ante la observación del patrón de que Dahlmann está desarmado, el viejo y silencioso gaucho ayuda a concretar el desafío y, de hecho, fuerza a Dahlmann a aceptarlo.

> Desde un rincón, el viejo gaucho extático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies. Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo. Dahlmann se inclinó a recoger la daga y sintió dos cosas. La primera, que ese acto casi instintivo lo comprometía a pelear. La segunda, que el arma, en su mano torpe, no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo mataran (p. 529).

De este modo se cumple la transformación plena de Dahlmann: el hombre intelectual, simbolizado por la pasividad implícita en la lecctura y en el contacto con los libros, se convierte en "otro", en alguien que, al igual que Laprida en "Poema conjetural", se realiza en la barbarie. Pero ya que el cuento, a diferencia de otros relatos borgeanos de cuchilleros, no contiene un desenlace, cabe cuestionarse sobre este final indefinido.

Para algunos críticos, la seguridad de la muerte del protagonista se lee en el hecho de que éste piense que, en sus manos, el comprometedor cuchillo sólo servirá para justificar su muerte. Sin embargo, lo cierto es que con un giro literario que demuestra su genio narrativo, el autor deja inconcluso y abierto el relato: "Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura" (p. 530). Como se ve, mientras toda la narración previa había sido hecha en tiempo pasado, es decir, como la relación de actos consumados, de pronto el narrador cambia al presente ("empuña", "sale") y añade a la construcción verbal en futuro ("sabrá manejar") el adverbio de duda "acaso", tan típico de las ficciones borgeanas, el cual imprime un rasgo de inseguridad al desenlace del duelo.

Este final inconcluso representa un caso excepcional dentro de la serie de historias de valor y coraje de Borges, que suelen culminar con la muerte de uno de los protagonistas; así sucede, por ejemplo, en "Hombre de la esquina rosada" y en su contraparte "Historia de Rosendo Juárez", en "El fin", "El muerto", "El encuentro", etcétera. Creo que con ese final tan particular, Borges pretende aludir a la no tan remota posibilidad de que Dahlmann sí sepa manejar el cuchillo, de que acabe batiéndose con honor. Además, no sólo hay en Dahlmann la aceptación estoica de un destino, sino la interpretación de éste como ideal: "sintió que si él, entonces [en el sanatorio], hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado" (p. 530).

En realidad, el personaje del cuento resulta muy significativo dentro de la narrativa de Borges porque en él se cumple un antiguo y repetido anhelo del autor; en efecto, morir en una pelea a cuchillo, acto en el que percibe una mezcla de estoicismo y de orgía, es uno de los destinos que Borges reivindica como ideales:

> ... de mí confesaré que no suelo oír *El Marne* o *Don Juan* sin recordar con precisión un pasado apócrifo, a la vez estoico y orgiástico, en el que he desafiado y peleado para caer al fin, silencioso, en un oscuro duelo a cuchillo. Tal vez la misión del tango sea esa: dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y del honor.[20]

En sus cuentos, estas "exigencias del valor y del honor" provienen siempre de ese mundo criollo del pasado, donde lo "culto" sucumbe ante lo "bárbaro"; por ello es el viejo y mítico gaucho, emblema del mundo criollo, quien obliga a Dahlmann a aceptar la pelea a cuchillo. Esta mitología del pasado tiene profundas raíces en la literatura borgeana, por lo que me referiré a ellas en detalle.

En un proceso iniciado por su poesía —y que se refuerza más tarde con su narrativa—, Borges recrea una serie de imágenes familiares (su bisabuelo, el coronel Isidro Suárez; su abuelo, el coronel Francisco Borges; el propio Laprida, su antepasado indirecto) a las que cubre con un halo patriótico y heroico, pues siempre aparecen relacionadas con las luchas por la libertad en la Argentina decimonónica. Por ello su concepción de la historia argentina se funda casi exclusivamente en las acciones individuales y heroicas de quienes, como sus antepasados, construyeron la patria; puede decirse pues que:

> Para Borges, la historia no es ninguna manera de evolución, o lucha de clases, o enfrentamiento de hegemonías. Es sencillamente la historia de unos suce-

[20] *Evaristo Carriego*, en *OC*, p. 162.

sos privilegiados... La historia argentina de Borges es épica y genealógica. Se funda sobre las hazañas de sus propios antepasados, a quienes evoca en sus textos: Laprida, el coronel Suárez, el coronel Francisco Borges.[21]

Este heroico panteón familiar borgeano posee una doble significación: en primer lugar, enlaza al escritor con la más pura y heroica tradición nacional, es decir, legitima su "argentinismo", y, además, simboliza una época pretérita en la que el valor y el coraje desempeñaban una función decisiva. Ya que su escritura añora con profunda nostalgia esa lejana "edad de oro", convergen en su obra dos sentimientos contrapuestos: un gran orgullo basado en la heroica herencia que le legaron sus antepasados Suárez, Borges, Acevedo, pero a la vez una enorme frustración producida por la idea de que vive en una época "degradada", impropia para el ejercicio de acciones viriles y heroicas, las cuales, por otra parte, serían ajenas a su idiosincrasia, como veremos.

Según su personal lectura autobiográfica, Borges interrumpe ese heroico espacio mítico que inventa alrededor de sus antepasados: "As most of my people had been soldiers —even my father's brother had been a naval officer— and I knew I would never be, I felt ashamed, quite early, to be a bookish kind of person and not a man of action".[22] Sin embargo, es obvio que esta frustración se compensa con el cumplimiento en Borges de un destino literario que se había negado al padre: "From the time I was boy, when blindness came to him, it was tacitly understood that I had to fulfill the literary destiny that circumstances had denied my father. This was something that was taken for granted (and such things are far more important that things that are merely said). I was expected to be a writer".[23] De este modo, en el complejo imaginario autobiográfico que construye su literatura, el hecho de que Borges sea escritor significa al mismo tiempo la decepcionante ruptura de una tradición familiar y la superación de una imposibilidad paterna.

La fascinación de Borges por un mundo activo se lee ya en algunos de sus ensayos de la década de 1920 (por ejemplo, en "Carriego y el sentido del arrabal", de *El tamaño de mi esperanza),* donde demuestra un gran interés por el ámbito de los cuchilleros y los hombres arriesgados. En la narrativa, "Hombre de la esquina rosada", de *Historia universal de la infamia* (1935), inaugura una serie borgeana: los relatos de compadritos que definen su destino por medio del mortal duelo a chuchillo. Estas inclinaciones propiciaron que, desde una perspectiva ética burguesa, algunos de sus contemporáneos le criticaran el otorgar un espacio artístico a esos seres marginales a quienes se consideraba indignos de aparecer en la literatura.

21 Jean Andreu, *op. cit.*, p. 60.
22 J. L. Borges, "An Autobiographical Essay", p. 208.
23 *Idem.*

Más allá de la definición social de estos personajes marginados, lo cierto es que la acción y la aventura siempre ejercieron un influjo sorprendente en alguien identificado con la vida pasiva de un hombre de letras. Considero que, en parte, esa extraña tendencia se explica por la idiosincrasia del propio Borges, cuya timidez extrema y paralizante lo llevaba a admirar a quienes sí demostraran valor para actuar, sin importar las implicaciones morales de esos actos; en este sentido, quizá una explicación de carácter sicológico ayudaría a comprender este punto:

> This writer, obsessed by the consciousness of not having lived enough, saw in these men of action the exact counterpart of his own mediative self: he was the man of books, they were the men with knives. He denounced them in poems and stories, and, at the same time, they held a horrible fascination for him. They were the "other", the dark side of the self.[24]

La búsqueda y reivindicación de los atributos del valor y del coraje que cruza toda su literatura está motivada por la inquebrantable convicción de Borges de que le tocó vivir en una época "degradada", donde ya no son factibles las desinteresadas y heroicas luchas armadas que, como la patriada —la lucha independentista típica del siglo XIX—, fundaron la nación:

> Borges se considera empantanado en una época miserable, donde el heroísmo y el coraje ya no existen, siente la nostalgia —y la pasión— de la aventura, recuerda sus antepasados y sus victorias memorables, sus muertes victoriosas, rememora los compadritos y los duelos en el arrabal, sueña con Homero, con Troya y las guerras civiles argentinas y Martín Fierro.[25]

Es precisamente en este espacio ficticio de endiosamiento de los hombres de acción donde pueden confluir dos tipos de personajes literarios tan disímiles: por un lado, sus antepasados, héroes menores que contribuyeron a la fundación de la patria; por el otro, los compadritos del arrabal que se juegan su suerte en el criollo duelo a cuchillo. Pese a sus enormes diferencias, ambos elementos se semejan porque comparten los atributos de valor y de coraje que aparecen en su literatura como supremas virtudes individuales.

El gaucho mítico de "El Sur" no pertenece, sin embargo, a la genealogía de los dos tipos de protagonistas cultores del valor y del coraje inventados por la primera escritura de Borges. El lugar de la figura del gaucho dentro de su narrativa implica una particular inserción en la tradición literaria argentina que describo sucintamente.

[24] Emir Rodríguez Monegal, "In the Labyrinth", en *The Cardinal Points of Borges,* eds. L. Dunham e I. Ivask, University of Oklahoma Press, Norman, 1971, p. 21.

[25] Ariel Dorfman, *op. cit.*, p. 48.

El gaucho, el jinete nómada típico de la vida de frontera de la pampa, donde vivía del ganado salvaje, fue utilizado desde el siglo XVIII por la cultura letrada para construir una literatura basada en sus costumbres y modos de decir: la literatura gauchesca. Debido a que no se adecuaba a las necesidades del naciente capitalismo exportador argentino, el gaucho real desapareció hacia fines del siglo XIX, luego de que se implantó la política económica liberal.[26] Sin embargo, su imagen permaneció en el entorno cultural. Durante la época del Centenario de 1910, cuando la ideología nacionalista del momento repudiaba los resultados del liberalismo, Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones iniciaron en sus ensayos un proceso de mitificación del gaucho cuyo objetivo era definirlo como uno de los pilares de la identidad argentina.[27] En 1926, con su famosa novela *Don Segundo Sombra,* Ricardo Güiraldes completó la labor iniciada por Rojas y Lugones: su personaje literario no remite a ninguna de las características sociales del gaucho, sino tan sólo a una serie de atributos (valor, sobriedad, temple, lealtad, etcétera) asociados con las más excelsas virtudes del carácter argentino.

Durante los años treinta, la primigenia narrativa borgeana rehúsa trabajar literariamente con la mítica figura del gaucho y más bien elige una de sus derivaciones suburbanas: el compadrito, a quien define como un *cultor del coraje,* ya que se juega su destino en un duelo a cuchillo en el que demuestra su valor y coraje. En el compadrito rescata Borges uno de los elementos propios de la tradición gauchesca: la amoralidad del crimen —presente ya en el *Martín Fierro* de José Hernández (1872)—, la cual deriva de uno de los tonos originales del género. En efecto, esta literatura se caracteriza desde sus orígenes por la presencia de dos tonos diferenciados pero complementarios: "La literatura gauchesca dio dos tonos: el desafío de la lengua violenta y la guerra, y también el lamento por el despojo, la injusticia y la desigualdad ante la ley".[28]

Estos dos tonos se presentaban juntos en el poema de Hernández, como se lee en el personaje Martín Fierro, en quien alternan la queja por la injusticia social y la voz provocativa del desafío. Además, fundamentaban dos estéticas —la del lamento y la del desafío— por las que se deslizaba la tradición gauchesca. A partir de *Evaristo Carriego* (1930), Borges empieza a separar esos dos tonos y a definir como contrapuestas e

[26] Véase una concisa y lograda exposición de la funcionalidad del gaucho dentro de la sociedad argentina en: Richard W. Slatta, "El gaucho argentino", tr. Graziella Baravalle, en *Marginados, fronterizos, rebeldes y oprimidos,* comp. Miquel Izard, Eds. del Serbal, Barcelona, 1985, vol. 2, pp. 85-100.

[27] He intentado una descripción de este proceso, especialmente en relación con Lugones, en mi artículo: "Leopoldo Lugones y el mito gauchesco. Un capítulo de historia cultural argentina", *NRFH,* 38 (1990), 307-331.

[28] Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria,* Sudamericana, Buenos Aires, 1988, p. 224.

irreconciliables las estéticas que de ellos derivan. De este modo, su moroso rescate de la figura del poeta menor se realiza mediante dos operaciones complementarias: por un lado, un fuerte rechazo de lo que él llama "la lacrimosa estética socialista" de Carriego, es decir, de aquella parte de su poesía que, con el ánimo de conmover al lector, deplora las miserias e injusticias del barrio de Palermo, lo cual remite al tono del lamento; por el otro, una reivindicación estética de la geografía de las orillas, zona del Palermo de Carriego donde actúan los compadritos que mueren con valor en el desafío a cuchillo.

Las historias de compadritos cuchilleros, con las cuales de hecho se inicia Borges como narrador, demuestran que su lectura de Carriego le sirve para fundar una nueva estética a partir del tono del desafío. Este ejercicio literario significa un tácito rechazo de la imagen mítica del gaucho "bueno" inventado por Güiraldes, quien nunca rebaja a su protagonista a la elemental pelea a cuchillo (el único conato de pelea en *Don Segundo Sombra* es sofocado de inmediato por el protagonista, quien posee una indiscutible autoridad entre sus congéneres).

"El Sur" pertenece a un segundo momento de la narrativa borgeana: una vez olvidada y superada la mitología del resero pacífico de Güiraldes, Borges reinserta en el gaucho los atributos del valor y del coraje que desembocan en la pelea a cuchillo; si bien su uso de este personaje implica un cambio respecto de sus historias previas, continúa la línea marcada por sus relatos de compadritos cuchilleros. Por ello la función del gaucho en el cuento es ayudar a Dahlmann a aceptar el duelo a cuchillo, con lo cual lo fuerza a mostrar su otro "yo". Esto no implica, sin embargo, una disminución del carácter mítico del gaucho, aspecto que se había convertido ya en parte de la tradición literaria: el anónimo gaucho de "El Sur", inmóvil y extático, es una figura mítica de la cual se ha limado cualquier alusión social y cuya labor única consiste en hacer funcionar el código del honor; en realidad, Borges es muy consciente de que el gaucho ha devenido ya en otra imagen literaria.[29]

Como complemento de su fascinación por un mundo pretérito de acciones heroicas y viriles, Borges elabora el concepto de que la literatura es una negación de la vida; esto se aprecia ya con nitidez en 1932 al final del prólogo de *Discusión:* "Vida y muerte le han faltado a mi vida. De esa indigencia, mi laborioso amor por estas minucias".[30] Esta idea se repite obsesivamente en diversos pasajes de su obra; sin embargo, creo que se trata de una declaración meramente discursiva, puesto que en la praxis

[29] A este respecto, cabe recordar aquí una ejemplificativa estrofa de su poema "El gaucho": "Hoy es polvo de tiempo y de planeta;/ nombres no quedan, pero el nombre dura./ Fue tantos otros y hoy es una quieta/ pieza que mueve la literatura" *(El oro de los tigres,* en *OC,* p. 1111).

[30] *Discusión,* Gleizer, Buenos Aires, 1932, p. 10.

Borges ejerce su trabajo intelectual con una innegable vitalidad y pasión que demuestran que para él vida y literatura son un mismo concepto: en este sentido, la frase "la vida está en la literatura" lo definiría mucho mejor.

Con base en el prólogo a la edición de 1956 de *Ficciones,* donde Borges afirma que "El Sur" puede ser leído de dos maneras, varios críticos creen que el cuento puede leerse: *a)* como la relación de lo que en realidad acontece a Dahlmann después de que ha salido del sanatorio (es decir, la "directa narración de hechos novelescos" de que habla el autor) o *b)* como una ilusión del protagonista, quien al morir en el sanatorio sueña con una muerte heroica y liberadora (o sea, el "otro modo" al que alude Borges). Aunque mi análisis explora la primera posibilidad, varios elementos avalan la segunda lectura: el hecho de que Dahlmann confunda al dueño del almacén con un empleado del sanatorio, las diversas simetrías entre lo que sucede antes y después del accidente, etcétera. Sin embargo, creo que sería más pertinente hablar de estas dos lecturas como una sola en la que confluyen dos facetas: la lectura "realista" o la "fantástica".

La doble legibilidad a la que alude Borges no se agota en las posibilidades mencionadas, por lo que coincido en que: "El otro modo que hay para leer 'El Sur' es seguramente el autobiográfico, pero quizá más difícil es determinar por qué lo considera Borges acaso su mejor cuento".[31] Aunque el cuento no se construye mediante los recursos formales de una escritura autobiográfica, existen diversos rasgos —orígenes sociales semejantes, presencia de los dos linajes, misma profesión y gustos literarios, igual accidente— que permiten concluir que Dahlmann es una representación literaria del propio autor. En efecto, quizá en ningún otro texto (y menos aún en aquellos en que aparece un narrador o interlocutor llamado Borges) se diga tanto del Borges total: de sus frustraciones vitales, de sus inclinaciones literarias, de sus íntimos anhelos. En su otro "yo", Dahlmann, encontraría el escritor la realización ficticia de ese destino activo que siempre añoró. Sin duda, esta identidad entre el autor y el protagonista no es inconsciente, lo cual explicaría por qué Borges considera que acaso "El Sur" es su mejor cuento.

Finalizo con una serie de reflexiones sobre el significado del especial desenlace del conflicto de civilización y barbarie elaborado en ambos textos. Debido a la frecuente identificación de los protagonistas de la literatura borgeana con un mundo "bárbaro", Ariel Dorfman concluye que Borges: "Disuelve el mundo de la violencia, 'civiliza' la barbarie".[32] El análisis de los dos textos seleccionados refuta claramente esa afirmación: Laprida y Dahlmann, los hombres de cultura letrada, encuentran su lugar en el universo, es decir, su destino final, por medio de la barbarie; en

[31] Allen W. Phillips, "«El Sur» de Borges", *RHM,* 1963, núm. 2, p. 147.
[32] Ariel Dorfman, *op. cit.,* p. 54.

contraste, tanto en el poema como en el cuento, el llamado "mundo bárbaro" permanece inmutable de principio a fin; por estas razones, sería mucho más acertado decir que el escritor "barbariza" la civilización.

Esta identidad de los personajes borgeanos con la "barbarie" representa la culminación de un proceso visible en Argentina desde el siglo pasado: la fascinación que la cultura letrada siente por esa otra realidad. Así, pese a su obvia tesis "civilizadora", Sarmiento no está exento de esta tendencia, como lo demuestran sus morosas y gustosas descripciones del mundo "bárbaro". En la misma época, con una calculada actitud que pretendía granjearle la simpatía de las masas, el dictador Juan Manuel de Rosas manifestaba en público su aptitud para montar, lazar, bolear, etcétera, habilidades todas que remiten al mundo "bárbaro" de los gauchos. Una postura semejante se aprecia en su sobrino Lucio V. Mansilla, escritor de la generación de 1880, quien bajo la presidencia de Sarmiento (1868-1874) viajó al sur del país con el objeto de pactar con los indígenas de la zona para poder extender las vías férreas; aunque en su contacto con la "barbarie" indígena Mansilla logra percibir en ésta algunas características superiores a las de la cultura civilizada, en su actitud general predomina la taimada simulación:

> Tomaba las posturas que me cuadraban mejor, y calculando que lo que iba a hacer produciría buen efecto en el dueño de la casa y en los convidados, me quité las botas y las medias, saqué el puñal que llevaba a la cintura y me puse a cortar las uñas de los pies, ni más ni menos que si hubiera estado solo en mi cuarto, haciendo la policía matutina. Mi compadre y los convidados estaban encantados. Aquel coronel cristiano parecía un indio. ¿Qué más podían ellos desear? Yo iba a ellos. Me les asimilaba. Era la conquista de la barbarie sobre la civilización.[33]

Los primeros ensayos críticos de Borges presagian ya su solución final al conflicto estudiado. Así, al hablar de la novela *The Purple Land,* del escritor argentino-inglés Guillermo Hudson, Borges alaba la decisión del personaje Ricardo Lamb, quien pese a sus antecedentes civilizados decide permanecer en la vida agreste de la pampa:

> Ahí está claro y terminante el dilema que exacerbó Sarmiento con su gritona *civilización o barbarie* y que Hudson Lamb resuelve sin melindres, tirando derechamente por la segunda. Esto es, opta por la llaneza, por el impulso, por la vida suelta y arisca sin estiramiento ni fórmulas, que no otra cosa es la mentada barbarie ni fueron nunca los malevos de la Mazorca los únicos encarnadores de la criollez.[34]

[33] Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), FCE, México, 1947, p. 153.
[34] Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza,* p. 33-34.

Borges efectúa una propuesta semejante en su escritura. Por ello, a diferencia de Sarmiento, quien oponía los conceptos de civilización y barbarie como una antítesis irreductible, él sintetiza ambos polos: en su literatura, el mundo "civilizado" no sólo no puede prescindir de la "barbarie", sino que además necesita de ella para alcanzar su plena realización. Éste es uno de los rasgos esenciales de la realidad sudamericana definida en sus ficciones; por ello su mundo americano aparece signado por la ambigüedad y la heterogeneidad: espacio de confluencia de múltiples elementos culturales, desde la elemental y rudimentaria vida de la pampa hasta la "civilizada" cultura letrada de origen europeo. Es obvio que esta mezcla cultural refuta la identificación única y exclusiva de la literatura borgeana con la alta cultura, aspecto que de hecho suelen afirmar algunos críticos.

En suma, la literatura de Borges se produce reformulando diversos elementos propios de la cultura argentina. La vertiente de su escritura aquí descrita demuestra fehacientemente que las críticas a su escaso "argentinismo", formuladas en su país desde la famosa polémica Florida-Boedo de los años veinte, resultan del todo infundadas:

> Aquello que para los defensores de Boedo era ausencia de compromiso social, es ante ojos menos politizados ausencia de vida, de reciedumbre. El intelectualismo de Borges es sinónimo de un refinamiento pretencioso, ambiguo y extraño ("extranjero"). Estos últimos calificativos traen a colación otro reproche importante: el escaso argentinismo o sudamericanismo de Borges.[35]

Los contenidos "argentinos" o "sudamericanos" de los textos estudiados se presentan profundamente imbricados con una perspectiva pasatista. La imagen del país construida por la literatura borgeana no se relaciona con la modernidad argentina del siglo XX. Su visión mítica remite más bien a la Argentina criolla del siglo diecinueve, cuando domina la oligarquía terrateniente y aún no ha adquirido fuerza la masiva inmigración europea impulsada por el liberalismo económico, la cual propicia la subdivisión de la pampa y las fisuras culturales y lingüísticas; del mismo modo, su Buenos Aires de casas bajas, zaguanes y patios íntimos se aleja de la modernidad cosmopolita.

El criollismo de Borges, su visión del gaucho, su lectura de la historia argentina, etcétera, confluyen para definir un mundo literario pasatista. Esta inclinación se funda en el hecho de que, para Borges, el pasado ofrece a la imaginación posibilidades insustituibles: "Mi voluntad es la de permanecer emotivamente en el pasado porque al pasado podemos moldearlo a

[35] Gabriela Massuh, *Borges: una estética del silencio*, Ed. de Belgrano, Buenos Aires, 1980, p. 22.

nuestro gusto. Tenemos que tratar de modificar el pasado".[36] De este modo, su propuesta final asigna una función trascendente al mundo de la ficción: transformar el pasado, con lo cual también cambia el presente. La literatura, es decir, la imaginación, es el único camino posible para enfrentar ese destino "irreversible y de hierro" que está fuera del ámbito literario, porque, como dice Borges en uno de sus más famosos pasajes: "El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges".[37]

[36] *Apud* Esteban Peicovich, *Borges, el palabrista,* Letra Viva, Madrid, 1980, p. 240.
[37] *Otras inquisiciones* (1952), en *OC,* p. 771.

ONETTI / ARLT O LA EXPLORACIÓN DE ALGUNOS VASOS COMUNICANTES

ROSE CORRAL
El Colegio de México

Onetti afirma ser un ferviente "arltiano" desde que lee a Arlt, a principios de los años treinta, durante su primera estancia en Buenos Aires, cuando todavía vive el escritor porteño. Se lo dijo a Harss, en una de las primeras entrevistas que le hacen en 1965, cuando él mismo era todavía un escritor poco conocido fuera del Uruguay.[1] También en 1965, al escribir un largo ensayo sobre Onetti con motivo de la reedición de *El pozo,* Ángel Rama advierte varias similitudes entre el primer Onetti y Arlt. Alude en particular a la cercanía entre la actitud rebelde, "anti-literaria" y de abierto desafío que caracteriza las confesiones de Eladio Linacero, con la que ostenta Arlt en el famoso prólogo —casi un manifiesto y desde luego una defensa personal de su literatura— a *Los lanzallamas* (1931).[2] Pero la trayectoria de esta larga admiración por la obra de Arlt la establecerá el propio Onetti mucho después, en 1971, cuando escribe un espléndido texto, "Semblanza de un genio rioplatense", para la edición italiana de *Los siete locos.* Por esos mismos años treinta Onetti empieza a escribir: publica algunos cuentos de ambiente urbano en periódicos porteños, escribe la novela "perdida" y recuperada en parte por Ruffinelli en los setenta, *Tiempo de abrazar,* y, en el 32, una primera versión, también extraviada, de *El pozo.* En el encuentro entre los dos escritores, en la redacción del periódico *El Mundo* donde Arlt publica sus "aguafuertes" porteñas, éste lee algunos fragmentos de *Tiempo de abrazar* y recomienda su publicación. Es sin duda significativo que en aquellos años, en su primera y todavía incierta etapa creadora, Onetti haya buscado el juicio crítico de Arlt. Intuye probablemente la fuerza y novedad que encierra su literatura, la ruptura que representa con la narrativa rioplatense del momento. Aunque al reconocerse "arltiano" Onetti parece aludir

[1] *Los nuestros,* Sudamericana, Buenos Aires, 1966, p. 215. A lo largo de la entrevista que reconstruye Harss, reaparece en varias oportunidades la sombra de Arlt.

[2] "Origen de un novelista y de una generación literaria", en Juan Carlos Onetti, *El pozo,* 5a. ed., Arca, Montevideo, 1969, p. 65.

principalmente a coincidencias y afinidades profundas con el mundo artístico de Arlt, también se refiere de manera oblicua a algunas polémicas del pasado. Esto es evidente por ejemplo en la "Carta a Cortázar" que escribe Onetti en 1980 con motivo del homenaje de *Cuadernos Hispanoamericanos* a Cortázar:

> Cuando vi a Cortázar por primera vez en Buenos Aires, desconfié. [...] Desconfié porque yo era arltiano y él parecía un brillante delfín de la revista *Sur.* Había publicado, Cortázar, un libro llamado *Los reyes,* que él sigue defendiendo y yo, a esta altura, no.[3]

Onetti piensa, claro, en el desconocimiento de Arlt por parte de *Sur* que nunca lo publicó y que, de alguna manera, se trasluce todavía en 1961 en un artículo de José Bianco —secretario de redacción de la revista— sobre Arlt.[4] En una entrevista muy posterior, Bianco parece minimizar el asunto, reducirlo a una cuestión de gusto personal, y recuerda que "si no se publicó nada suyo en la prestigiosa revista *Sur* es por la sencilla razón de que Arlt no se acercó a *Sur*".[5] En el caso de Arlt siempre pesaron prejuicios sobre su obra, se le reprocharon sus limitaciones culturales y sus proverbiales defectos de escritura. Su talento y su fuerza innovadora sólo se harían evidentes con el tiempo.

Otro testimonio, interesante porque es de un observador y porque el hecho ocurre en los años cuarenta, completará el cuadro de esta antigua admiración de Onetti por Arlt. La anécdota la cuenta Emir Rodríguez Monegal en el prólogo a las *Obras completas* de Onetti y sucede en Buenos Aires, en 1948: se trata de un encuentro y "desencuentro", precisa Rodríguez Monegal, entre Borges y Onetti. El encuentro es un fracaso porque Onetti no acepta en realidad dialogar (Rodríguez Monegal sugiere que

[3] *Cuadernos Hispanoamericanos,* oct.-dic. 1980, núm. 364-366, p. 149. Con el tiempo, Cortázar se volverá también "arltiano". A partir de *Rayuela,* las menciones directas o indirectas a Arlt se multiplican en su obra. En su último libro de cuentos, *Deshoras,* se las arregla para que la sombra de Arlt aparezca en dos cuentos del volumen: en "Diario para un cuento", reúne a Arlt y Onetti, el mundo de la prostitución y el Buenos Aires de los 40; en "La escuela de noche", retoma y transforma el episodio del robo nocturno de libros con que se abre la primera novela de Arlt, *El juguete rabioso.* Interesante es ver la torsión hacia el horror que Cortázar le imprime a la —todavía inocente— aventura arltiana de los muchachos que deciden robar libros de la biblioteca de una escuela. En 1981 Cortázar escribió un excelente texto, "Roberto Arlt: Apuntes de relectura", para el prólogo a la *Obra completa* de Arlt, Carlos Lohlé, Buenos Aires.

[4] "En torno a Roberto Arlt", *Casa de las Américas,* 1961, núm. 5, 45-57.

[5] Entrevista de 1980, aparecida en el periódico porteño *La Nación,* y que se reproduce en la antología de José Bianco, *Ficción y reflexión,* FCE, México, 1988, p. 374. La primera y única vez que *Sur* se ocupa de la obra de Arlt es en 1953, cuando Juan José Sebreli publica su estudio "Inocencia y culpabilidad de Roberto Arlt" *(Sur,* julio-agosto 1953, núm. 223, 109-119).

incluso echa a perder el encuentro) y, adoptando una dicción deliberadamente provocativa y agresiva de "compadrito italiano", se convierte esa noche ante Borges en "una personificación de Roberto Arlt, aquel genial y loco narrador porteño, contemporáneo estricto de Borges [...] y al que Borges también había ignorado".[6]

Podrían recordarse otras coincidencias, al parecer más externas, pero que también importan: ambos tienen una formación autodidacta, ejercen diversos oficios en la juventud para sobrevivir antes de dedicarse finalmente al periodismo. Antes de formar parte del equipo de *El Mundo* en 1928, Arlt trabaja en la sección de policiales del diario *Crítica,* en donde poco después Onetti se inicia en el periodismo, estimulado por un amigo cercano de Arlt, el poeta Conrado Nalé Roxlo. Pero es sólo en 1939 cuando Onetti ingresa de lleno al periodismo como secretario de redacción de *Marcha.*

Sin autocrítica y sin la cohesión y el pleno dominio de su oficio que lograrán escritores rioplatenses posteriores, nos parece no obstante que para Onetti Arlt encarna, como veremos, el tipo de escritor-artista que reclama pocos años después en sus notas periodísticas de *Marcha,* y que intentará definir contraponiéndolo al "hombre de letras" o al "intelectual":

> Céline en Francia; Faulkner, Hemingway y tantos otros en U.S.A. [...] Es esto, en definitiva, lo que necesita la literatura rioplatense. Una voz que diga simplemente quiénes y qué somos, capaz de volver la espalda a un pasado artístico irremediablemente inútil y aceptar despreocupada el título de bárbara.[7]

La crítica menciona, casi siempre de paso y en estudios sobre Onetti, algunos de los posibles vínculos entre la obra de Arlt y la de Onetti; pero en realidad es un campo poco explorado.[8] Se señala en particular la presencia de motivos y personajes arltianos en la obra de Onetti. Abundan

[6] "Prólogo" a Juan Carlos Onetti, *Obras completas,* Aguilar, México, 1970, p. 16.

[7] *Réquiem por Faulkner y otros artículos,* Arca/Calicanto, Buenos Aires, 1976, p. 19. De aquí en adelante, sólo se mencionará la paginación después de la cita en el texto.

[8] En un libro reciente de Sonia Mattalia sobre Onetti, la autora intenta profundizar en el vínculo Onetti/Arlt y reconstruir una especie de "ars poética" onettiana. Considera a Onetti un continuador en el Río de la Plata de la búsqueda literaria de Arlt y precisa: "Los elementos de identificación con Arlt están claros: la afirmación de una narrativa urbana, centrada en ese hombre de Corrientes y Esmeralda, abrumado por el anonimato y por la necesidad de acceder al absoluto, que lucha contra la reificación y busca un innombrado paraíso. La propuesta narrativa de Onetti traducirá esta búsqueda arltiana en un corpus totalizador, en el cual, a partir de reiterados hallazgos formales —fundamentalmente el desplazamiento al imaginario como modo de operar del narrador onettiano—, se expresarán estos núcleos temáticos" *(La figura en el tapiz (Teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti),* Támesis, Londres, 1990, p. 31).

en uno como en otro los seres marginados: cafishios, prostitutas —el "mundo del Bajo" sobre el que llama la atención Onetti en 1939 como un territorio poco explorado todavía por la literatura rioplatense—,[9] locos, pequeños oficinistas aburridos, inventores y artistas fracasados casi siempre. Bastaría sólo con recordar que el cafishio arltiano, Haffner, apodado el Rufián Melancólico, es tal vez el modelo lejano de Larsen, personaje central de la saga de Santa María.[10] No nos parece por cierto casual que en su "semblanza" sobre Arlt, Onetti piense que los capítulos más logrados de las novelas centrales de Arlt, *Los siete locos* y *Los lanzallamas,* sean precisamente los que narran el final del Rufián: "Haffner cae" y "La agonía del Rufián Melancólico". Arlt descubre y describe el mundo marginal sin el afán moralista y regenerador de la novela naturalista anterior, ni tampoco como un tema para "hacer literatura"; lo ve simplemente desde adentro, y, podría agregarse, con palabras del mismo Onetti, "para extraer de él o de nosotros, la esencia única y exacta".[11] Tal vez ésa sea la lección profunda de la literatura de Arlt. Hay sin duda también una continuidad existencial básica entre los mundos artísticos de Arlt y Onetti: exploración de situaciones límites, reiterado buceo por las zonas ocultas de la identidad, marginación y aislamiento extremo que desembocan en la soledad e incomunicación.

Aunque las "huellas" arltianas son más visibles en el primer Onetti —en particular en *Tiempo de abrazar,* novela de notable frescura y vitalidad, equiparable en más de un sentido a la primera novela de Arlt, *El juguete rabioso*—, pueden rastrearse también en su obra de madurez. Este trabajo se propone mostrar algunas de estas afinidades en dos tiempos: primero, revisaremos los textos periodísticos de Onetti, importante fuente de información para conocer sus ideas sobre la creación literaria, y su novela perdida, *Tiempo de abrazar,* escrita en el 34. En un segundo tiempo, intentaremos establecer algunos vasos comunicantes entre *El astillero* y *Los siete locos* y *Los lanzallamas.* En lugar de hablar de influencias, nos gustaría decir, retomando la fórmula de Steiner en un libro reciente, que hay "una presencia real" de Arlt en Onetti.[12]

[9] En "Literatura nuestra", nota que publica en *Marcha* en agosto de 1939, apunta: "Un gran asunto, el Bajo, se nos fue para siempre, sin que nadie se animara con él" *(Réquiem...,* p. 28). Aquí, sin embargo, Onetti no precisa que Arlt ya se había "animado" con tal asunto, que es incluso medular en sus novelas principales, *Los siete locos* y *Los lanzallamas,* y en un excelente cuento, "Las fieras".

[10] En el último inciso de nuestro estudio intentamos un acercamiento más preciso a estos dos personajes. Desde 1941 en que aparece Larsen por primera vez en *Tierra de nadie,* Onetti irá madurando y dejando crecer en su interior este poderoso y singular personaje.

[11] Véase el artículo de *Marcha,* "Retórica literaria", del 28 de julio de 1939, en *Réquiem...,* p. 21.

[12] George Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens,* Gallimard, París, 1991. El autor sostiene que los mejores críticos han sido siempre los propios escritores que retoman,

Consideremos, en un primer tiempo, los textos críticos que escribe Onetti en el semanario *Marcha,* del 39 al 41, en los que se advierten significativas coincidencias con las intuiciones arltianas sobre la creación literaria (pues en su caso no se trata en realidad de "notas" críticas) que formula principalmente en las conocidas "Palabras del autor" que coloca al principio de *Los lanzallamas,* en 1931, y que también aparecen desperdigadas en algunas "aguafuertes" porteñas y en sus distintos esbozos autobiográficos. La crítica de Onetti, sin dejar de tener validez en sí misma, no puede desvincularse de su propia obra, y, en esos años claves, del proceso mismo de su escritura. En las notas de la sección "La piedra en el charco", que firmaba como "Periquito el Aguador", se encuentra, como ha dicho con razón Ruffinelli, "el esbozo de un programa de escritura coherente y necesario",[13] que, de manera paralela, Onetti intenta poner en práctica en sus primeras novelas, *El pozo* y *Tierra de nadie.* Destacan en particular sus comentarios sobre la necesidad de una literatura urbana auténtica, que descubra Montevideo y el alma de sus habitantes, insiste en la urgente vivificación de las letras uruguayas y en la búsqueda de un idioma propio "apto para la expresión total" (18). Leídas estas notas ahora, con la perspectiva que otorgan estos últimos cincuenta años, no resulta exagerado decir que la narrativa de Arlt cumplía en buena medida varios de los "pedidos" onettianos de finales de los 30. Por otra parte, las notas de Onetti van configurando una imagen de escritor que empalma con la que Arlt traza pocos años antes en sus textos periodísticos. De indudable raíz romántica, el tipo de "artista" que necesita la literatura del Río de la Plata es, precisa Onetti, "el hombre cuyo destino sea escribir sin sucedáneos ni agregados" (19). Arlt, por su parte, en "Cómo se escribe una novela", se refiere al "novelista instintivo" o *"pur sang",* alejado de las búsquedas estetizantes y retóricas.[14] Uno y otro insisten, en términos muy semejantes, en la noción de "vocación", privilegian la inspiración, la peculiar sensibilidad del artista, y además denuncian, con un tono idéntico, las "falsas" vocaciones. El escritor *"pur sang"* escribirá en cualquier circunstancia, dominado por sus temas obsesivos y a veces por sus personajes, porque, dice Arlt, "cuando se tiene algo que decir, se escribe en cualquier parte. Sobre una bobina de papel o en un cuarto infernal",[15] a lo cual parece responder Onetti: "Cuando se «tiene» qué escribir, hay siempre una hora para robar al dueño del diario, al sueño o al amor".[16] Otra coincidencia:

incorporan a su propia obra y "[critican] desde adentro" las obras de sus predecesores (p. 30 y ss.).

[13] Véase el "prólogo" a *Réquiem...,* p. 6.

[14] Véanse *Aguafuertes porteñas,* en Roberto Arlt, *Obra completa,* Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1981, t. 2, p. 257.

[15] "Palabras del autor" en *Los siete locos* y *Los lanzallamas,* Ayacucho, Caracas, 1979, p. 189.

[16] *Réquiem...,* p. 37.

se escribe para uno y en última instancia para nadie, no para gustar, reitera Onetti en sus notas. En una entrevista del 29 Arlt habla del egoísmo necesario del creador, de que una "preocupación estética o humana en general es fatal para el escritor".[17] Aunque en los tiempos de Arlt todavía no se hacían preguntas sobre el compromiso, la respuesta de Arlt hubiese sido sin duda parecida a la de Onetti: "La mía [obra] sólo está comprometida conmigo mismo. Que no me guste que exista la pobreza es un problema aparte" (200). En el prólogo ya citado a *Los lanzallamas,* molesto ante la poca sensibilidad crítica de sus contemporáneos, Arlt decide prescindir de la crítica y no enviar ningún ejemplar de su novela a los periódicos. Como para Onetti, la escritura es para el escritor porteño un acto profundamente solitario, alejado de grupos y de lo que se llama vida literaria. En un fragmento muy conocido hoy del mismo prólogo, dice: "Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un 'cross' a la mandíbula".[18]

Por otra parte, verdad, sinceridad o autenticidad, son también palabras que regresan una y otra vez en la pluma de Onetti y Arlt cuando hablan de las obras y autores que admiran o incluso cuando se refieren a su propia obra: "Lo más importante que tengo sobre mis libros es una sensación de sinceridad. De haber sido siempre Onetti" (196). En varios de sus escritos le pide al escritor "escribir de verdad, sin pensar en nadie y sin más propósito que el libro mismo" (209). Frente a los que le reprochan su "realismo de pésimo gusto",[19] Arlt opone la verdad y autenticidad de su obra y, en el "aguafuerte" intitulada "La inutilidad de los libros", denuncia a los escritores que "falsifican" la "materia prima" o sea la verdad.[20]

En una nota posterior, de 1961, sobre uno de sus autores predilectos, Louis Ferdinand Céline, Onetti se refiere a una equivocada traducción del *Viaje al fin de la noche* y agrega:

> ¿Por qué —otra vez— *Viaje* fue traducido a un correcto español [...] en lugar de preferir el rioplatense, en lugar de preferir la grosería y el desaliño de un Roberto Arlt, por ejemplo? Y, se comprende, no estamos hablando de realismo sino de la verdad, cosa por entero distinta (156).

No es casual aquí la reunión, en una misma página, de Céline y Arlt,

[17] Ricardo Piglia (comp.), *Yo,* Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1968, p. 79.

[18] "Palabras del autor", *op. cit.,* p. 190. Onetti subraya en términos parecidos la soledad esencial del auténtico creador. En "Quién es quién en la literatura uruguaya", Onetti escribe: "Hay un solo camino. El que hubo siempre. Que el escritor de verdad tenga la fuerza de vivir solitario y mire dentro suyo" *(Réquiem...,* pp. 30-31).

[19] Véanse las "Palabras del autor", p. 190.

[20] *Obra completa,* t. 2, p. 188. Véase también en el mismo sentido el "aguafuerte": "La terrible sinceridad", *ibid.,* p. 151.

aunque es forzoso reconocer que la distancia temporal —estamos en 1961— le permite sin duda a Onetti llevar a cabo tal asociación: no se le ocurre todavía hacerlo en 1939 cuando alude a Céline en la segunda nota ("Una voz que no ha sonado") que entrega a *Marcha* el 30 de junio de 1939. El estilo o la lengua de Céline, semejantes a los de Arlt, no tienen que ver con el realismo sino con la *verdad.* No hay color local en ellos sino creación o invención de un lenguaje, de una voz propia.[21] Al término de este breve repaso, nos parece evidente que, desde los años treinta, Arlt representaba ya, en varios sentidos, esa "voz" nueva que reclamaba el escritor uruguayo para la literatura rioplatense.[22]

Los fragmentos recuperados de *Tiempo de abrazar* son muy ilustrativos para el cotejo entre los dos escritores, en el momento de formación de Onetti. La novela relata la historia del despertar emotivo del joven protagonista, Julio Jason: el texto culmina en el largo encuentro erótico con Virginia y es sin duda, como ha observado Ruffinelli, un episodio único en la literatura de Onetti, un episodio "donde el placer físico, la dicha animal, la conciencia agradecida del goce entregado se [dan] con plenitud y franqueza".[23] El amor concebido como un territorio incontaminado, hecho de pureza, entra pronto en conflicto con los valores sociales y morales de una sociedad que lo degrada y ensucia. Como *El juguete rabioso,* se trata de una novela de aprendizaje: si en el caso de Jason, el difícil aprendizaje de lo social pasa por la iniciación erótica, en el de Silvio Astier, se inicia con robos y distintos oficios humillantes. Astier encuentra finalmente en la traición el gesto esencial de ruptura con su entorno social. Aunque en ambas novelas puede verse el inicio del aislamiento o la creciente incomunicación de los protagonistas con el mundo exterior, la ruptura aún no se ha consumado. Tanto Astier como Jason huyen finalmente de la ciudad en busca de espacios nuevos y de libertad. Ateniéndonos ahora sólo a la exploración de los "vasos comunicantes" entre las obras, lo que tal vez resulta más sorprendente son algunos fragmentos de narración de carácter netamente arltiano. Veamos algunos. La primera afirmación vital de Jason frente a un mundo caduco o muerto brota en el

21 Precisamente en la nota "Una voz que no ha sonado", Onetti alude al lenguaje artificial de los escritores nativistas, en el que no es posible reconocerse, y lo opone al que llama "lenguaje del escritor": "[...] cuando aquél no nace de su tierra, espontáneo e inconfundible, como un fruto del árbol, no es instrumento apto para la expresión total. No hay refinamiento del estilo capaz de suplir esta impotencia ingénita" (18).

22 En los primeros artículos periodísticos de *Marcha,* sólo una vez aparece mencionado el nombre de Arlt, en 1941. Es significativa la ocasión: molesto por la presentación por parte de la Sociedad de Escritores Argentinos de la candidatura de Enrique Larreta para el Nobel, sugiere los nombres de Mallea y Arlt: "Por otra parte, tomando el asunto con gravedad, ¿no hay en la Argentina escritores de más talento que don Enrique Larreta? Eduardo Mallea y Roberto Arlt, ponemos por ejemplo" (65).

23 Véase "Onetti antes de Onetti", en *Juan Carlos Onetti,* ed. Hugo Verani, Taurus, Madrid, 1987, p. 49.

transcurso de un diálogo con el profesor de literatura francesa, M. Gigord, un ser envejecido, resignado, con la audacia paralizada: "Quería la vida. Nada más que la vida; pero totalmente, hasta el fondo. Llegar a tener la energía necesaria para tomar la vida como a una mujer".[24] Muy cerca estamos de la revelación final de Astier al ingeniero Vitri, su interlocutor después de delatar a su cómplice, el Rengo: "No sé si la gente sentirá la fuerza de la vida como la siento yo, pero en mí hay una alegría, una especie de inconsciencia llena de alegría"; y, más adelante, intenta precisar el sentido de su gesto: "Yo no soy un perverso, soy un curioso de esta fuerza enorme que está en mí...".[25] La cercanía de Onetti con las "ideas" arltianas de estilo o escritura, que ya señalamos anteriormente en las notas de *Marcha,* aparece también en esta primera novela, en el capítulo III, en donde los personajes tienen una larga discusión nocturna sobre literatura y arte. Se retoman aquí, casi textualmente, varias de las ideas que defiende Arlt en las "Palabras del autor" que figuran como prólogo a *Los lanzallamas.* Arlt plantea la imposibilidad de hacer estilo, de "pensar en bordados", "entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente".[26] Durán, uno de los personajes de *Tiempo de abrazar,* dice:

> Pienso que no está la época como para perder tiempo discutiendo sobre estilo. Ni siquiera para perderlo tratando de hacerlo. Idioteces; para todo el que no sea espiritualmente un eunuco, los tiempos son de lucha. Se trata de hacer y pensar en serio, sin puntillas ni encajes (26).

Más adelante otro personaje, Landbleu, defiende la necesidad del estilo, segunda piel del auténtico creador: "Es el mejor vehículo [el estilo] para una idea. [...] el individuo que ha nacido escritor, el que naturalmente es un artista, no puede escribir sin hacer estilo" (29). También surge aquí el problema de la verdad en la literatura (y no realismo): la verdad en arte debe vincularse con la vida, idea que expresa también Onetti en varios de sus artículos periodísticos. Por último, el tono rebelde y amargo del fragmento final de la novela evoca ahora los monólogos de Erdosain, protagonista de *Los siete locos,* su furia e inconformidad, mientras camina por las calles de la ciudad: "Estaba lleno de un odio profundo y alegre. [...] El hambre, el cansancio, el desesperado deseo de abrir las ventanas, de respirar. El ansia irrefrenable de higienizar la vida; de fusilar la hipocresía, la injusticia, la mentira. Bestias humanas..." (118).[27] El final de la novela

[24] Juan Carlos Onetti, *Tiempo de abrazar,* Bruguera, Barcelona, 1986, p. 8.

[25] *El juguete rabioso,* Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968, p. 122.

[26] *Op. cit.,* p. 189.

[27] Véase en particular el monólogo final de Erdosain en "Arriba del árbol" *(Sl,* 66-67), y su silenciosa diatriba contra los tenderos, "bajo cuyas cataduras [...] veía alzarse el alma de la ciudad, encanallada, implacable y feroz como ellos" *(Sl,* 124).

"extraviada" es reconstruido por Onetti en una entrevista con Ruffinelli.[28] Coincide el último gesto de Jason con el de Astier: huyen fuera de la ciudad, al sur, ansiosos de libertad. El mundo, aunque hostil, puede ser enfrentado y desafiado. En las obras posteriores, tanto de Onetti como de Arlt, es difícil pensar en cualquier salida que no sea imaginaria, los personajes aparecen encerrados física y psíquicamente.

¿En qué sentido intentar ahora un acercamiento entre la novela mayor de Onetti, *El astillero*[29] —más de una vez juzgada "perfecta" por la crítica—, y las novelas más originales de Arlt, las más "inimitables", dijo alguna vez Cortázar, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*,[30] escritas treinta años antes? Para un escritor de fidelidades sostenidas como lo es sin duda Onetti, no debe resultar extraño que sus encuentros con obras y autores esenciales no sean pasajeros o episódicos y se prolonguen a lo largo de toda su obra. Él mismo ha hablado de su "largo, empecinado, a veces inexplicable plagio de Faulkner".[31] Sin embargo, como dijimos en un principio, no se puede hablar de influencia o incluso de huellas en el sentido en que todavía es posible encontrarlas en los primeros textos de ficción de Onetti. Como se tratará de mostrar, un motivo clave, tanto en la obra de Arlt en general (incluido el teatro) como en la de Onetti, desempeña aquí, en ambas novelas, un papel central: el recurso a la farsa, la mentira, la simulación, porque se ha perdido la capacidad de una interacción directa y eficaz con la realidad.[32] Ante un mundo desolador y sin alternativas, es necesario inventarse ficciones, utopías, y construir con ellas un precario refugio. Existe, nos parece, una inquietante similitud de fondo entre las dos "empresas" o "proyectos" fantasmales, inexistentes, del astillero —"Jeremías Petrus, Sociedad Anónima" como la llama Petrus— y de la Sociedad Secreta, creación del Astrólogo, sobre los que se erigen las novelas. Sólo en la superficie y ateniéndonos a los contenidos engañosos de ambos proyectos, los sueños de Petrus y del Astrólogo parecen disímiles: revolución total por un lado, restauración o "resurrección", como se dice en varias oportunidades, de una empresa capitalista en quiebra, por el

[28] "Creación y muerte de Santa María", en *Réquiem...*, pp. 232-234.

[29] Citaremos por la edición de Salvat, Madrid, 1970, que tiene un prólogo de José Donoso.

[30] Para las citas de estas novelas, seguimos la edición de Ayacucho, Caracas, 1979, con un prólogo de Adolfo Prieto. En ocasiones, nos referimos a ambas novelas como a "la novela", pues, como es sabido, *Los lanzallamas* es la continuación de *Los siete locos* y conforman una unidad temática y argumental. La paginación irá a texto, precedida de las siglas *Sl* y *Ll* según la procedencia de la cita.

[31] *Réquiem...*, p. 198.

[32] En el caso de Onetti, Hugo Verani sostiene que "el juego, la farsa, la mentira, la comedia sin fin" sintetizan "uno de los conceptos esenciales de la novelística de Onetti" *(Onetti: el ritual de la impostura,* Monte Ávila, Caracas, 1981, p. 116).

otro. La Sociedad Secreta es una "empresa" delirante, a medio camino entre la farsa y el sueño, como el astillero en ruinas de Petrus. Tanto en un caso como en otro se trata de invenciones que niegan o distorsionan lo real; delirio de dominio, de omnipotencia, en el caso del Astrólogo y de sus adeptos, que no es más que la contraparte de su impotencia real, de su triste y miserable entorno cotidiano: marginación, fracaso, angustia. Por otra parte, la parodia delirante de trabajo y de eficiencia que llevan a cabo Larsen y los dos empleados que lo acompañan en el astillero, el delirio de poder de Petrus, son también el anverso de la miseria literal de Larsen y de sus ayudantes, de la riqueza postiza de Petrus, de la ruina y deterioro comprobable a diario del astillero, en ese largo y monótono invierno en que transcurre la novela. Para seres desposeídos como los que habitan el mundo de Arlt y el de Onetti, construirse ficciones, meterse en un astillero inexistente o en una Sociedad Secreta, igualmente y a su manera inexistente, equivale a inventarse un mundo paralelo y sobre todo una identidad posible, ficticia sin duda, pero preferible al anonimato que los acecha o a la íntima convicción de que son muertos en vida. En este contexto común adquiere su verdadero significado el primer gesto de los predicadores, profetas o alucinados "conductores de hombres",[33] Petrus y el Astrólogo: otorgar títulos a sus miembros; por un lado, "gerente general", "gerente técnico o administrativo", por otro, "jefe de Industrias", "jefe de Colonias y Minas", "jefe de los Prostíbulos". Identificados con su delirio y monomanía, los dos artífices de su mundo, Petrus y el Astrólogo, desempeñan su papel hasta el final: ni el uno ni el otro tienen razón de ser fuera del juego que han inventado y por el cual sólo parecen existir. Como dice Díaz Grey, Petrus "simula la locura para no quedarse loco del todo" (89), ya que no puede aceptar la ruina definitiva de su imperio; del mismo modo, el Astrólogo no permite las objeciones o críticas a su proyecto porque significaría también el fin de su juego y de su razón de ser: "Vivo exclusivamente, dice, para realizar mi idea" (89). En la lucha por mantener las apariencias, por darles visos de realidad pese a todas las evidencias contrarias, se desarrollan estrategias distintas en cada novela. Si en Arlt la farsa que construye el Astrólogo potencia el sueño, el deseo de otra vida, en Onetti, en cambio, y esto nos parece esencial, la farsa, el simulacro de trabajo en el astillero, tiene una función inversa: despoja al sueño de su substancia, exhibe su fragilidad y mentira, su absurdo también.

El enfoque que seguimos aquí presupone desde luego otra lectura de las novelas centrales de Arlt.[34] En efecto, el asunto de la Sociedad Secreta que pretende organizar el enigmático Astrólogo, y que no pasará de ser un

[33] Petrus se define a sí mismo como un "conductor de hombres", p. 91.

[34] Para un mayor desarrollo, véase mi trabajo, "La Sociedad Secreta y la rebelión de

proyecto, no puede leerse simplemente —como se ha hecho en buena medida— como un proyecto político o ideológico. Si se entiende el motivo principal de las novelas de Arlt sólo bajo este ángulo, poco tendrían que ver en efecto con *El astillero.* Por otra parte, parece claro que Arlt no escribió esas novelas para discutir racional y coherentemente un proyecto revolucionario. Enfrascarse y enredarse por lo tanto en una discusión de "ideas", olvidando el mundo de las novelas, su dinamismo interno, no ha permitido, creemos, lecturas renovadoras de las mismas. Tal vez porque vino antes, a la obra de Arlt sólo se le reconoce tardíamente su poder de invención, de imaginación, aspecto que nadie le disputaría hoy a cualquier autor de la novela hispanoamericana contemporánea. Prieto habla con razón de todo el asunto como de "una metáfora de flancos abiertos", subrayando con ello la potencialidad imaginaria de la empresa del Astrólogo.[35] Más cerca de nosotros, Ricardo Piglia se refiere a "la novela del Astrólogo [como a] la obra maestra de Arlt", concediéndole cierta autonomía en el mundo de las novelas, y agrega que ésta "trabaja sobre los mundos posibles".[36] Las referencias numerosas que hace esta novela a la realidad histórica de su tiempo, a las corrientes ideológicas del momento, las críticas certeras a la naciente sociedad capitalista porteña, su indudable carga de realismo, impidieron tal vez apreciar cómo se trabaja y transforma este material en la ficción. El carácter fantástico e inverosímil de la Sociedad Secreta ha sido por lo general relegado o simplemente ignorado, tal vez por considerarlo poco convincente en un autor considerado tradicionalmente realista.

La Sociedad Secreta y el plan revolucionario del Astrólogo es un "proyecto" que se nutre de interminables discursos esperanzadores, proféticos, y a veces delirantes, sobre la futura sociedad, la nueva vida. Las palabras acaban siendo el sustituto de la acción y transformación real de los personajes. ¿En qué consiste el éxito del Astrólogo ante sus seguidores?: en la farsa conducida con convicción y exaltación, en ser, de alguna manera, un simulador experimentado. Incluso el personaje más escéptico y pragmático de todos, el Rufián Melancólico, se deja seducir por estos discursos: "Suponiendo que no exista oro, aquello es siempre mejor que esta puerca ciudad" *(SI,* 111). En un momento de lucidez, tomado casi al vuelo y sepultado por la avalancha discursiva del Astrólogo, que ocupa varios capítulos de la novela, éste emite la ley profunda de su juego. Ante la objeción de uno de sus seguidores afirma: "Yo sé que no puede ser. Pero hay que proceder *como si* fuera factible" *(SI,* 94; nosotros subrayamos). La

los magos: una aproximación a *Los siete locos* y *Los lanzallamas*", *NRFH,* 36 (1988), 1265-1276.

[35] "Prólogo" a *Los siete locos* y *Los lanzallamas,* p. XXIV.

[36] *Crítica y ficción,* Cuadernos de Extensión Universitaria, Universidad Nacional del Litoral, 1986, p. 22.

disyuntiva es clara: no se trata de *hacer* la revolución, sino simplemente, como lo admite el mismo Astrólogo, de sustituir la acción de la cual son sin duda todos incapaces, por un plan o un proyecto que vuelve "factible" en la fantasía la tan anunciada revolución. Con la Sociedad Secreta se construye un mundo imaginario compensatorio, se afirma el poder de la ficción, su eficacia simbólica. En otra reflexión del Astrólogo, al final de *Los siete locos,* está plasmada la convicción de que la utopía, por más loca y disparatada que sea, es y seguirá siendo necesaria al hombre. A la pregunta del personaje principal, Erdosain: "—¿Y si fracasara todo?", el Astrólogo contesta: "—No importa... vendrá otro... vendrá otro que me sustituirá. Así tiene que suceder. Lo único que debemos desear es que la idea germine en las imaginaciones...—" *(Sl,* 182). Si Arlt juega todavía con el binomio falso/cierto en la elaboración de la farsa, es por el poder de ficción que tiene la mentira, asociada en su mundo a "prodigio", a "sueños extraordinarios", en una palabra, a utopía. En las novelas de Arlt, la farsa permite mantener vivos al sueño y deseo de otra vida, e incluso los hace proliferar. Lo medular del proyecto de la Sociedad Secreta, "la verdad de la mentira" *(Sl,* 114), como dice uno de los personajes, no está en las ideas tumultuosas del Astrólogo, en su coherencia o factibilidad, sino simplemente en la afirmación vital de la necesidad del sueño. La delimitación espacial de todo el asunto de la Sociedad Secreta en la quinta de Temperley, en las afueras de Buenos Aires, rompe con el espacio de enajenación que es en Arlt la ciudad. En Temperley, el Astrólogo construye una realidad paralela, impone las reglas del juego que son las de su proyecto fantástico: penetrar en este espacio equivale a desempeñar otro papel, a participar de las mentiras, ilusiones, farsas que pone en escena el Astrólogo, a adoptar también temporalmente otra identidad. En varios sentidos se preserva el polo utópico de todo el asunto hasta el final porque su escenario es distinto.

El proyecto de la Sociedad Secreta y el poder ilusorio del plan de revolución total, la afirmación del engaño, de la mentira, de la farsa o del simulacro de acción para vencer el vacío y el fracaso, anuncian sin duda aspectos esenciales del mundo de Onetti, concretamente en *El astillero.* Sin embargo, como ya lo apuntamos, la farsa aparece ahora al desnudo, inserta, rodeada y acosada permanentemente por la ruina "real" del astillero, por la miseria de la casilla, por el hambre y el frío, por el absurdo también de los encuentros repetidos de "una misma escena fallida" (27) en la glorieta. Como no parece haber más certidumbre que la ruina y decrepitud, este futuro "renacer" de la empresa se alimenta forzosamente con lo ilusorio e intangible: promesas, "profecías de resurrección" (138), idas y venidas de la "fe" —palabra tantas veces reiterada en un mundo que precisamente la excluye.

En el mundo de Onetti, la "magia", la desmesura e indudable seducción de los discursos del Astrólogo y, en menor medida, del Buscador de Oro, han desaparecido. La fase de exaltación, euforia y locura "contagiosa" que invade los discursos del Astrólogo, no existe aquí.[37] Si en *Los siete locos* se habla de "la magnífica locura" *(Sl,* 97) del Astrólogo que logra en buena medida crear un sueño colectivo y cierta complicidad entre sus adeptos, aquí, por el contrario, el narrador se refiere a la "locura infecciosa" (85) del viejo, como si estuviera ya contaminada o degradada. Penosamente, en *El astillero,* se "[inventan] entusiasmos" (48). Se contraponen el visionario en el pleno dominio de sus facultades y el viejo visionario, sin fuerza, que es Petrus. En definitiva, el "sueño" de Petrus es un sueño mortífero, como de manera inequívoca puede leerse en la mirada de los gerentes que regresan a Santa María después de su paso por Puerto Astillero: "hermanados [...] por una mirada, no vacía, sino vaciada de lo que había tenido y confesado antes" (85). La locura de Petrus sume a los personajes en una soledad total, no abre ningún resquicio vital, no posibilita la verdadera comunicación entre los integrantes del astillero. Se alude por ejemplo a "los delirios solitarios de Larsen en el cobertizo en ruinas" (87), o al "placer demente de hacer preguntas y obtener respuestas sobre temas de sonido prestigioso y que muy probablemente no aludieran a nada" (44). Resulta significativo que casi no se reproduzcan los discursos de Petrus. Desde su primera aparición (sólo hay tres en la novela), apenas interviene en un discurso directo. Su voz es mediatizada por la voz ambigua e irónica del narrador: "Friolento, incapaz de indignación y de verdadero asombro, Larsen fue asintiendo en las pausas del discurso inmortal...infalible" (35). Cuando Larsen se incorpora al mundo del astillero, el discurso antiguo y esclerosado de Petrus, centrado en la repetición de la promesa, es remedado por los descreídos empleados, Kunz y Gálvez. Éstos se burlan abiertamente del "gran viejo del astillero", del "pionero": "Soy un pionero, señores accionistas" (34). Larsen se encargará también de repetir en forma monótona y estereotipada la creencia de Petrus en la "resurrección" del astillero. Quizás la única palabra mágica de lo que podríamos llamar también "el proyecto" del astillero, parece ser la suma global del astillero: "treinta millones". Toda la empresa fantasma gira, pues, en torno de una cifra imposible de verificar o desmentir: "Más de treinta millones, señor" (35), le dice Petrus a Larsen en su primera entre-

[37] Discrepamos de la interpretación que hace Yurkievich —en un ensayo por otra parte excelente— de la "visión de Petrus", a la que califica de "inflacionaria, eufórica", y "cuyo desmedido optimismo es factor de fracaso" ("El hueco voraz de Onetti", en Verani (ed.), *Juan Carlos Onetti,* ed. cit., p. 355). La visión de Petrus está por el contrario signada por la repetición y la esclerosis; se trata de un sueño antiguo y "petrificado". Tal vez tenga que ver la palabra Petrus con la momia en vida que es Petrus y no tanto con el Petrie real, según ha contado Onetti en una entrevista (Emir Rodríguez Monegal, "Conversación con Juan Carlos Onetti", en Ruffinelli (ed.), *Onetti,* Marcha, Montevideo, 1970, p. 248).

vista en el astillero. Luego, también Larsen se obstina en repetir ante los otros los "más de treinta millones" que vale la empresa. En el Belgrano, una noche, algo borracho, se lo dice al dueño, Poetters (55), se lo dice también a sus ayudantes, al doctor Díaz Grey e incluso lo recuerda en un monólogo interior (67). El proyecto inicial de Larsen —dar un sentido a la vida— parece trocarse en proyecto de disolución y muerte: aferrarse a un sueño que es materia muerta (desechos, ruinas), en el que no vibra ya ninguna vida: "[...] necesitando creer que todo aquello era suyo y necesitando entregarse sin reservas a todo aquello" (42), se dice cuando recorre por primera vez los galpones. El camino de Larsen en *El astillero* es un llenarse de muerte, el meterse en un engranaje siniestro, en una farsa que destruye los sueños.[38] El último refugio elegido es, paradójicamente, la muerte del deseo y del sueño. Contrariamente a lo que sucede en las novelas de Arlt, es importante advertir que lo ilusorio aquí se da en el seno mismo de la ruina y decadencia. Coexisten en un mismo espacio farsa y sueño, la operación de "vaciamiento" que opera a diario el astillero (formas y "símbolos-simulacros"[39] que ya no pueden ser creídos), y el "sueño" de resurrección del mismo: de allí que nazca tal vez sin fuerza, acosado por la ruina del astillero.

Existen otros ecos arltianos en *El astillero* que pueden parecer fortuitos en una primera aproximación pero que en realidad complementan las afinidades que hemos venido explorando. Es difícil no recordar a Larsen y su farsa en el astillero, cuando el Rufián Melancólico le dice a Erdosain en *Los siete locos:* "He organizado mi vida como la de un industrial" (30) y, poco después, insiste en lo mismo al comparar su negocio "con la sociedad de accionistas de una empresa"(31). Visto desde fuera y vaciado de su substancia, un negocio se asemeja finalmente a otro cualquiera. En el cafishio arltiano está prefigurada la última transformación de Larsen, su inverosímil e irónica conversión en "gerente general" de una empresa inexistente. La filosofía escéptica del Rufián Melancólico está contenida en unas cuantas palabras y se acerca a la visión nihilista imperturbable de Díaz Grey: "Ya que la vida no tiene ningún sentido, es igual seguir cualquier corriente. [...] Nacemos, vivimos, morimos, sin que por eso dejen las estrellas de moverse y las hormigas de trabajar" *(Sl,* 30). En *Los lanzallamas,* esta vez en su jerga lunfarda, le reitera lo mismo a Erdosain: sigue al Astrólogo como podría seguir a cualquier otro. Su participación

[38] Ximena Moreno Aliste observa con razón que "por primera vez encontramos en esta novela que el mundo de la farsa equivale a la muerte" (*Origen y sentido de la farsa en la obra de Juan Carlos Onetti,* Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, Poitiers, 1973, p. 76).

[39] Expresión certera que emplea Yurkievich en el ensayo ya citado (p. 347).

en la Sociedad Secreta se resume a la instalación de un negocio, el prostíbulo, y agrega: "...yo he tratado de interesarme por lo que él planea... en el fondo le seré sincero, nada me interesa. Me aburro. Me aburro horriblemente. Estoy "seco" de "escolazo", de putas, y de filósofos de café. Aquí no hay absolutamente nada que hacer" (215). También en Arlt se insinúa, de manera incipiente, la idea de que ante una existencia absurda y sin sentido, el orden o la organización pueden contrarrestar transitoriamente lo que el Rufián llama "aburrimiento", y que en el fondo no es otra cosa que un profundo malestar y vacío interior: los horarios, los datos externos de organización, acaban funcionando como moldes fijos despojados de vida. Larsen extrema este procedimiento en *El astillero:* respeta escrupulosamente los horarios, arranca hojas de un viejo calendario, visita diariamente la glorieta a idéntica hora, y sigue en todo un rito vacío que se acerca cada vez más al estereotipo.

En el mismo sentido, es interesante advertir la importancia de los "planes" y a la vez la fascinación que ejercen sobre los personajes en una y otra novela. En su primera visita al astillero, en medio de la ruina que lo rodea, Larsen recoge "un plano azul con maquinarias y letras blancas, embarrado, endurecido" (41) y lo guarda en el bolsillo del sobretodo. Es un gesto simbólico con el que busca quizás aferrarse a algo concreto, apropiárselo para poder creer. Del mismo modo, para "seguir creyendo" (84), conjetura Díaz Grey, Larsen se hunde después en la lectura de "sucesos muertos" (55), presupuestos pasados, cálculos sobre metalización. Otro de los empleados del astillero, Kunz, el gerente técnico, juega con el "plano desvaído" (137) de una máquina perforadora, intentando perfeccionar su hipotético rendimiento. Los planes asimismo abundan en las novelas de Arlt: está primero, claro, el plan global de la Sociedad Secreta, proyecto discutido una y otra vez, pero que no alcanza ninguna realización; está también el plan de la fábrica de fosgeno, plan que se reproduce en *Los lanzallamas* y que aparece descrito en todos sus detalles como si fuese necesario injertarle mayor realidad, y que por supuesto tampoco se lleva a la práctica. Podría recordarse por fin el "plan de muerte" destinado a Barsut, plan que seduce a los personajes por su exactitud "matemática" y "geométrica" *(Sl,* 60), y que acaba finalmente en un simulacro de muerte. Los planes son sustitutos de una realidad futura inexistente o vestigios de lo que existió. Proyectados al pasado o al futuro, coinciden no obstante en su efecto final: contribuyen a crear una misma atmósfera de irrealidad, de fabulación sobre lo ausente.

Existen todavía otros paralelismos entre el Rufián Melancólico y Larsen: esbozos de motivos y situaciones que parece retomar y transformar Onetti, imprimiéndoles desde luego su propia visión.[40] Poco antes de

[40] Tal vez el mismo apodo de Larsen, "Juntacadáveres", pudo surgir de la lectura y compenetración profunda de Onetti con el personaje arltiano. En efecto, en el capítulo,

que lo maten, contagiado por Erdosain y su "sentido religioso de la vida", en un largo soliloquio intitulado "Haffner cae", el macró arltiano sueña con una vida distinta, anhela redimirse de su pasado sórdido de cafishio y discurre extrañamente sobre la pureza, la limpieza del alma y la posible felicidad. Piensa casarse y entregarse por completo a la joven violinista ciega —los ciegos y los locos, dice el Rufián, son "los únicos que escapan a la ley de ferocidad" *(Ll,* 231) de este mundo"—,[41] comprar una chacra o irse al Brasil. En los últimos momentos del macró, en su larga agonía, hay un crecimiento y espiritualización notorios del personaje. El Rufián acaba deseando, como los demás "locos" de la Sociedad Secreta, una nueva vida porque, insiste, "la vida tiene que ser otra" *(Ll,* 231). Si Larsen cae en la "trampa" final del astillero, en "su última oportunidad de engañarse" (52) dice el narrador, es también por el deseo de buscar un sentido al vivir. Este deseo alcanza a tener un rostro concreto que se acerca sorprendentemente al contenido de las ensoñaciones de Haffner en el momento de "caer": dinero, casa, mujer, vida hogareña. Pero los deseos de Larsen son moldes vacíos, sin espesor ni realidad, al igual que su título de "gerente general" y su salario ficticio: un simple número, no importa cuál —"cinco o seis mil pesos" (43)—, en los libros de contabilidad de la empresa.

Empezamos este trabajo aludiendo al fervor "arltiano" de Onetti, una y otra vez exteriorizado por el escritor uruguayo, pero rara vez explorado por la crítica en las obras mismas. Si en un primer tiempo nos fue posible encontrar "huellas" concretas de Arlt en el primer Onetti, en su etapa de formación y de búsqueda de una voz propia, en la segunda parte del trabajo, guiados por una mirada selectiva, intentamos una lectura contrastiva entre *El astillero* y *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Leer *El astillero* a la luz de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* y, a la vez, volver sobre las novelas de Arlt enriquecidos con el mundo de Onetti, ilumina una y otra novela, permite vislumbrar, creemos, algunas de las secretas afinidades entre los dos escritores rioplatenses. Onetti y Arlt coinciden sin duda en lo esencial: en un mundo carente de sentido, donde descartadas las posibilidades de cambio o de transformación, los hombres parecen condenados a vivir simulacros. Sin embargo, escrita treinta años después que las novelas de Arlt, *El astillero* es también, de alguna manera, una re-lectura crítica de Arlt, del proyecto utópico que recorre sus novelas. Onetti

"Las opiniones del Rufián Melancólico", en *Los siete locos,* Erdosain le pregunta al Rufián cuál es en definitiva su papel en la Sociedad Secreta que piensa organizar el Astrólogo. A lo que contesta: "Si el Astrólogo consigue dinero, guiarlo en la *junta de mujeres* y en la instalación del prostíbulo" (30; el subrayado es nuestro).

[41] No deja de ser sorprendente que la elección amorosa de Larsen recaiga en una loca, Angélica Inés.

construye una antiutopía, una demistificación cruel y sin escapatoria de los sueños o mentiras que conforman cualquier vida. Retomando lo que dice uno de los personajes de Arlt en *Los siete locos,* podría decirse que en el mundo de *El astillero,* "los hombres [ya no] se sacuden con mentiras" *(Sl,* 114), y que la mentira o "lo falso [no tiene ya] la consistencia de lo cierto" *(id.).* En Onetti, sólo queda la farsa al desnudo, vaciada de su substancia vital, el sueño. Las mentiras exhiben una verdad única, la del irremediable hundimiento en la nada y en la muerte. Es sin duda un paso más en el camino de la alienación que también exploran las novelas de Arlt al filo de los años treinta. Si la farsa arltiana tiene una función liberadora, catártica, la farsa que escenifica Onetti en *El astillero* se aproximaría más bien al teatro del absurdo. La gran cohesión estructural de la novela de Onetti, tantas veces subrayada por la crítica, es también la cohesión de una inequívoca imagen del mundo y del hombre. Onetti presenta un mundo cerrado, asfixiante, casi intolerable, sin fisuras ni resquicios vitales.[42] Incluso las salidas o compensaciones imaginarias, que tanto peso tienen en otras novelas de Onetti, han desaparecido de *El astillero.*

En su "semblanza" sobre Arlt, del 71, Onetti escribió que no había releído su obra para escribir ese texto, aunque, agrega, "esta preocupación es excesiva porque lo conozco de memoria, tantos persistentes años pasados".[43] Y es cierto. La obra de Arlt no es para Onetti lo que suele llamarse una "influencia" literaria, sino tal vez una voz próxima que Onetti parece haber interiorizado desde temprano, y con la cual no ha dejado nunca de dialogar. Como quiere Borges, "un gran escritor [y lo es sin duda Onetti] crea a sus precursores". Pero también Arlt anticipa o prefigura a Onetti, una zona central de Onetti.

[42] Con toda su carga de misterio, de oscuro designio, como son las entrañas de la creación literaria para un escritor como Onetti, nos parece revelador lo que dice el escritor en la primera y tal vez única conferencia pública que dio en España, en 1973. Después de aludir a los posibles modelos reales de Larsen que ha conocido, agrega: "Lo que realmente sé es que por un oscuro arrebato maté a Larsen en el *El astillero* y no me resigno a su muerte. Si el tiempo me lo permite estoy seguro que Larsen reaparecerá" ("Por culpa de Fantomas", *Cuadernos Hispanoamericanos,* febrero de 1974, núm. 284, p. 228).

[43] Onetti, "Semblanza de un genio rioplatense", en Jorge Lafforgue (comp.), *Nueva novela latinoamericana,* Paidós, Buenos Aires, 1972, t. 2, p. 365.

CARLOS PELLICER, CONTEMPORÁNEO

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ
El Colegio de México

> Hay una sola manera de leer sus poesías. Repasándolas y pesándolas. Desentrañando y reconociendo el valor, el tono, la temperatura que ha vertido en cada palabra, en cada verso. Es la única manera de abordarlas. Es también la única manera de amarlas.
> Xavier Villaurrutia, *Textos y pretextos*, p.78.

El movimiento revolucionario de 1910 en México, entendido en toda su complejidad y amplitud, es un punto de referencia y de comparación ineludible cuando se pretende deslindar alguna de las manifestaciones sociohistóricas del siglo XX mexicano. Sin lugar a dudas, es también el caso de la producción cultural, con todo lo que implica de modalidades y gradaciones diversas de cambios de mentalidad, que responden a la interacción entre los sujetos y las condiciones estructurales de su tiempo.

En este sentido, por ejemplo, al hablar de "grupos" nos referimos siempre a tendencias dominantes que no neutralizan las contradicciones internas, en favor de una caracterización estática y formulaica de los procesos. La posibilidad y la necesidad histórica de establecer marcas aglutinantes deberá así destacar las diferencias individuales y colectivas (por negación, transformación o recreación profunda de lo dado o coexistente). También deben tomarse en cuenta los desfases que suelen ocurrir entre las ideas estéticas compartidas con otros o asumidas individualmente, y las obras concretas. Además, siempre habrá diferencias cualitativamente determinantes en los modos específicos de objetivarese cada obra. De ahí la autonomía relativa de toda producción cultural, y la dificultad para ubicar adecuadamente (nunca simplemente) las figuras cuya producción desborda las tendencias dominantes, sin ser ajenas a ellas. En esos casos habrá que afinar los análisis y poner especial atención en las mediaciones particulares.

Estos principios, entre otros, dificultan el estudio de un "grupo" como

el de Contemporáneos en la literatura mexicana, y dentro de éste el de una figura como la de Carlos Pellicer Cámara.[1] Si bien no puede hablarse de un vacío de la crítica, ésta se "está haciendo" como diría Villaurrutia,[2] pues muchos de los trabajos dedicados a Contemporáneos y a la poesía de Pellicer suelen eludir (por simple omisión o ligereza en el tratamiento) aspectos determinantes para su comprensión,[3] sin negar los luminosos aciertos. A veces estos últimos se dan más en el apunte inteligente y sensible que en el comentario detenido de los textos.

Ante el proceso revolucionario de 1910 la literatura mexicana adopta dos modalidades principales. De un lado, la narrativa de la Revolución pretende dar un testimonio de los hechos que pasa, en muchos de los casos, por la experiencia directa. No obstante, siempre actúa la rejilla que selecciona los materiales, conforme la focalización y los puntos de vista de las voces discursivas. De otro, se tiende a la búsqueda de una respuesta liberadora desde la literatura misma, en tanto modo particular de trabajar y organizar el lenguaje.

[1] Por única vez me referiré al poeta con sus dos apellidos, como solían hacerlo, según Salvador Novo, los del primer grupo de su generación a la usanza de Pedro Henríquez Ureña (Novo 1928, p. 36). El tiempo, sin embargo, le ha dado autonomía a su apellido paterno, y basta nombrarlo como Pellicer para reconocerlo. Además es algo que el poeta asumió en algún momento. En los *ex-libris* de sus libros que la familia donó a la biblioteca de El Colegio de México resaltan en negro las iniciales "CP", sobre un cuadrado de papel blanco. Además, a juzgar por documentos publicados en la iconografía que editó Carlos Pellicer López, su padre y su abuelo paterno sólo usaban el apellido Pellicer (Pellicer López 1982, pp.17-18; 22) y el poeta, en lo que tal vez sea su "primer autógrafo", pone Carlos Pellicer (*id.*, p. 40.), forma que aparece también en la boleta de calificaciones del Instituto San Francisco de Borja en 1909 (*id.*, pp. 45-46). En el recordatorio de su Primera Comunión aparece como Carlos Pellicer C. (*id.*, p.43), modalidad que se repite al reverso de una foto de su abuelo paterno con fecha de 1954 (*id.*, p. 18). Sólo en un retrato tomado en Bogotá, y dedicado a sus padres el 12 de septiembre de 1919, el poeta pone Carlos Pellicer Cámara (*id.*, p. 55). En cambio, en su pasaporte de 1922 y en un menú del mismo año que firma junto con Vasconcelos y Julio Torri, aparece como Carlos Pellicer (*id.*, pp. 59-60). Me inclino a pensar que ésta fue la forma que tendía a usar, tal vez por la tradición familiar (la madre firma Deifilia C. de Pellicer), y porque el uso de los dos apellidos fue, efectivamente, una moda. Guillermo Sheridan, comentando este punto, con motivo de un soneto de ocasión en el que Pellicer alude al tema, aún afirma que "recientemente ha dejado de usar el Cámara" (Sheridan 1991, p. 21). De ahora en adelante me referiré a él como Carlos Pellicer o Pellicer.

[2] Villaurrutia 1940, p. 196. Para Villaurrutia toda obra tiene este carácter proteico. Por ejemplo, lo mismo afirma de los personajes novelescos: "Los personajes de la novela *están siendo*" (Villaurrutia 1931, p. 56).

[3] Considero que, muchas veces, hay una censura ideológica tácita en la crítica a Pellicer. Algunos tienden a sacarlo del grupo de los Contemporáneos por su actitud comprometida ante la historia; otros (que pueden ser los mismos) cuestionan de algún modo su compromiso. Esta ambigüedad quizá se deba al hecho de que la poesía pelliceriana de carácter nacionalista o político se concentra, por lo general, en los grandes héroes. Más adelante volveré sobre este aspecto de su obra, relacionado con su vida. Un cliché frecuente es la imagen, un tanto estereotipada, del poeta sensorial, exuberante, colorista, volcado hacia el exterior, sin más; es decir tendiente a la dispersión.

Sin embargo, lo que a primera vista parecería una escisión tajante en términos de dos modos antagónicos de asumir la historia sociocultural, se matiza si se observa desde perspectivas más profundas y abarcadoras.

Una de esas perspectivas corresponde al campo de la historia de las ideas. En este sentido, ambas modalidades literarias presuponen la transformación de una visión del mundo modelada por los parámetros rígidos del positivismo cientificista y pragmático (determinado por las leyes físicas y sociales) a una visión del mundo regida por la filosofía del cambio, del dinamismo centrado en la libertad del espíritu, que devolvía al hombre su capacidad de ser sujeto de la historia, creativa y libremente. En el primer caso la ley basada en la experiencia práctica determinaba una ética utilitarista y la política. En el segundo, se partía del principio de que la materia es mutable (lo cual vulnera la inmutabilidad aparente del orden social), y del postulado bergsoniano de que todo proceso vital supone un doble movimiento en contrapunto (ascenso del espíritu, descenso de la materia), que sustenta teóricamente la posibilidad anhelada del desplazamiento de los grupos sociales y del cambio político necesario. No obstante el cambio, se postula un principio de permanencia identificado como el *impulso vital* que hace ilimitadas las posibilidades de transformación y recreación.[4]

Para Alfonso Caso, maestro de las nuevas generaciones —quien a su vez sigue a Bergson— el arte tiene una función desinteresada que se opone "al imperativo biológico del menor esfuerzo".[5] Los artistas, además, tienen natural acceso al "tono especial" de la existencia, y cumplen

> su vida estética, impelidos por un resorte oculto que los relaciona secretamente con las cosas; se hacen cómplices de ellas, las pintan, las esculpen o las expresan tan naturalmente como los otros hombres las aprovechan. En esta divina complicidad con el ser individual de cada cosa o ente estriba el arte. Ella es el secreto de la intuición estética.
>
> (Caso 1957, p. 53.)

Estas son algunas de las premisas que orientan las inquietudes de la generación del Ateneo de México, que desde el punto de vista de las ideas y de la cultura anuncia la necesidad del cambio, aunque su práctica efectiva social se ve limitada por la diáspora del exilio, unas veces voluntario; otras directamente provocado por la circunstancia social; en un caso como el de Julio Torri manifestado como una condición individual, interna, y en todos los casos, propiciado por los hechos históricos desencade-

[4] Sobre este cambio de mentalidad, véase Zea 1943, sobre todo los capítulos II-V de la Sección décima, pp. 434-462; también el ensayo que publicó Arnaldo Córdova en 1975, "¿Espiritualismo o positivismo? La filosofía de la Revolución mexicana" (Córdova 1975, pp. 124-142).

[5] Cf. Caso 1957, p. 53, y Zea 1943, pp. 453-455.

nantes: la muerte de Madero, la llamada decena trágica y el huertismo. Llegan, sin embargo, a organizar la Universidad Popular Mexicana (1912) con métodos ágiles de enseñanza (conferencias, talleres, cursillos, centros, etcétera). También se crea en 1913 la Escuela de Altos Estudios.

La siguiente, la Generación de 1915 o de Los Siete Sabios, se formó sin un magisterio definido (salvo por la presencia de Antonio Caso y de Vasconcelos). Tuvieron más bien una impronta neopositivista, una fuerte preocupación por neutralizar las contradicciones de la Revolución, y un marcado interés por la vida pública y por la creación de instituciones.

Serán los Contemporáneos, entre los veinte y los treinta, los que retomarán la orientación de los ateneístas. De hecho inicialmente algunos se organizan en un segundo Ateneo, como bien lo ha señalado la crítica. También ellos buscan el rigor, nuevas modalidades de creación, el cambio y la apertura hacia otras literaturas y manifestaciones culturales. Baste recordar la presencia del modernismo, de la literatura francesa, la generación del 98 española seguida de la del 27 (Machado, Juan Ramón Jiménez, Miguel Hernández, Aleixandre) y en México los vasos fertilizantes complementarios que son Alfonso Reyes y Ramón López Velarde.[6]

La conocida polémica de 1925, encabezada por Julio Jiménez Rueda y Francisco Monterde, contrapone abiertamente la literatura centrada en la manifestación del proceso revolucionario con toda la fuerza "objetiva" que se identifica como arte "viril", y la literatura de carácter esteticista que se asocia con la evasión, la preocupación por la forma y la excesiva sensibilidad. Todavía en años recientes un crítico como Emmanuel Carballo habla de la desmesura de Carlos Pellicer y de sus *"melifluos"* contemporáneos.[7]

Polémicas de este tipo tienden a borrar las contradicciones internas de los movimientos. En el caso de los Contemporáneos considero, además, que la biografía particular de muchos, en manos de una crítica miope, ha funcionado como una mediadora que enmascara los posibles puntos de contacto y recepción entre ambas modalidades literarias. En este sentido es ejemplar el caso de Mariano Azuela; también el de Martín Luis Guzmán, aunque en menor grado, y sin duda, el de Carlos Pellicer.

Paradójicamente, *Los de Abajo,* escrita por Azuela entre 1914 y 1915, dentro de la polémica de 1925 se constituye en el paradigma de la llamada "literatura viril" y tiene, al mismo tiempo, una recepción positiva dentro del grupo de Contemporáneos. La presencia de Mariano Azuela en el "grupo" es constatable incluso en fotografías de la época;[8] Xavier Villau-

[6] Sería interesante profundizar en el fenómeno ¿paralelo? de los formalistas en Rusia y su "polémica" con el círculo bajtiniano; las modalidades vanguardistas argentinas que explican la obra de un Macedonio Fernández y después de un Borges.

[7] Cf. Carballo 1965, p. 223.

[8] Cf. *Homenaje* 1982, pp. 6-7. También en Pellicer López 1982, p. 91.

rrutia le dedica una nota crítica a *Los de abajo* en *La Voz Nueva* (1931),[9] y en la revista *Contemporáneos* se publica, en el mismo año de su aparición (París, 1930), traducido por Bernardo Ortiz de Montellano, el prólogo de Valery Larbaud a la "exacta traducción al francés de la novela" hecha por J. J. Maurin. Además aparecen capítulos de *La luciérnaga* y de *La Malhora.* En la revista se hacen también comentarios positivos, aunque no definitivos, tanto de *Los de abajo* como de las novelas de Martín Luis Guzmán.[10] Es evidente la necesidad de una revisión cuidadosa de los hechos; por ahora esbozo un comentario general, más a manera de cuestionamiento que de una respuesta definitiva.

Estos casos ¿fronterizos, o más bien de síntesis? me inclinan a pensar que la decisión no consiste tanto en un rechazo de los contenidos revolucionarios o de otra índole —frente a los cuales puede haber posturas y distanciamientos diversos— cuanto en destacar y privilegiar la modernidad de la escritura. Bernardo Ortiz de Montellano distingue claramente entre literatura de la Revolución y literatura revolucionaria:

> El tema de la revolución no creará nunca para nosotros la literatura revolucionaria, nueva en su concepto estético y de su propia expresión; autóctona dentro de la cultura heredada y abonada durante siglos con fisonomía particular; enraizada en la más profunda vertiente de la sensibilidad peculiar de México y enemiga de viejos moldes.
>
> (Ortiz de Montellano 1930, p. 80.)

La "revolución" literaria busca el extrañamiento de la forma, de manera similar a como la entienden los formalistas por esos mismos años (si bien de manera teóricamente rigurosa); el carácter proteico de la

[9] Xavier Villaurrutia, "Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela", en Villaurrutia 1931, pp. 56-58. La nota, breve y en general lúcida, revela la rejilla crítica. Por ejemplo, en su comentario sobre los personajes: "Los personajes de la novela *están siendo* [...] viven construyéndose y destruyéndose, afirmándose y negándose ante nuestros ojos" *(Ibid.,* p. 56).

[10] Cf. Torres Bodet 1928, pp. 15-16. Para Torres Bodet *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán es "de una técnica más estricta"que *Los de abajo* de Mariano Azuela. En cambio, Bernardo Ortiz de Montellano (Ortiz de Montellano 1930, pp. 27-28) considera que *Los de abajo* y *El águila y la serpiente* son las dos mejores obras de la Revolución, pero que la primera es "más íntegramente artística". Después destaca ambas obras en 1931, a las que añade *La sombra del caudillo* de Guzmán, como obras que ya están en camino de lograr un "estilo mexicano", pero las considera más cercanas a la "lírica" que a la novela, junto con *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes y *La tierra del faisán y del venado* de Antonio Mediz Bolio (Ortiz de Montellano 1931, pp. 205-207). Hay que estudiar más a fondo la obra de Martín Luis Guzmán de tal modo que se destaquen con fidelidad sus simpatías y diferencias, y se le ubique de manera más precisa dentro de la literatura mexicana de este siglo. Hacerlo contribuirá a esclarecer el perfil mismo de los movimientos literarios y las obras contemporáneas o posteriores con las que se relaciona. Con esta óptica amplia he iniciado el estudio de *La sombra del caudillo* (1930).

escritura de raíz bergsoniana, al que ya aludí antes, la búsqueda de la economía poética que tiende a la sustantividad (cristalización, objetivación) del lenguaje; la literatura como un mostrar la forma significativa que la determina; la conjunción —que hoy llamaríamos semiótica— de las artes diversas (pintura, música, cine...), el diálogo —por tanto ruptura de fronteras— entre los rasgos épicos y los líricos; entre las formas métricas (verso de arte mayor, verso corto y libre) y las estróficas (poemas de forma abierta y de forma cerrada); entre lo culto y lo popular; el ritmo ascendente y descendente en contrapunto y otras variaciones rítmicas; la sensorialidad y la razón y cierto gusto por la biografía.

Así planteado, y de regreso de una lectura que descubre la modernidad de *Los de abajo* precisamente en la actualización de muchos de estos aspectos de la escritura[11] —en general con una mayor economía poética que en *La sombra del caudillo,* donde sin embargo hay pasajes antológicos— entiendo la recepción positiva, aunque cauta, de estas obras por parte de los Contemporáneos. Además hay que rescatar la compleja colaboración interna entre literatura, biografía e historia que se da en ellas, como se dará en la poesía de Carlos Pellicer.

Un recorrido por las revistas[12] y la crítica literaria[13] favorece la inclusión del poeta tabasqueño dentro del grupo de Contemporáneos. Su

[11] Cf. Jiménez de Báez [1991].

[12] Si se parte de las revistas literarias de la época, Pellicer colabora entre los dieciocho y los diecinueve años en *Gladios* 1916 a la que le pone el nombre, y en la cual dirige la sección de literatura. Se trataba de rescatar el espíritu heroico (gesto romántico), según su primer editor Octavio G. Barreda, a quien sustituye en el segundo número Luis Enrique Herro. La postura de Pellicer como coordinador de la sección era abierta a todo tipo de trabajo de calidad estética. "Blasones de belleza", escribe, con claro acento modernista. Pero en la apertura (así como la revista se abre a diversas modalidades de la cultura, literatura, ciencia, música, artes plásticas) ya hay un espíritu contemporáneo. Éste se acentúa en la revista *San-ev-ank* 1918, de la que Pellicer es asiduo colaborador y donde publica poemas de José Gorostiza Alcalá y de Enrique González Rojo. Entre sus colaboradores más destacados están también Bernardo Ortiz de Montellano y Jaime Torres Bodet. Gorostiza y González Rojo fundan en 1919 la *Revista Nueva.* A cargo de la redacción aparecen, entre otros, Bernardo Ortiz de Montellano y Jaime Torres Bodet. Carlos Pellicer aparece en la lista de colaboradores. En la revista *Contemporáneos,* tanto Jaime Torres Bodet (Torres Bodet 1928, p. 6), como Bernardo Ortiz de Montellano (1931, p. 208) lo incluyen como uno de los "escritores contemporáneos". En 1928 Gabriel García Maroto lo incluyó también en su conocida *Galería de poetas nuevos de México,* inclusión que asume Celestino Gorostiza en una reseña a la *Galería* publicada en *Contemporáneos* (1928, p. 203). La redacción de *Estaciones. Revista Literaria de México* reconoce también que el poeta tabasqueño forma parte de los Contemporáneos *(Estaciones* 1958, p. 370).

[13] Para Xavier Villaurrutia ("Cartas a Olivier", *Ulises* 1928, p. 16.), "Pellicer precede a los nuevos poetas de México y, a menudo, los supera, no en la calidad total pero sí en la riqueza de metáforas y en la sugestión de movimiento, a quienes se proponen conseguirlo. A todos supera en el sentido del color". José Luis Martínez afirmará en 1949 que Pellicer es "el mayor y el menos contemporáneo de los contemporáneos "(Martínez 1949, p. 31). En 1968 Gorostiza reconoce en Pellicer al maestro y al guía: "Él fue quien me inclinó y me

atipicidad es un rasgo que también define al "grupo". Sí es una suerte de hermano mayor (aunque cronológicamente sólo lo separan dos años de Bernardo Ortiz de Montellano; cuatro de Gorostiza; cinco de Torres Bodet; seis de Xavier Villaurrutia, Elías Nandino y Jorge Cuesta; siete de Salvador Novo y ocho de Gilberto Owen, el menor de todos, quien muere sin embargo veinticinco años antes que Pellicer). La mayoría de edad tiene que ver con su formación y su precocidad como poeta cuyos primeros poemas corren con buena suerte. Desde el comienzo es poeta de poesía "en voz alta", de aliento épico, como él mismo la calificará al compararse con Elías Nandino sobre un poema que ambos debían escribir dedicado al Che Guevara;[14] pero también de poesía de profundo lirismo, de goce intimista ante la naturaleza, con la cual se identifica para trascenderse; y ante el amor humano y el divino que se entreveran depurándose y ensalzándose, porque todo pasa por el tamiz de un acendrado sentido religioso.

Este último se afirma con raíces hondas, desde la infancia, en un cristianismo evangélico que impulsa a Carlos Pellicer naturalmente (como una exigencia ineludible y salvadora —el "suave yugo"—) a enraizarse en la historia. Su actitud esperanzada que tantos destacan, no desconoce la pérdida, la indignación o el dolor individuales y colectivos. Pero el poeta es sobre todo árbol—cruz;[15] palmera erguida para elevar el mundo. También es hombre de su tiempo.

entusiasmó por la poesía. Así es que, Gorostiza poeta, se debe a Pellicer poeta" (*id.*, p. 77). Años más tarde, en 1977 Carlos Monsiváis afirma las dos tendencias principales del poeta: la política de tendencia heroica ("bolivariano y vasconcelista") y su búsqueda de la "revolución formal", tendencia que compartía con los Contemporáneos, así como la amistad (*id.*, pp. 78-79). Un año después Octavio Paz considera implícitamente que Pellicer, junto con Cuesta, son algo así como los más "contemporáneos de los contemporáneos", en tanto sí responden a la eticidad y al interés político de la poesía y, al mismo tiempo, en el caso de Pellicer reconoce que "fue un poeta extraordinario" (Paz 1978, pp. 28-29). En "La poesía de Carlos Pellicer" (1955) en *Las peras del olmo* (Paz 1974, p. 83) Paz reconoce que el poeta tabasqueño "no pertenece tanto al pasado como al porvenir": es contemporáneo. En las notas de *Poesía en movimiento* (Paz, Chumacero, Aridjis, Pacheco 1966, p. 365) se reconoce que "Pellicer es el primer poeta realmente moderno que se da en México". Y para Frank Dauster (Dauster 1963, p. 45), Pellicer es probablemente "el de más alto vuelo del grupo". En los ochenta David Huerta (Huerta 1982, p. 58) le da su lugar entre los Contemporáneos.

Recientemente José Prats Sariol (Prats Sariol 1990) afirma, refiriéndose a la revista *Contemporáneos*: "Aunque Pellicer no fue una figura central de la publicación —tampoco lo fueron otros— vincularlo a *Contemporáneos* (promoción y revista) se ajusta a la realidad, es imprescindible como factor situacional (histórico-cultural) y útil para deslindarlo con precisión".

[14] Pellicer alega que Elías Nandino no tiende a escribir poesía de tipo épico-político: "A lo mejor, sí, mejora cien mil veces lo que yo acabo de escribir, pero yo no sé. Elías que yo sepa, nunca ha escrito una cosa de esas que llamamos en *voz alta*". Mauricio de la Selva le recuerda "Nocturna palabra", largo poema de Nandino por la paz (De la Selva 1977, p. 68).

[15] En la entrevista con Mauricio de la Selva, Pellicer afirma: "El cristianismo, la cruz, tiene un símbolo extraordinario, es la cabeza, los brazos y el cuerpo, y los brazos están abiertos y cuando uno abre los brazos no es para matar; sí, el cristianismo [...] nos hace sentir

Si atendemos a la formación de su imaginario y a la de su temple de ánimo descubrimos algunos datos substanciales: un mundo solar que no ha perdido su centro de energía luminosa, de donde emanan el color y la forma; el mundo de las aguas en que el poeta renace y se sumerge en una reiterada y palpable vivencia de purificación, y que en su lugar de origen, San Juan Bautista, hoy Villahermosa, Tabasco, naturalmente compite con la tierra (tierra de pantanos y de corrientes entrecortadas que recalan en el río Grijalva que, antes de desembocar en el mar, recibe las hermosas aguas del Usumacinta, a las que canta el poeta). Y unas experiencias que marcaron su infancia: la primera visita al mar con su madre; la muerte de su hermano Ernesto en la temprana infancia, pero ya distinguido como una criatura especialmente inteligente y sensible, y a quien le unía un gran afecto. Más que el impacto de las carencias materiales, lo forma también el arte con que la madre las superaba, sobre todo mientras el padre estuvo en la Revolución.

Pellicer alimentó su espíritu con los modelos familiares próximos. Del materno aprendió a conocer la vida de Cristo, en un trato directo y temprano con los evangelios que no dejó nunca; también la vida de oración, momentos filiales compartidos que el poeta atesoraba y ha podido plasmar en su poesía. De las oraciones que oía a la madre, Pellicer destaca en el recuerdo el *Magnificat* (canto de liberación de los oprimidos que refuerza el valor infinito de la persona y la liga con su Hacedor). Del padre recibe un modelo de acción y de buen humor que, si bien no alcanza la intensidad de la relación con la madre, no la contradice y la complementa. Él le dará a leer tempranamente, como un libro escogido, la vida de Simón Bolívar que lo marcó para siempre, y un modelo de perfección para la creación poética; la poesía de Salvador Díaz Mirón (con este gesto, independiente del modelo mismo, avaló el padre la vocación del hijo y, una vez más, lo sitúa ante un objetivo que lo impulsaba a trascenderse).

Además la sensibilidad de Pellicer se templa en el desprendimiento de los bienes materiales unido al goce de la naturaleza de un San Francisco de Asís, lo cual explica que acuda a un convento franciscano después de su más grande crisis afectiva, contradictoria e intensa, porque el poeta pasa de la experiencia amorosa más alta a la pérdida.

Sin duda se entrevén las redes integradoras de la sensibilidad ligada a la experiencia sensorial y a la intuición: un Dios que asume, redime y sostiene la naturaleza humana, pero deja al hombre la responsabilidad de

positivamente lo eterno [...] podemos sentir, casi palpar, lo que es temporal y lo que está fuera del tiempo" (De la Selva 1977, p. 72). Véanse también sus "Sonetos bajo el signo de la cruz", de *Práctica de vuelo* (1956), en Pellicer 1981, pp. 399-401, que concluyen con dos tercetos de tono desiderativo en que la voz del sujeto manifiesta su anhelo de ser hombre-cruz-árbol: "¡Si yo pudiera levantar los brazos/ y abrirlos como en fruto bien maduro/ hace el árbol al sol! A tus hachazos, /oh vida, mucha rama está cayendo./ Tal vez queden las dos que el tronco oscuro/ entre sombras y estrellas va pidiendo".

su libertad, y un proyecto de vida centrado en el Amor —entendido sobre todo como solidaridad humana— y en un principio de justicia liberadora. La cosmovisión que de aquí se deriva implica un sentido último que informa la totalidad, siempre dinámico, y que se manifiesta en la naturaleza aparencial y cambiante del mundo:

> Cuando en el pensamiento
> de Dios, las cosas y los seres
> fueron,
> la voz del universo en cada acto —divina—,
> fue de la piedra al hombre y del cielo a la tierra
> en órbitas magnéticas,
> cambiando de apariencia y de silencio,
> pero en su identidad, unánime.
>
> ("La voz", Pellicer 1981, p. 259.)

Reconocer esas voces y traducirlas "en palabras de ángeles caídos" *(id.)* es tarea que sólo puede cumplir la gracia del espíritu ("del aire", *id.),* porque implica alcanzar la integración de los contrarios, más allá de la dualidad sexuada, aparencial, que indica nuestra lengua. Por eso se confunden los sexos para nombrar el instante de la creación:

> La voz de cada cosa fue enumerando el mundo
> *y el macho poesía y la hembra poema,*
> en claridad confusa como de amor presente
> oyeron y se amaron bajo un techo de voces.
>
> *(Id.)*

La voz del poeta, deseante ("Y la Poesía/era ante todo súplica, secreta, / y yo era en secreto, poesía", *id.,* p. 260) busca el instante de umbral entre el odio y el amor, y aguarda en silencio ("porque sólo al callarme escucho cerca de mí las voces", *id.).*

El carácter desiderativo de la voz es imperativo porque se sostiene en la certeza de la esperanza. Pero gradualmente la forma interior crece, y la forma exterior manifiesta el proceso en un juego de ritmos que nos lleva de ese "llamado oportuno" *(id.,* p. 262), único, hasta el triunfo de la palabra "caída". Ritmo marcado por los encabalgamientos, las cesuras del verso en contrapunto con el sentido de la frase y los enlaces que acumulan los elementos:

> La voz de callar nos dé fuerzas
> para oír el llamado oportuno
> de la abeja y del mar, de la palmera

y la esmeralda y el río
para ser la voz íntegra que al Paraíso
de la voz de Dios vuelva
en la voz de los ángeles que no caerán, jamás.

(Id.)

La preposición de finalidad ("para..."), en el antepenúltimo verso, introduce el objetivo del deseo: la conjugación de la "poesía y el poema", de la voz humana con su principio divino: dualidad entonces sí armónica que liberaría definitivamente. El carácter épico del último verso de dieciséis sílabas, con sus dos hemistiquios octosílabos; la quiebra del ritmo en el segundo hemistiquio, junto con los acentos marciales, graves, del verbo futuro y del adverbio de negación aislado, o más bien destacado por la pausa ("jamás"), culminan el proceso. No obstante, el tono desiderativo informa toda la estrofa. En su recorrido dimámico, la palabra ha fortalecido la certeza del logro que, sin embargo, aún aguarda su realización.

El espíritu universal implícito en esta cosmovisión se gestó en la cotidianidad de la vida misma, y se amplió con los viajes frecuentes de Pellicer que lo pusieron en contacto con otros mundos. Su espíritu viajero se identifica con su quehacer poético:

Dulce melancolía
de viajar.
Ilusión de moverse a otro poema
que alguna vez se había de cantar.

(Piedra de sacrificios. Poema iberoamericano,
Pellicer 1981, p. 75.)

Xavier Villaurrutia confirma la relación de hermano mayor que tiene Pellicer con el grupo de Contemporáneos (o tal vez sólo con una parte de ellos, por la vaguedad del comentario), y deslinda la diferencia entre uno y otros, a partir del modo como viven la experiencia del viaje:

> Para Carlos Pellicer la poesía ha sido el viaje alrededor del mundo, en vez del viaje alrededor de nuestra alcoba que la poesía ha sido, hasta ahora, para nosotros. Este espíritu se hizo viajando. Los demás, los que usted ya sabe, nos estamos haciendo inmóviles, en el ansia de viajar. El mismo día del regreso del hermano mayor será, como en la parábola de André Gide, el día de nuestra salida sin retorno [...]. Entonces, cada uno podrá decir: "tú has abierto el camino; pensar en ti me sostendrá".[16]

Nosotros lectores sabemos que el "ansia" de Pellicer está orientada,

[16] Carta de Villaurrutia a Olivier, publicada en Villaurrutia 1927, pp. 14-16.

más allá del viaje, hacia un anhelo de totalidad que actualice el sentido trascendente del mundo.

Los primeros viajes del poeta — aparte de sus amplios recorridos por México— fueron hacia nuestra América (se suma, entonces, como compañía, la figura compleja y al mismo tiempo afín de Vasconcelos,[17] quien reforzará muchas de las tendencias previamente trazadas en el imaginario interior del joven poeta). Después irá a Europa entre fines de 1925 y 1929 (Francia, Italia, España, Inglaterra y los Países Bajos). También visitó Palestina y conoció Turquía, Egipto y Grecia.[18] Y en 1937 vuelve nuevamente a España, en un viaje significativo de solidaridad con la República española. Lo acompañan, entre otros, Juan de la Cabada, Silvestre Revueltas y Octavio Paz. En este mismo año publica su hermoso poemario *Hora de junio.*

Además, la vida heroica no se desgaja de la cotidiana ni en el ideario, ni en la poesía de Pellicer. En la galería de su imaginario están las figuras históricas de Bolívar, San Martín, José Martí, Ho-Chi-Min y el Che Guevara; de México las figuras prehispánicas de Cuauhtémoc, Nezahualcóyotl, Tzilacaltzin se juntan a las de Morelos, Juárez, Cárdenas. Algo de acento heroico tienen también, ante su retina, figuras dilectas a su espíritu a quienes rinde homenaje en sus poemas. En la danza, Tórtola Valencia y Antonia Mercé; en literatura la galería de recuerdos altos se expande —a la que habría que agregar los escritores a quienes dedica muchos de sus poemas—: Amado Nervo, Salvador Díaz Mirón, Ramón López Velarde, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, los Contemporáneos José Gorostiza y Salvador Novo, y Juan José Arreola. De las tierras americanas se elevan las figuras de Germán Arciniegas, Germán Pardo García y Gabriela Mistral; también los españoles fray Luis de León y Juan Ramón Jiménez.

[17] Pellicer mantuvo con Vasconcelos una relación profunda que le permitió conocerlo y aceptarlo en su grandeza y sus caídas. Su "Elegía apasionada", a la muerte de Vasconcelos, muestra los pliegues contradictorios, íntimos, del entrañable amigo y mentor (Las Lomas, 30 de junio de 1960. *Cuerdas, percusión y alientos,* 1976, en Pellicer 1981, pp. 487-493).

[18] Relacionado con el viaje a Europa, véase: Pellicer 1985. Las cartas revelan la sensibilidad, el entusiasmo y la avidez de ver, oír y palpar los nuevos espacios y, sobre todo, las realidades culturales. Pellicer recrea estos encuentros con la espontaneidad puntual que nos lleva de una experiencia a otra: "Gracias a mi descaro, refinado y magnífico, tuve en mis manos a uno de los volúmenes originales del Códice Atlántico de mi tata Leonardo, así como el Virgilio de Petrarca *(Bucólicas),* con las estupendas miniaturas de Simone Martini. Pasé una mañana en la Biblioteca Ambrosiana viendo libros estupendos. La catedral, por dentro, *impresiona,* como cualquier gran sala de Karnak. Por fuera me jode, y la Cartuja me jode también. Tiene un patio casi pequeño, precioso. No amo los amontonamientos de cosas ni los desórdenes. Por eso no me gusta la Catedral de Chartres en conjunto. Me encanta la Vía Dante con el Castillo al fondo, formidable y lleno de recuerdos. Me gusta Milán. San Ambrosio es una maravilla. Soberbia la planta octagonal de San Lorenzo. Vi trabajar en un teatro a la Menichelli" *(id.,* p.13). Sobre los viajes del poeta, cf. también el prólogo de Carlos Pellicer López a Pellicer 1979, pp. IX-XII.

Para el deleite del oído los cantos de Fanny Anitúa, y para el de los ojos la obra plástica de José Guadalupe Posada, José Clemente Orozco, Héctor Cruz, Frida Kahlo, Rufino Tamayo, Alberto Gironella....[19] La virtualidad de actualización de la vida heroica es infinita, no obstante la negatividad de las circunstancias inmediatas, porque el modelo subyacente es cristocéntrico.[20]

Así también, desde esta perspectiva universal que exige la concreción histórica particular, la geografía de México —incluso la de su ámbito regional de origen— se amplía a niveles simbólicos cosmogónicos y se inscribe dentro de un proyecto americanista de liberación que Carlos Pellicer defenderá siempre en su poesía y su vida. Valga como muestra la dedicatoria que precede a unos primeros "versos marinos" que el poeta presenta como "breves homenajes" a Salvador Díaz Mirón:

> El mar —que no es un aspecto físico del Mundo, sino una manera espiritual— tiene para mi corazón los elementos principales para subordinarme a él.
>
> Por el afán dinámico que predomina en mí, el gran lugar donde mueve el agua me atrajo soberanamente. Y me atraerá por mucho tiempo todavía.
>
> Playas de México, playas de Colombia, de Venezuela —repúblicas inolvidables a donde llevé durante dos años la representación de los estudiantes mexicanos—, playas de Cuba, sonoras playas del Atlántico, soberbias playas del Pacífico! [*sic*]. La sal y el viento de sus panoramas han invadido mi sangre tornasolándola con todos sus recuerdos.[21]

No hay fisuras de identidad, sino coherencia profunda porque Pellicer humano, "fieramente humano", se sabía también llamado a la liberación. Es decir, que el proceso vital —suyo y de todos— era el contrapunto entre la caída y el ascenso cuya tendencia ascendente se abría al infinito. Así su vida; así también lo muestra la trayectoria de sus poemas.

Sin duda además, este apunte sobre el imaginario particular de Pellicer se explica y refuerza por la mentalidad, ya descrita antes, que emerge —no sin dificultades y limitaciones— con el Ateneo de la Juventud, y que se gestaba, compleja y gradualmente, en las múltiples redes menores y amplias (el romanticismo y el modernismo) que conforman una comunidad de intereses y una sensibilidad de época. De ahí esa preeminencia de

[19] Los poemas dedicados a estos artistas plásticos se encuentran todos en Pellicer 1981: Posada (*Cuerdas, percusión y alientos,* 1976, pp. 482-487); Orozco (*id.,* pp. 511-514); Cruz (*Reincidencias,* 1978, pp. 580-581); Kahlo (*Poemas no coleccionados,* 1922-1976, pp. 633-635); Tamayo (*id.,* pp. 650-652) y Gironella (*id.,* pp. 660-662).

[20] La fusión de las figuras humanas paradigmáticas de carácter mesiánico, como la de Bolívar, con la de Cristo, es evidente desde los primeros poemas. Véase, por ejemplo, el soneto "A Bolívar" (*Colores en el mar,* 1915-1920, Pellicer 1981, pp. 49-50).

[21] *Colores en el mar* (1915- 1920), en Pellicer 1981, p. 13. Véanse, conjuntamente, las tres primeras estrofas de la primera marina.

una "manera espiritual" sobre el "aspecto físico", y de ese "afán dinámico" que predomina sobre otros en el interior de la persona, y se reconoce en la naturaleza. También la tendencia épica del poemario de Pellicer, eso que muchos consideran exuberancia de los sentidos y de las formas —que no es la tendencia exclusiva de su poesía— tiene ecos del afán totalizador que las nuevas generaciones derivaban de un Novalis o de poemarios como el de Walt Whitman. Bajo ella late en los poemas de Carlos Pellicer esa apasionante búsqueda de un orden que, sin embargo, necesita pasar por las manifestaciones múltiples que afectan la sensibilidad y la mirada del hombre y del poeta, para satisfacerse. Búsqueda que define la voz poética, y se enraiza en la dimensión cristiana que lo sustenta, no como un saber crítico, sino como un principio vital —no por eso desprovisto de razones.

Esto me lleva a un comentario crítico de Octavio Paz en su libro *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*(1978).[22] Tras de afirmar que a los Contemporáneos, "sigularmente tímidos en materia de filosofía y de política, no se les puede llamar ni revolucionarios ni conservadores", admite que "las excepciones fueron Cuesta y Pellicer". Del primero señala que no pudo llegar a sistematizar sus ideas "originales pero dispersas"; de Pellicer concluye: "fue un poeta extraordinario; en cuanto a sus convicciones antimperialistas y antifascistas: nos impresionan, como sus creencias religiosas, por su sinceridad, no por su rigor intelectual. Fue un hombre de fe, no un crítico".

Sin negar lo primero, sobre lo que volveré después, diría que fue, ante todo, *poeta,* y que de su obra no se desprende una voluntad, trunca o no, de adoptar el discurso crítico como una forma idónea de manifestarse. Pero en su poesía sí asumió Pellicer la denuncia y la crítica; alcanzó con ellas el amplio aliento de *Piedra de sacrificios. Poema Iberoamericano* (1924) y la concreción poética en poemas que van desde los primeros años, hasta los últimos de su escritura. Después de la "Elegía" (poema 25 de *Piedra de sacrificios...)* la voz poética reclama, con trazos que recuedan la agonía del Monte de los Olivos, no "la palabra única" tantas veces invocada, sino la perfección de un acto liberador:

> Jesús, te has olvidado de mi América,
> [...]
> Danos una mirada por nuestras melodías.
> *Enciéndenos los ojos y sella nuestras bocas.*
> *Que no haya "discursos" sino actos perfectos.*
> Yo sé (aunque no lo digas), que somos predilectos...
> ¡Huracanea un riesgo que hasta tus plantas grita!
> ¡El amor será inmenso! ¿No basta odiarse tanto?

[22] Paz 1978, pp. 28-32. Todo el ensayo se reproduce como prólogo en Villaurrutia 1980.

Sobre las playas tórridas tu azul ola se agita
brotando signos turbios y acantilando un canto.
(Pellicer 1981, pp. 96-97. Yo subrayo.)

Porque —ya lo he apuntado— la fe del poeta no sólo va indisolublemente aunada a la esperanza; también conlleva la necesidad de actualizarse en acto. Y, en efecto, el hombre Carlos Pellicer supo comprometerse con su palabra, dentro de los límites virtuales de su trayectoria, tanto más que muchos otros intelectuales, a lo largo de una vida que vio surgir diversos grupos y generaciones.

Sobre su serenidad ante la amenaza de la muerte por violencia, como consecuencia de su participación en el vasconcelismo después de su regreso de París (fines de 1929, comienzos de 1930), comenta Alejandro Gómez Arias, quien junto con Mariano Azuela hacía "gestiones legales y personales" para liberar a los presos políticos:[23]

> Fue entonces cuando Carlos Pellicer demostró su sereno valor. En las noches les formaban cuadro y hacían simulacros de fusilamientos. El poeta cristiano llegaba tranquilo al paredón, en una escena que se repitió sádicamente, muchas veces. Asombraba a sus valerosos compañeros que ese hombre, joven aún pero cuyo nombre se extendía por toda la América de nuestro idioma, jugara, impasible, al juego de la muerte. Sabía desde entonces que —como dijo alguna vez— la vida puede ser también un acto poético. Una obra de arte limpia, pura.
>
> (De la Selva, 1977, p. 75.)

El hispanoamericanista Ernesto Mejía Sánchez, crítico y poeta él mismo, destacó el acierto poético de poemas de Carlos Pellicer que sí conllevan "el peso de la historia". Son textos a los que Pellicer se mantuvo fiel en los últimos años de su vida, junto con el nocturno a su madre. Como si en la madurez privilegiara poemas que conjuntaran la concreción estética con una ética solidaria hispanoamericanista y con modalidades de su amor más luminoso:

> A los setenta años... —comenta Mejía Sánchez— se encuentra en el pleno mediodía de su producción poética. Mediodía en el que no se vislumbra ocaso ninguno [...]. Apenas salva en esta hora de la plenitud algún recuerdo amado y el nocturno maternal, seguro de que su última producción: los tres poemas

[23] Sobre esta relación entre su vida y su obra con el compromiso histórico, hay que recordar (y después estudiar más detenidamente) sus protestas, hechas canto, por Corea, Vietnam (que le costó nuevamente la cárcel), Cuba, Nicaragua, Guatemala, Puerto Rico y toda nuestra América, en una constante antimperialista que define su vida. Véanse, por ahora, De la Selva 1977, pp. 61, 75 *et passim*.

a Cuauhtémoc, el poema a Juárez y el de Macchu-Pichu, alcanzan una altura cívica y patriótica y una interpretación del paisaje americano pocas veces conseguidas en nuestras letras...

(De la Selva 1977, pp. 77-78.)

Pero si en la vida el poeta se involucra con acciones concretas, su poesía de contenidos épicos tiende a cantar el gesto heroico y a promover —tirando hacia lo alto— la fuerza de los caminos liberadores, desde modelos paradigmáticos. Al hacerlo, se adelanta a poemas nerudianos en los que deja su huella, como en el *Canto general* —relación que la crítica y el propio Neruda han reconcido, aunque no se haya estudiado debidamente— y también en poemas como "Un canto a Bolívar" de *Dura elegía.*[24]

De la poesía a una estética

En la medida en que la poesía se concibe como el hacerse de la forma significativa, en un proceso que manifiesta el sentido en todos los estratos del poema, el acto poético cristaliza en una forma relativamente autónoma que guarda relaciones múltiples con la compleja red discursiva de que procede y de la que se distingue, al mismo tiempo que la transforma. Esta concepción permite acercarse al poema mediante el trazado de alguno de sus múltiples hilos más representativos.

He señalado antes, además, que en la poesía de Pellicer se conforma una cosmogonía relacionada con la naturaleza (sus ciclos; sus elementos; sus puntos de referencia espaciales; sus ritmos y sensaciones auditivas, visuales y táctiles). Más que de una poesía espontánea, que suelen destacar algunos lectores de Pellicer, yo hablaría de una actitud positiva y esperanzada ante el mundo. Al manifestarse poéticamente esta actitud pasa, como la naturaleza, por los modelos de una tradición cultural y literaria compleja (prehispánicos, clásicos, hispanoamericanos y de la simbología universal). El afán totalizador convoca también desde los primeros poemas de Pellicer diversas tendencias estéticas que le anteceden y que he mencionado antes: romanticismo, modernismo. El nuevo orden cambiante de sus poemarios establece, a su vez, nuevos vasos comunicantes.

[24] A Pellicer le enorgullecía este reconocimiento. Así lo admite cuando abordó el tema Mauricio de la Selva: "—¿Te agrada que Pablo Neruda reconociera la contribución de tu poesía a la suya?// —No sólo me agrada sino que lo considero un gran honor porque proviene del mayor poeta vivo de nuestra América y uno de los mayores del mundo" (De la Selva 1977, p. 63).

Por ejemplo, en un lúcido ensayo, Gabriel Zaid (Zaid 1989) muestra el carácter plenamente vanguardista que logra Pellicer en varios poemas y el trabajo cuidadoso sobre el lenguaje que supone esa transgresión profunda de los códigos modernistas. La lectura crítica de Zaid de siete poemas me parece muy acertada, sobre todo porque muestra la capacidad de concreción poética que logra Pellicer en esos textos. También me parece una pista sugerente la relación del poeta tabasqueño con José Juan Tablada como la posible mediación que explica este cambio de la escritura. Sin embargo la referencia es todavía insuficiente —o al menos habría que estudiarla con mayor detenimiento y dentro de un contexto cultural más amplio de lecturas y de relaciones. De hecho, cuando en 1961 Pellicer habló, en Bellas Artes, sobre su relación con Tablada (primero en México y después en Colombia) se percibió cierta distancia, aunque se mostró agradecido por el apoyo que recibió de Tablada para publicar algunos de sus primeros poemas. Se nota la diferencia afectiva de cuando se refiere a su relación con Vasconcelos o con Gorostiza.

> ...Fui alumno de José Juan Tablada... Yo creo que es un poco difícil que los escritores sean buenos maestros. Tablada iba una vez por semana cuando mucho y nos hacía el favor de llegar muy tarde... cuando nos encontramos en Colombia, él me hizo el favor de publicar algunas de las primeras cosas que yo había escrito y me hizo el honor de poner unas líneas al frente, que agradeceré toda la vida.
>
> (De la Selva 1977, p. 80.)

De todos modos son poesías que, si bien logran la autonomía poética, leídas desde la obra total (que prefiero medir en términos de su búsqueda) funcionan como unidades mínimas donde el poeta ejercita sabia y ¿lúdicamente? su trabajo con el lenguaje. No extraña, por eso, que a muchos los titule "Estudios", o se refiera a ellos como aguafuertes o recuerdos. Son, efectivamente, momentos que ejercitan la escritura y deleitan la imaginación y la sensibilidad.

Las imágenes sorprenden por su capacidad de extrañamiento. No obstante, por ejemplo, el movimiento general del "Estudio" que comienza "Esta fuente no es más que el varillaje/de la sombrilla" coincide con otros poemas de corte más "modernista", como el primero de *Colores en el mar* (1915-1920), que comentaré más adelante. Zaid sintetiza así este movimiento interno: "Toda la gracia irónica del poema está en ese desplante dictador [..."Lléveselo"] que se opone a la serie de metáforas, al mismo tiempo que la continúa y la hace desembocar en la humildad final" (Zaid 1989, p. 1116).

Esta amplitud de registros formales y temáticos está ligada en la poesía de Carlos Pellicer a la búsqueda del *centro*. Pero no un centro

formal, esteticista, sino un *centro* que asume el devenir porque está más allá de todo, y en todo. Los modos de nombrarlo reproducen el modelo de la simbología universal de cuatro puntos asociada a la Tierra (cuatro puntos cardinales, cuatro elementos) pero, sobre todo, las cuatro estaciones, porque éstas implican el principio de movimiento del Sol que actúa como centro generador de los ciclos de la naturaleza, íntimamente asociados a la vida del hombre.[25]

Muchos de los componentes principales de este mundo poético y de la estética de Carlos Pellicer están ya presentes en el primer poema de *Colores en el mar* (1915-1920), que mencioné antes, memorial del amigo Ramón López Velarde. Me limitaré a hacer un comentario crítico breve del poema, que complementaré con el acercamiento a uno o dos de los motivos determinantes en la poesía de Pellicer.

A la memoria de mi amigo Ramón López Velarde, joven poeta insigne, muerto hace tres lunas en la gracia de Cristo.

En medio de la dicha de mi vida
deténgome a decir que el mundo es bueno
por la divina sangre de la herida.

Loemos al Señor que hizo en un trueno
el diamante de amor de la alegría
para todo el que es fuerte y es sereno.

El corazón al corazón se fía
si el alma cual las águilas natales
estrangula serpientes en la vía.

Gloriosa palma la que de los males
del huracán se libre porque eleve
la fruta con sus aguas tropicales.

El corazón al corazón se fía
lo mismo en esas palmas que en el breve
corazón de la perla más sombría.

[25] Esta concepción mandálica del mundo (que une Cielo y Tierra), y por tanto posibilita un proceso trascendente de liberación, se dará también en apretada y oculta síntesis en la obra de Juan Rulfo. Sólo que en el mundo de Rulfo los síntomas del cambio cualitativo habrán de surgir de una atmósfera agónica y de un tiempo condenado a la reproducción circular, incestuosa, que es necesario abolir. Sobre esta interpretación de la obra rulfiana, cf. Jiménez de Báez 1990. Las relaciones de esta cosmovisión con la prehispánica en la poesía de Carlos Pellicer han sido estudiadas acertadamente por E. J. Mullen, en "Motivos precolombinos en la poesía de Carlos Pellicer" (Mullen 1973a, p. 91).

Porque la flor más alta dance y ría,
el viento entre los árboles se mueve.

Mi corazón, Señor, como el poema,
sube la escalinata de la vida
y te da su pasión como una gema.

Por la divina sangre de la herida,
es fuerte y es sencillo y cancionero.
Filas de oro pusiste a su ola henchida.

El amor, que en el caos fue primero,
lo lanzó sobre la órbita más pura
y así cumple su ciclo, dulce y fiero.

Órbita la mejor porque es ternura
esquilmada a la oveja del pastor
que en diciembre hace eterna su ventura.

Izaré las banderas del amor
lo mismo en esta magna venturanza
que en palacio en ruinas del dolor.

Danzaré alegremente, y en la danza
anillaré las espirales nobles
con que subo hasta ti viva alabanza.

Sembrar mi vida de cordiales robles
—hóspitas curvas para el peregrino—,
y en junio darte mis cosechas, dobles.

Ser bueno como el agua del camino
que la herida refleja y que la alivia.
Ser dichoso, Señor, no es ser divino

pero ser bueno, sí. Por eso, entibia
la nieve, y que sea lago. La infinita
palabra del amor, arda y convivia

en mi ser, y se dé la estalactita
de la obediencia a ti. Toma mi frente,
y cíñela Señor con la infinita
corona del amor.

(Pellicer 1981, p. 12.)

Se trata de un Terceto de rima encadenada consonante, con algunas rupturas que conllevan marcas estilísticas significativas. Por encima del encadenado interno, propio de este tipo de estrofa, la repetición paralelística crea nuevos núcleos asociativos en el poema.

El primer terceto marca el tono de alabanza y entusiasmo, y anuncia el objetivo de ese *decir* que imaginamos y oímos "en voz alta":

> En medio de la dicha de mi vida
> deténgome a decir que el mundo es bueno
> por la divina sangre de la herida.

El espacio se expresa como un estado de ánimo, y el tiempo del decir ("en medio") sugiere un momento de madurez, de cosecha. Es *vida-dicha* que se opone a la *vida-muerte.* La alusión implícita evidente es al primer verso del Canto I del Infierno en *La divina comedia:* "En medio del camino de la vida". De un trazo se homologan dos concepciones del mundo que tienden a la totalidad, aunque responden a dos sensibilidades poéticas y culturales totalmente distintas. Hay en Pellicer un desapego de la anécdota y una óptica luminosa que no pasa por la vía purgativa del infierno y el purgatorio, para llegar finalmente al paraíso. Por eso el camino es ya *dicha* en su poema.

Pero es aún más clara y profunda la transgresión al modelo modernista del poema "Thánatos" de Rubén Darío[26] que comienza:

> *En medio del camino de la Vida...*
> dijo Dante. Su verso se convierte:
> En medio del camino de la Muerte.

Porque en Darío la amada paradisíaca de Dante se invierte del lado de la sombra y condena al hombre inexorablemente a la muerte:

> Y no hay que aborrecer a la ignorada
> emperatriz y reina de la Nada.
> Por ella nuestra tela está tejida,
> y ella en la copa de los sueños vierte
> un contrario nepente: ¡ella no olvida!
>
> *(Id.)*

Es decir, el temprano poema de Pellicer —que tendría unos dieciocho años cuando lo escribió— muestra una clara voluntad de minar la concepción del mundo modernista. Y es voz que se asume como propia. La fuerza lírica del canto, emitido desde el centro del tiempo de la vida del hombre, se marca por el cambio de la primera persona plural —que rige tanto en el poema de Dante como en el de Darío— al de una primera persona singular.

[26] Rubén Darío, "Otros poemas", *Cantos de vida y esperanza, Los cisnes y Otros poemas,* en Darío 1952, p. 300.

Esta presencia del Yo se refuerza con la sustitución del *camino* por un estado anímico que define la vida del sujeto ("dicha"), asociado a un acto voluntario de ese mismo sujeto. Importa la acción autorreflexiva e imperiosa del hombre: "deténgome", y se destaca la modalidad oral del enunciado, como una proclama de la Buena nueva. El mundo es bueno, debido a la sangre redentora de Cristo. La acción humana se corresponde con la acción divina, en este primer núcleo generador del poema. Entendido así, las estrofas que siguen amplían, muestran, el modo particular de acercarse el caminar del hombre a la presencia de su Dios.

Y lo primero es un llamado imperativo del poeta que convoca a los otros para alabar al Señor-hacedor de la alegría (recuérdese que ha definido su vida como "dicha"). Ésta es armónica porque supone la acción conjunta de lo más alto (el Cielo) y de lo más profundo de la Tierra. Por eso la "alegría" tiene la dureza y transparencia del diamante que, equilibrada con el amor que la conforma, deviene resistencia. Dios la forja en lo alto, en un instante insólito de energía que es luz y sonido ("en un trueno"); al mismo tiempo disfruta de los estratos profundos de la Tierra por su naturaleza diamantina. Lo alto y lo bajo son pues los parámetros referenciales para mostrar la vida del hombre con su destino trascendente. Es decir, *la alegría es don de lo alto que conjuga en sí misma la unión virtual del Cielo con la Tierra.*

Para actualizarse, el don de la alegría exige la respuesta activa de su receptor. Entonces el movimiento de Dios hacia el hombre se equilibra en la disposición activa de éste: "fuerte y sereno".

Ese don de sí mismo —de uno a otro centro— es posible si la tendencia al vuelo domina, por su fuerza, lo negativo de la tierra que se va encontrando en el camino o "vía". Una vez más subyace el nivel de lo alto y el vuelo (el "águila"), en juego con el nivel de lo bajo y reptante ("serpientes"), asociado a la Tierra.

Sigue otro acto ascensional liberador que surge de la Tierra, en voluntad de elevar, y con ello salvar, la fruta "de las aguas tropicales". El verso logra la adecuación exacta de la forma interior y la exterior: el adjetivo incial que precede al sustantivo crea con éste una unidad sustantivada; en ambas palabras se privilegia el sonido líquido de las eles, que continúa en lo que resta del verso. Esto crea en la segunda parte la aceleración entrecortada del ritmo; el verso se aligera también con la presencia de palabras muy breves, lo cual va acorde con la idea de ascensión de la materia:

Gloriosa palma la que de los males
del huracán se libre porque eleve
la fruta con sus aguas tropicales.

Como los "grandes soñadores de cosmogonías" a los cuales se refiere Bachelard, el poeta ("Gloriosa palma") valora la cólera como una "voluntad primera" que *"ataca* la obra que hay que realizar" (Bachelard 1958, p. 79.)

Del triunfo sobre el viento huracanado surgirá la acción salvadora de esa figura enhiesta de la palma que eleva sus frutos. Esa liberación cosmogónica, sin perder su dimensión universal, se colorea, se particulariza con los rasgos del ahora y aquí del trópico pelliceriano y nuestro que busca su liberación y, con ella, la del poeta. Debido a esto, para nombrar la cólera es propia la voz taína del dios de los vientos, las aguas y el cielo, que conmueve la tierra: Huracán.[27]

La reiteración paralelística del verso "El corazón al corazón se fía" (vs. 7 y 13) cierra la voluta de esa unión —de centro a centro— entre hombre y Dios. Se integra la fuerza liberadora de la palma, en su orientación ascendente, con la quintaesencia del valor —acto que se repite con variantes en diversos poemas— gestado en el interior más oculto y profundo, ya no de la tierra, como el diamante, sino del agua (la perla); la acción tiene aires garcilasianos ("[...] el cabello, que en la vena/del oro se escogió"):

> El corazón al corazón se fía
> lo mismo en esas palmas que en el breve
> corazón de la perla más sombría.

El pareado de endecasílabos que sigue —único en el poema, y algo inusitado como forma, no explica; cristaliza el efecto de toda la acción liberadora en el equilibrio ágil de los dos versos:

> Porque la flor más alta dance y ría,
> el viento entre los árboles se mueve.

La palabra inicial hábilmente alude a un acto orientado por la razón ("Porque...") que, no obstante, se resolverá en las dos imágenes espléndidas de los versos. El tono inicial es medio; se eleva en *flor,* destacándola con el primer acento rítmico. En cambio, en "más alta" el tono baja, porque el acento disminuye su fuerza con la sinalefa. La función de esta unidad es adjetiva y comparativa. En contraste, sigue el ritmo cortado de los verbos breves con acento grave (dáme, ría) que se homologan y refuerzan el ritmo ágil del verso. Ese tiempo de la danza y la alegría está

[27] Herón Pérez, apoyándose en Luis Reyes García, *Pasión y muerte del Cristo Sol,* recuerda que durante la conquista de América los primeros frailes trataron de establecer equivalencias entre las creencias prehispánicas y la nueva doctrina: "Así, San Juan Bautista encontró su homólogo americano en Huracán, María en la luna" (Pérez 1991-1992, p. 64).

sostenido por el compás, equilibrado y uniforme —como en Fray Luis de León y San Juan— del endecasílabo heroico con tendencia narrativa. La imagen muestra cómo, en este nuevo tiempo, el huracán (ya superado) es ahora viento que se mueve entre los árboles, como una caricia en movimiento.

Ese poema de la creación es homólogo al corazón del poeta que asciende —ya no de manera natural— sino por la escalera, símbolo de los grados que el hombre debe superar en la vía mística, y que guardan una especial comunicación entre sí (v.19). Como la *vida-dicha* del comienzo, el corazón es *poema-pasión* (vs. 18 y 20); el don de sí mismo del poeta al Señor, "como una gema" (diamante, perla...). Los versos parecen sugerir que la vida del poeta y su obra no alcanzan todavía la plenitud de la unión. El rasgo diferencial es que las estrofas anteriores son metáforas plenas, y ahora "poema" y "gema" se asocian al "corazón" y a la "pasión" por la vía del símil.

En la siguiente estrofa el poeta se reconoce como criatura redimida, mediante la repetición paralelística del último verso del primer terceto del poema. Entonces el *corazón-pasión* del poeta se define con los atributos que hacen posible la *alegría* (ahora "canto"), como se manifestó en la estrofa segunda:

> Por la divina sangre de la herida
> es fuerte y es sencillo y cancionero.
> Filas de oro pusiste a su ola henchida.

Es un soberbio canto de afirmación que deriva del reconocimiento de la filiación divina del poeta y su obra. ¿O mejor decir, de la *poesía* y del *poema* como dirá en "La voz", hermoso poema del génesis, y uno de los más nombrados de *Hora de junio* (1937)? El endecasílabo polirrítmico inicial es ágil y sonoro (lo cual se refuerza con el sonido reiterado de las íes en las dos palabras núcleo del verso: *divína herída);* le sigue, como en el pareado, un endecasílabo heroico que sostiene al primero y lo deslinda. El equilibrio se refuerza con los enlaces internos que determina la conjunción copulativa *y.* A diferencia del pareado, ahora se añade un endecasílabo enfático que forja la imagen policroma, dinámica y brillante de las olas ribeteadas de oro. Es la imagen transfigurada del *corazón-pasión.*

Las estrofas siguientes cantan la génesis de esa unión como un orden que sale del caos gracias al amor, que es anterior a toda creación. Esa fuerza del Verbo en el origen lanza al *corazón-poema* sobre la órbita del tiempo ("la más pura"; "la mejor", como lo indica el endecasílabo enfático). El amor selecciona de sus modalidades la más fina: la "ternura". Ésta a su vez —nuevamente el eco de Garcilaso— se escoge en la oveja predi-

lecta de ese Jesús-pastor, "que en diciembre hace eterna su ventura". El tiempo sagrado se instala en el tiempo profano y determina sus ciclos eternos signados por la Navidad.

Inevitablemente, todo lector de Pellicer reconoce en esa alusión, la pasión del poeta-hacedor que fue dando cada vez más importancia a la creación del Nacimiento como una obra en que se aunaban todas las artes en torno a ese centro luminoso que ordena el mundo y lo redime.

El poeta, enfático, se afirma como portaestandarte del amor, por encima del dolor y la ventura. En un vislumbre del futuro pleno y anhelado que anunció el pareado de endecasílabos, afirma:

> Danzaré alegremente, y en la danza
> anillaré las espirales nobles
> con que subo hasta ti viva alabanza.

El carácter ascendente de las espirales las precisa como símbolos activos y solares; también cabe asociarlas con el aliento y el espíritu, como en las sociedades antiguas. Relacionadas con la danza, como en el terceto, es una forma de facilitar la entrada al "más allá" . Presuponen el intento de conciliación de la órbita de las transformaciones con el centro místico, para "penetrar hacia el interior del universo, hacia su intimidad".[28] El poema es ya "viva alabanza", lo cual sugiere la unión alta, encarnada, de lo humano y lo divino.

La magnitud de la promesa, que el hombre afirma como certera, desemboca finalmente en las cuatro últimas estrofas del Terceto. En ellas el poeta promete ejercer dos acciones que garantizan su transformación: "Sembrar", "ser bueno". La primera estrofa —como se organizan todas las grandes unidades del poema— tiene autonomía respecto de las otras tres que parecen derivar de ella. Éstas se encabalgan en una espiral última que, a manera de oración, eleva al cielo sus peticiones.

La actitud humilde del poeta paradójicamente se entrevera con el tono imperativo de la súplica, definida en la certeza del logro; es decir, en un acto de fe, y en la fuerza de esa pasión del corazón que antes ha denominado "ola henchida" (v. 23). Los versos culminan con el don de sí mismo del poeta, acto que a su vez lo consagra. El amor divino funde la nieve en lago y "la infinita palabra del amor" hará de esa agua divina filtrada lentamente por su cuerpo, "la estalactita de la obediencia". En actitud reverente, el poeta reclama la corona del logro: "Toma mi frente,/ y cíñela Señor con la infinita / corona del amor". El último verso se destaca porque es un añadido a los tres anteriores que constituyen formalmente el terceto, internamente enlazado por las conjunciones copulativas y los

[28] Cf. Cirlot [1984], *s. v. espiral.*

encabalgamientos. La palabra *infinita* queda suspendida por el sentido y por ser final del verso. La ruptura relaciona y distingue, al mismo tiempo, el heptasílabo final.

Esta imagen del poeta laureado por el amor divino se proyecta en la apreciación crítica de su poesía que hizo tempranamente el abate J. M. González de Mendoza:

> Si estuvieran aún de moda las metáforas bíblicas, cabría decir que el personaje vestido de blanco lino, con un estuche de escribano atado a la cintura, que vio el profeta —Ezequiel. IX, 2-6, para los amantes de precisiones eruditas—, ha trazado ya sobre la frente de Carlos Pellicer el *tau* que marca a los elegidos: los que escapan a la muerte.
>
> (González de Mendoza 1930, p. 95.)

El poema ha revelado, entre otras, dos de las preferencias del poeta. Primero su pasión por la danza (vs. 16-17; 33-35), donde cuerpo y movimiento forjan una imagen que se desplaza y borda figuras y formas al compás de la música. Es pues un deleite para la vista y para el oído. Recuérdense, entre otros, su soneto "La danza" (1924) y el poema largo "Lutos por Antonia Mercé", dedicado a Manuel M. Ponce; como motivo, además, la danza recorre muchos de los poemas de Pellicer. Por eso Italia ("aquí estoy en mi verdadera tierra, en mi casa") es "Como una danza. Una danza maravillosa cuyo ritmo es inagotable e infinitamente variado". Y decir ritmo, es decir orden.

Pero además añade su otra pasión: "Para mí el mundo es imagen". Imagen proteica; imagen meta del creador, ¿llegado el verano? Al hacerlo, el poeta se revela consciente de su escritura; de lo que lo particulariza frente a los demás y que una lectura atenta de sus poemas muestra ante nuestros ojos. Al escribirlo recoge la voz de los otros; dialoga con ellos:

> Yo continúo la tradición del *verso* con una cierta personalidad para ejercitarlo, adecuándolo a la imagen, liberándolo frecuentemente de la esclavitud del consonante. Las vocales me bastan para poner en acción toda una máquina de ritmo. A veces los adjetivos los convierto en sustantivos. Mi construcción no siempre es correcta. Yo lo sé. Pero siempre es *poética*.
>
> *(Id.)*

La escritura deberá decantarse en los filtros finos que procuren su liberación (liberación del exceso): "A veces las imágenes son dobles o triples y se prestan a confusiones...". El poeta espera unos "pocos años" para que la *primavera gigantesca* que le acompaña "convierta los girasoles y las grandes rosas en breves frutos intensos, cuando mi *entusiasmo* por la

vida se cambie de *grito hermoso* [fundador del mundo] en una sola y *viva mirada (id.)*. Y, en efecto, así fue. Su don poético finalmente recala en un trabajo que integra los sentidos: el Nacimiento. Escribe entonces poemas rítmicos, de gustoso saber tradicional y popular como lo son los poemillas del Nacimiento.

En la elaboración del Nacimiento que ponía cada año, Pellicer trabajaba con el tacto, el espacio y el tiempo; la mirada alerta para la captación del ritmo de las formas y su demandante necesidad de concreción. Fue también fundador de museos ordenados por él mismo con el intenso deleite de lograr la armonía de las formas, en espacios abiertos como en el Museo de la Venta en Villahermosa. De esta manera lograba ver, palpar el resultado de su impulso creador y recreaba, sobre todo, el orden perdido del pasado prehispánico.

Poeta hacedor; siempre en movimiento como sus pies ágiles de caminante, con un oído sensible a los matices rítmicos de la palabra y de la naturaleza; mirada atenta y jubilosa que buscaba, a través de la exuberancia natural, la adecuación perfecta del sentido y la forma; punto de integración entre la unidad y la multiplicidad, en que el "orden" —sentido último de todo— se revelara, como en los símbolos de la "órbita" y de la "espiral". De ahí los dos extremos que finalmente se anillan: las miniaturas de los poemas del Nacimiento y los estudios o los instantes poéticos breves y perfectos —que por la vía del espíritu tocan lo esencial— junto con el gran aliento épico de los poemas sobre nuestra América y la naturaleza. Los últimos buscaban llegar a la concreción del poema fundador ¿correspondiente al sueño de Bolívar?

Esa mirada amplia que buscaba el orden subyacente que trasciende —lo cual motiva la riqueza de sus contrapuntos rítmicos— tenía rasgos perceptivos característicos del pintor que habitaba en Carlos Pellicer. Uno de estos rasgos lo llevó a concentrar la atención en las manos y su lenguaje, desde sus primeros poemarios. Años después, en 1951, José Moreno Villa dibuja sus "dos tandas de manos mexicanas" en la búsqueda, desde la pintura —como ya lo había hecho el poeta con la palabra— de ese punto en que forma y espíritu se corresponden íntimamente. Entre la mano de Salvador Novo y la de Martín Luis Guzmán, dibuja y describe la mano de Carlos Pellicer:

> Su mano es correcta. Yo no tengo nada que objetarle. Me parece la mano de un marino, acaso por el simple detalle de salir por la estrecha manga de una camiseta. No, y por su postura limpia de todo prejuicio, al menos de todo prejuicio terrenal o terrestre. (Los prejuicios marinos deben ser de otro tipo que desconozco).
>
> Pellicer ha recogido tierras y mares, ha cruzado sus pensamientos con hombres de todas las razas, pero su mano sigue impertérrita, y lo mismo su fe cristiana. Ningún esguince, ninguna torcedura en ella.

> Se ha posado sobre una forma rectangular, clásica, con el aplomo de los que miran de lejos; de los marinos, de los poetas.
>
> (Moreno Villa 1951, pp. 148-149.)

Esas manos y la palabra, definidoras del quehacer humano, delinean los poemas de Pellicer. Porque las manos y sus gestos están movidas por el espíritu interior, son el motivo que guía al poeta y al poema para acercarse al mundo. Su mirada se posa en ellas, y en ellas capta el movimiento del espíritu y de la sensibilidad que habita en el otro. Desde *Colores en el mar* (1915-1920), toda la fuerza de la presencia ¿materna? y del espacio de la infancia se condensan, vía el recuerdo y el tono nostálgico, en las manos. Su reiterada presencia transmuta la nostalgia en canto y rivaliza con el mar:

> Pasé todo el día pensando en sus manos,
> tan amantes sus manos de amor!
> Provincia. Paisajes lejanos.
> Dolor.
>
> Mi llanto de niño de entonces...
> La noche de luna de la despedida...
> Nuestras manos henchidas y ansiosas
> llenaron la vida.
>
> Pasé todo el día pensando en sus manos
> y luego me puse a cantar.
> Si el mar conociera sus manos!
> Caía la tarde en el mar.
>
> (Pellicer 1981, p. 32.)

Manos hacedoras del poeta que se considera a sí mismo "artesano" de Dios (Pellicer 1981, p. 449); sensibles, que hacen del tacto —suave y fuerte— una caricia que le permite adueñarse de América y su geografía: "América mía,/ te palpo en el mapa de relieve/ que está sobre mi mesa predilecta./ ¡Qué cosas te diría/ si yo fuese tu profeta!/ Aprieto con toda mi mano/ tu harmónica geografía!" (Pellicer 1981, p. 74). Manos que guardan la huella de una relación amorosa: "Tu alargaste crepúsculos en mis manos sedientas;/ yo devoré en el pan tus trágicos estíos.// Mis manos quedarán húmedas de tu seno" (Pellicer 1981, p. 109).

En "Deseos", uno de sus poemas más apreciados, las manos son él mismo: su altura y su limitación; el sol que anhela el lado moridor; la ausencia de donde se gestará su palabra; su búsqueda del *instante* que supondría, implícitamente, su plenitud contradictoria, el anhelo del poeta

de ser síntesis de la totalidad ("Trópico, para qué me diste/ las manos llenas de color./ Todo lo que yo toque/ se llenará de sol" (Pellicer 1981, p. 116). [29]

Mano que busca la humanización del paisaje: "Invitar al paisaje a que venga a mi mano,/ invitarlo a dudar de sí mismo,/ darle a beber el sueño del abismo/ en la mano espiral del cielo humano" (Pellicer 1981, p. 241), y de los ángeles: "Se van a llenar las manos/ de algo entre amores y mar./ Se van a llenar las manos/ de una hora que azul da./ Se van a llenar las manos/ de más-acá" (Pellicer 1981, p. 248). Manos plenas de amor que no encuentran su espacio: "Si estas manos vacías ya están llenas/ al pensar en tu ser [...]// dónde ponerlas, manos asombradas/ de mostrarse desnudas al destino/ y levantar al cielo llamaradas" (Pellicer 1981, p. 258). Manos que expresan con la intensidad de su gesto el culmen del amor y los sentidos:

> Tú eres más que mi tacto porque en mí
> tu caricia acaricias y desbordas.
> Y así toco en mi cuerpo la delicia
> de tus manos quemadas por las mías.
>
> (Pellicer 1981, p. 282.)

Manos retratistas que logran comunicarse con especial precisión. En el lenguaje de las manos hacedoras, el centro del retrato se fija en el oficio caracterizador que revelan los rasgos. Por ejemplo, de escritor en el soneto "Tres notas para un retrato de Alfonso Reyes" que comienza: "La palabra a la mano y en la mano/ toda la flor de la sabiduría" (Pellicer 1981, p. 667). De pintor en el soneto "A Héctor Cruz":

> Y así voy, con los ojos en las manos,
> diseminándome por tu pintura,
> en que el color es puro, sin blancura,
> desnudos primaveras y veranos.
>
> Hay un hondo sentirse, y entre hermanos
> me encuentro en tu paleta con la holgura
> que se da en la belleza cuando es pura:
> la mano se abre por soltar los granos.
>
> (Pellicer 1981, p. 580.)

Las variaciones del motivo son innumerables. Desde temprano se da la presencia de lo alto. Son manos-alas que revelan la inclinación al vuelo que impulsa al poeta: "La mano que tocó todas las cosas/ ha de tocar un

[29] Me inclino más por esta interpretación, que por la de la crítica que ve en el poema una voluntad de Pellicer de ser como los otros mexicanos o contemporáneos.

día/ proporciones sutiles, sombras de alas gozosas" (Pellicer 1981, p. 169). Invisible mano capaz de establecer un punto de contacto entre el hombre y el cielo: "Es una hoja desasida/ que una invisible mano herida/ de lo más cielo desprendió" (Pellicer 1981, p. 365).

Este contacto relacionado con lo alado, y al mismo tiempo profundamente humano, se manifiesta en esos instantes en que la imagen se va haciendo ante nuestros ojos, en una perfecta adecuación entre la forma interior y la exterior, y muestra la riqueza del principio de concreción poética en la obra de Pellicer.

Así la paloma, que finalmente sustituye al águila en su imaginario —¿superación de los contrarios en el interior?—[30] se dibuja en un movimiento "fino" (su deseado "escribir con un lápiz muy fino") y sensible de la escritura. La imagen se libera de toda pensantez en la equilibrada elegancia del trazo liberado, maduro. La intensidad del acto creador hace que la escritura desfallezca:

> La inevitablemente blanca,
> sabe su perfección. Bebe en la fuente
> y se bebe a sí misma y se adelgaza
> cual un poco de brisa en una lente
> que recoge el paisaje.
> Es una simpleza
> cerca del agua. Inclina la cabeza
> con tal dulzura,
> que la escritura desfallece
> en una serie de sílabas maduras.
>
> ("Grupos de palomas", *Hora y 20,* 1927, Pellicer 1981, p. 142.)

BIBLIOGRAFÍA

Aleixandre (1960), Vicente Aleixandre, *Poesías completas,* pról. Carlos Bousoño, Aguilar, Madrid, 1960.

Bachelard (1958), Gaston Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento,* FCE, México, 1958 (Col. Breviarios, 139)[1ªed. en francés, 1943].

Carballo (1965), Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana,* Ediciones del Ermitaño-SEP, México, 1986 (Col. Lecturas Mexicanas. Segunda Serie, 48). [1ªed., Ediciones del Ermitaño, 1965].

[30] El primero de los "Dos sonetos de junio" de *Reincidencias* (1978) comienza: "Junio trae en el hombro la paloma/ que otro tiempo fue un águila. Sus manos/ señalan horizontes tan lejanos/ que apenas dan la altura de una loma" (Pellicer 1981, p.569).

Caro Baroja (1979), Julio Caro Baroja, *La Estación del Amor. Fiestas populares de mayo a San Juan,* Taurus, Madrid, 1979 (La otra historia de España, 3).

Caro Baroja (1984), Julio Caro Baroja, *El Estío Festivo. Fiestas populares del verano,* Taurus, Madrid, 1984 (La otra historia de España, 10).

Caso (1957), Antonio Caso, *Antología filosófica,* pról. Samuel Ramos, selec. Rosa Krauze de Kolteniuk, UNAM, México, 1957 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 80).

Cirlot [1984], Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos,* 6ª ed., Labor, Barcelona, 1985 (Nueva Editorial Labor/Ciencias).

Córdova (1989), Arnaldo Córdova, *La revolución y el Estado en México,* Era, México, 1989 (Col. Problemas de México).

De la Selva (1977), Mauricio de la Selva, "Homenaje a Carlos Pellicer, Poeta de América", *Cuadernos Americanos,* mayo-junio 1977, núm. 3, pp. 57-106.

Darío (1952), Rubén Darío, *Poesía, Libros poéticos completos y la antología de la obra dispersa,* estudio preliminar Enrique Anderson Imbert, ed. Ernesto Mejía Sánchez, FCE, México-Buenos Aires, 1952 (Biblioteca Americana, 20).

Dauster (1963), Frank Dauster, "Aspectos del paisaje en la poesía de Carlos Pellicer", en Edward J. Mullen, *La poesía de Carlos Pellicer. Interpretaciones críticas,* UNAM, México, 1979, pp. 55-65 (Textos Contemporáneos).

Debroise (1982), Olivier Debroise, "La inmóvil permanencia de lo mudable", en *Homenaje* 1982, pp. 51-66.

Estaciones (1956), *Estaciones, Revista Literaria de México,* I (Primavera, 1956), núm. 1.

Estaciones (1957), *Estaciones, Revista Literaria de México,* II (Invierno, 1957), núm. 8.

Frazer (1944), Sir James George Frazer, *La rama dorada: Magia y religión,* 3ª.ed. en español, FCE, México- Buenos Aires, 1956. [1ªed. en español, 1944].

González de Mendoza (1930), J. M. González de Mendoza, *"Hora y veinte* con Carlos Pellicer", en Mullen 1979, pp. 123-129.

Homenaje (1982), *Homenaje nacional a los Contemporáneos. Revista de Bellas Artes,* Tercera época, noviembre de 1982. [Incluye artículos de L. Cardoza y Aragón; C. Monsiváis; R. Salazar Mallén; J. S. Brushwood; I. Arredondo; O. Debroise; D. Huerta; D. Galicia y S. Suárez].

Huerta (1982), David Huerta, "Lugares de los Contemporáneos", en *Homenaje* 1982, pp. 57-61.

Jiménez (1923-1936), Juan Ramón Jiménez, *La estación total. Con las canciones de la nueva luz (1923-1936),* Losada, Buenos Aires, 1946.

Jiménez de Báez (1990), Yvette Jiménez de Báez, *Juan Rulfo: del páramo a la eperanza. Una lectura crítica de su obra,* FCE-El Colegio de México, 1990.

Jiménez de Báez [1991], Yvette Jiménez de Báez, "Los de abajo de Mariano Azuela: escritura y punto de partida", en *Homenaje a Antonio Alatorre, Nueva Revista de Filología Hispánica* 40 (1992) [en prensa]. También: "Una relectura de *Los de abajo* de Mariano Azuela", en *Memorias del II Congreso Internacional de Sociocrítica,* Universidad de Montpellier-Universidad de Guadalajara, 1991 [en prensa].

Jornadas (1989), "Mirando el río de aquellas tardes. Estudio sobre Carlos Pellicer", *Primeras Jornadas Internacionales Carlos Pellicer* (Villahermosa, Tabasco, 1989), ed. y pról. Samuel Gordon, ICT Ediciones, Tabasco, 1990.

Machado (1940), Antonio Machado, *Poesías completas,* 6ª ed., Espasa-Calpe, Buenos Aires-México, 1952. [1ª ed., 1940].

Martínez (1949), José Luis Martínez, *Literatura Mexicana del siglo xx (1910-1949),* 1ªparte, Antigua Librería Robredo, México, 1949 (Clásicos y Modernos/Creación y Crítica Literaria, 3).

Moreno Villa (1951), José Moreno Villa, *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y allá,* El Colegio de México, México, 1951.

Mullen (1973), Edward J. Mullen (ed.), *La poesía de Carlos Pellicer. Interpretaciones críticas,* UNAM, México, 1979 (Textos Contemporáneos).

Mullen (1973a), Edward J. Mullen, "Motivos precolombinos en la poesía de Pellicer", en Mullen 1973, pp. 89-105.

Novo (1928), Salvador Novo, "Mutilación y pequeñez de los nombres seudónimos", *Revista de Revistas,* 16 de septiembre de 1928.

Ortiz de Montellano (1930), Bernardo Ortiz de Montellano, "Literatura de la Revolución y Literatura revolucionaria", en *Contemporáneos,* abril 1930, núm. 23, pp. 77-81.

Ortiz de Montellano (1931), Bernardo Ortiz de Montellano, "Esquema de la literatura mexicana moderna", *Contemporáneos,* mayo 1931, núm 36, pp 195-210.

Paz (1957), Octavio Paz, "La poesía de Carlos Pellicer[1955]", en *Las peras del olmo,* UNAM, México, 1957, pp. 95-104.

Paz (1977), Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y obra,* con 10 dibujos de Juan Soriano y una iconografía, FCE, México, 1978. También en Xavier Villaurrutia, *Antologia,* pról. y selec. Octavio Paz, FCE, México, 1980 (Letras Mexicanas).

Paz, Chumacero, Aridjis, Pacheco (1966), Octavio Paz, Alí Chumacero, Homero Aridjis y José Emilio Pacheco, *Poesía en movimiento. (México 1915-1966),* 2 t., Siglo XXI-SEP Cultura, México, 1985 (Lecturas Mexicanas, 4, 5). [1ª ed., Siglo XXI, 1966].

Pellicer (1917), Carlos Pellicer (ed.), *Poemas de Antonio Machado y Manuel Machado,* selec. e impresiones de..., *Cultura* (México, D.F.) 5, (1917), núm. 3.

Pellicer (1959), Carlos Pellicer, *Museos de Tabasco,* INAH, México, 1959. También se reproduce en *Por qué el nombre de Carlos Pellicer es importante en la poesía,* núm. especial de *Flor y canto. Revista de Hispanoamérica. Poesía. Relato. Ensayo,* 1 (1980), núms. 4-5.

Pellicer (1979), Carlos Pellicer, *Poemas,* ed. y pról. Mónica Mansour, nota biográfica Carlos Pellicer López, Promexa Editores, México, 1979.

Pellicer (1981), Carlos Pellicer, *Obras, Poesía,* ed. Luis Mario Schneider, FCE, México, 1981 (Letras Mexicanas).

Pellicer (1985), Carlos Pellicer, *Cartas desde Italia,* ed., presentación y notas Clara Bargellini, FCE, México, 1985.

Pellicer López (1982), Carlos Pellicer López (ed.), *Pellicer. Álbum fotográfico,* FCE, México, 1982 (Col.Tezontle).

Pérez (1991-1992), Herón Pérez, "De la Candelaria a las lumbradas", en *Estudios. Filosofía. Historia. Letras,* 1991-1992, núm. 27, pp. 53-77.

Prats Sariol (1990), José Prats Sariol, *Pellicer, río de voces,* ITC Ediciones-Gobierno del Estado de Tabasco, México, 1990.

Saavedra (1989), Carlos Saavedra, "Los primeros años", en Jornadas 1989, pp. 14-35.

Sheridan (1991), Guillermo Sheridan, "Carlitos saluda a Pepe", *Biblioteca de México,* agosto 1991, núms. 3, 4.

Torres Bodet (1928), Jaime Torres Bodet, "Perspectiva de la literatura mexicana actual: 1915-1928", *Contemporáneos,* septiembre 1928, núm. 4, pp. 1-33.

Villaurrutia (1927), Xavier Villaurrutia, "Cartas a Olivier", *Ulises. Revista de Curiosidad y Crítica,* junio 1927, núm. 2, pp. 61-67.

Villaurrutia (1931), Xavier Villaurrutia, "Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela", en Francisco Monterde (ed.), *Mariano Azuela y la crítica mexicana. Estudios, artículos y reseñas,* pról. de..., SEP, México, 1973 (Col. SEP/Setentas, 86).

Villaurrutia (1940), Xavier Villaurrutia, *Textos y pretextos. Literatura-Drama-Pintura,* La Casa de España en México, México, 1940.

Zaid (1989), Gabriel Zaid, "Siete poemas de Carlos Pellicer", *Revista Iberoamericana,* 55 (1989), pp. 1099-1118.

Zea (1943), Leopoldo Zea, *El positivismo en México: Nacimiento, apogeo y decadencia,* FCE-México, 1968. [1ª ed. en 2 t., 1943].

UNA LECTURA DE *EL ARCO Y LA LIRA*

ANTHONY STANTON
El Colegio de México

La poesía es la instauración del ser con la palabra.
Heidegger

Estas páginas se centran en lo que podríamos llamar la segunda fase de las reflexiones estéticas de Octavio Paz, fase que empieza a gestarse a mediados de la década de los cuarenta y que se prolonga hasta finales de los años cincuenta. La expresión más plena del pensamiento poético del autor en este momento se encuentra en la primera edición de *El arco y la lira,* publicada en 1956. Como todos los grandes libros *El arco y la lira* es varios libros. Sus múltiples dimensiones lo convierten en un texto difícil de clasificar. Son factibles por lo menos tres lecturas generales. Es, en gran medida, un intento de crear una poética personal, es decir, una justificación teórica en prosa para la práctica poética del autor. Representa también, en un nivel más general, el afán de construir una teoría estética válida para una época histórica y una generación, la heredera de las vanguardias. Existe, además, una tercera dimensión, inseparable de las dos anteriores: una poética histórica que expresa una visión personal de la tradición literaria de Occidente desde la antigüedad hasta el siglo XX.

El autor nos advierte que este libro parcial y apasionadamente personal no debe considerarse un tratado desinteresado de especulación teórica sino "el testimonio del encuentro con algunos poemas".[1] En lugar de satisfacer un afán objetivo, el texto obedece a una poderosa "necesidad personal" (*AL1* 7). El apremio obsesivo de desdoblarse en analista crítico y reflexionar sobre la naturaleza de la poesía está presente a lo largo de la

[1] Octavio Paz, *El arco y la lira* (FCE, México, 1956), p. 26. En adelante todas las referencias se darán entre paréntesis en el texto, empleando las siglas *AL1* seguidas por el número de página. Es importante subrayar que cito exclusivamente de la primera edición del libro y no de la segunda edición "corregida y aumentada" que se publicó en la misma editorial en 1967. Por las variantes que presenta, esta última marca, junto con otros textos de los años sesenta, una nueva etapa de las ideas estéticas del autor.

obra de Paz. Es más: para este poeta-crítico, la interdependencia de crítica y creación constituye un rasgo intrínseco del arte moderno.

El arco y la lira tiene una prehistoria que se remonta a los primeros ensayos de Paz: las preocupaciones centrales del libro constituyen una prolongación y ampliación natural de las tempranas "Vigilias", y, de manera más obvia y directa, del ensayo "Poesía de soledad y poesía de comunión", publicado en 1943.[2] Refiriéndose a este último, el propio autor subraya la continuidad de sus búsquedas al señalar en 1956 que *El arco y la lira* "no es sino la maduración, el desarrollo y, en algún punto, la rectificación de aquel lejano texto" (*AL1* 7). Entre las múltiples secuelas del libro se destacan una "segunda edición, corregida y aumentada" del mismo texto, que data de 1967, y *La otra voz,* publicado en 1990. Asimismo, la poética histórica elaborada en 1956 se sujetará a modificaciones —ya sea para actualizarla, corregirla o profundizarla— en obras posteriores hasta alcanzar su expresión más plena en 1974 en *Los hijos del limo,* libro imprescindible para entender la evolución de la poesía moderna desde el romanticismo hasta hoy.

Pero ¿qué clase de texto es *El arco y la lira*? Se trata de uno de los libros menos estudiados y menos comprendidos del autor. Su dificultad se debe a varios factores: la abrumadora cantidad de alusiones culturales, la complejidad conceptual de los argumentos, su carácter atípico y excéntrico frente a las clasificaciones genéricas establecidas y, por último, la casi total ausencia de antecedentes o modelos en la tradición hispánica. Su singularidad lo aleja de los estudios de Alfonso Reyes y del *Juan de Mairena* de Antonio Machado, los únicos textos del mundo hispánico que ostentan un lejano aire de familia.[3] Sin embargo, el libro sí forma parte de una tradición occidental: como las de Shelley y otros poetas, es una "defensa de la poesía" que toma como punto de partida la experiencia subjetiva del poeta para formular una teoría ideal de la poesía.

Fue seguramente la naturaleza íntima y confesional de muchas de sus páginas que dictó que la traducción al inglés fuera saludada como "uno de los diarios más elocuentes y con más fuerza del proceso poético de nuestro siglo".[4] Aunque no asume realmente la forma de un diario —si lo hace lo hace sólo esporádicamente—, la escritura sí da la impresión de haber

[2] Intenté analizar y evaluar la primera etapa de estas ideas estéticas en otro lugar: "La prehistoria estética de Octavio Paz: los escritos en prosa (1931-1943)", *Literatura Mexicana,* 2 (1991), 23-55.

[3] Sobre la génesis de *El arco y la lira* y sobre sus múltiples y profundas diferencias con los dos libros de Reyes *(La experiencia literaria* y *El deslinde),* véase mi "Octavio Paz, Alfonso Reyes y el análisis del fenómeno poético", estudio que saldrá en un número próximo de *Hispanic Review.*

[4] Helen Vendler, *"El arco y la lira"* [1974], tr. Pilar Calvo, en *Octavio Paz,* ed. Pere Gimferrer, Taurus, Madrid, 1982, p. 86.

nacido de una fatalidad impostergable. Más que un tratado impersonal o un diario del proceso poético, *El arco y la lira* es un ensayo —el más híbrido de los géneros— en cuyo interior conviven varios tipos de discurso. La escritura nomádica, que atraviesa diferentes disciplinas y estilos, articula en su forma cambiante una búsqueda incesante del sentido de la poesía. Así, el canto lírico coexiste con la introspección, la confesión, la descripción y el análisis. El tono oscila entre momentos de lirismo arrebatado y otros de fría reflexión. La pluralidad de vías de acercamiento a lo poético parece exigir una pluralidad estilística.

Para entender las múltiples vetas que el autor se propone explorar, convendría considerar brevemente la estructura del libro. *El arco y la lira* está dividido en tres partes que se llaman respectivamente "El poema", "La revelación poética" y "Poesía e historia". Cuenta además con una introducción ("Poesía y poema"), un epílogo ("El arco y la lira" en la primera edición) y tres breves apéndices ("Poesía, sociedad, estado", "Poesía y respiración" y "Whitman, poeta de América"). Al final de la introducción el autor nos explica que "las tres partes en que se ha dividido este libro se proponen responder a estas preguntas: ¿hay un decir poético —el poema— irreductible a todo otro decir?; ¿qué dicen los poemas?; ¿cómo se comunica el decir poético?" (*AL1* 26). Son tres preguntas que expresan tres búsquedas paralelas y convergentes. Veamos cómo se relacionan entre sí.

Después de hacer en la introducción una distinción entre los tres conceptos de lo poético, la poesía y el poema, el autor elimina de consideración "lo poético", descrito como "poesía en estado amorfo" (*AL1* 14), para quedarse con los dos conceptos clave del libro: poesía y poema. ¿Qué significan estos términos aquí? La poesía se concibe de manera muy particular como *experiencia* poética, es decir, como algo necesariamente vivido; el poema, en cambio, es visto como el objeto verbal que resulta de esta experiencia. Desde esta perspectiva, puede haber poesía sin poema, pero el auténtico poema siempre implica la realización de una experiencia poética. Conviene recordar que Paz tiende a emplear la palabra "poema" (y por ende "poesía") en el amplio sentido aristotélico, como sinónimo de cualquier tipo de creación artística y no sólo del tipo verbal. Otras veces, en cambio, traza una oposición entre "poesía" (en el sentido restringido de verso) y prosa (discurso racional y analítico). Estudiaré esta oposición más adelante.

La primera parte del libro explora la unicidad del poema o sus rasgos distintivos (lenguaje, ritmo, imagen); la segunda se centra en la experiencia poética —entendida como el proceso de creación y de recreación, por parte del autor y del lector respectivamente, del poema— y examina sus nexos con la experiencia religiosa; la tercera investiga las relaciones entre poema, poesía y la experiencia histórica y social del hombre. Tres pregun-

tas distintas pero íntimamente relacionadas: una investigación de apariencia formalista y fenomenológica se transforma en una exploración de tipo psicológico e introspectivo para desembocar en una reflexión sobre las formas de inserción de la poesía en la historia y la sociedad. Se parte del elemento más concreto para llegar a lo más complejo.

En su primer modo de aproximación el libro puede considerarse, en términos generales, un acercamiento fenomenológico a lo literario: un análisis de los datos concretos e inmediatos de la conciencia tal como se manifiestan en la experiencia irreductible del fenómeno. El autor, por ejemplo, declara que su meta es la de "interrogar a los testimonios directos de la experiencia poética" (*AL1* 14) y habla repetidamente de la *experiencia* poética. Lejos de ser un objeto de contemplación, la poesía es aquí un acto que tiene que ser vivido por el autor y el lector, una actividad que borra la frontera entre sujeto y objeto.

La fenomenología se adopta como una respuesta al reduccionismo tradicional que, al intentar explicar la literatura a través de otras disciplinas, se muestra incapaz de decirnos algo acerca de la naturaleza intrínseca de la poesía. El autor ve en el método filosófico de Husserl un instrumento que permite enfocar el fenómeno desde su esencia interior, en su autonomía, inmanencia y especificidad. En esta apropiación se puede apreciar la deuda contraída con José Gaos, uno de los más importantes traductores y divulgadores de la fenomenología de Husserl y del existencialismo de Heidegger.[5] El libro se presenta, pues, a primera vista, como una investigación fenomenológica, en el sentido que Husserl había dado a la palabra: un "retorno a la experiencia", un regreso a las cosas mismas.[6]

Ciertamente, el acercamiento inicial de Paz revela semejanzas con algunos procedimientos husserlianos: el antirreduccionismo, la aspiración a la visión eidética (la intuición de irreductibles esencias que son invariantes universales), y la noción del carácter intencional de todo acto de conciencia. Sin embargo, no estamos ante un análisis fenomenológico en

[5] José Gaos fue el traductor de la obra magna de Heidegger, *El ser y el tiempo*, FCE, México, 1951. Esta primera edición contiene una valiosa *Introducción a "El ser y el tiempo"*. Gaos tradujo en la misma época dos importantes obras de Husserl: *Meditaciones cartesianas*, El Colegio de México, México, 1942; e *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, FCE, México/Buenos Aires, 1949. Al llegar a México en 1938, este discípulo de Ortega y Gasset empezó a ejercer una poderosa influencia sobre la historia de las ideas, sobre todo en lo referente a la propagación de las corrientes filosóficas germanas. Por otra parte, sabemos que Paz asistió al curso sobre filosofía y estética que impartía Gaos en la recién fundada Casa de España.

[6] Además de los textos de Husserl, el fundador del método filosófico de la fenomenología, y los de otros filósofos que asimilaron elementos de la fenomenología, como Heidegger y, a partir de la década de los treinta en Francia, los fenomenólogos existencialistas Sartre y Merleau-Ponty, Paz tenía varios modelos en la aplicación de este método a la poesía: los estudios de Gaston Bachelard y los trabajos de la llamada escuela de Ginebra (sobre todo los de sus dos fundadores: Albert Béguin y Marcel Raymond).

un sentido riguroso. La fenomenología es una sola de las doctrinas presentes en *El arco y la lira*. De hecho, uno de los problemas que la crítica aún no enfrenta es el de la naturaleza de esta síntesis ecléctica efectuada entre discursos y doctrinas acaso inconciliables entre sí, como lo son, por ejemplo, la fenomenología esencialista de Husserl (que carece de una noción de historicidad) y el existencialismo hermenéutico de Heidegger (para quien el ser es inseparable de la temporalidad y la historia).[7]

La actitud ecléctica de Paz no vacila en incorporar supuestos metafísicos y estéticos. En la primera parte del libro, por ejemplo, abundan elementos de una ontología y poética románticas. El capítulo sobre el lenguaje empieza con una cosmogonía poética que afirma la primitiva identidad entre las palabras y las cosas: "Al principio, se creía que el signo y el objeto representado eran lo mismo" (*AL1* 29). El lenguaje primitivo se confunde con la magia y el mito: "el lenguaje es poesía en estado natural" (*AL1* 34). Este estado mágico de unión lingüístico-ontológica se rompe con el nacimiento de la conciencia: "al cabo de los siglos los hombres advirtieron que entre las cosas y sus nombres se abría un abismo" (*AL1* 29). Partiendo de estas hipótesis que tienen su origen moderno en Herder, se llega a la conclusión de que la poesía es un intento de salvar ambas rupturas (la lingüística y la ontológica o psíquica) mediante una doble atracción: "De ahí que la poesía contemporánea se mueva entre dos polos: por una parte, es una profunda afirmación de los valores mágicos; por la otra una vocación revolucionaria" (*AL1* 36). Huelga decir que todas estas ideas conforman un *mito* de la poesía —de ahí su fuerza y su fascinación— cuyos múltiples supuestos no son consecuencias de un análisis fenomenológico (que exige, como paso preliminar, la suspensión de toda preconcepción no analizada).

Algo parecido ocurre en las páginas dedicadas a establecer una distinción entre poesía y prosa: lo que parece ser un enfoque fenomenológico termina por ser un argumento metafísico. Después de enunciar los dos requisitos que debe satisfacer cada obra de arte (los materiales deben regresar a su primitiva naturaleza no utilitaria; el lenguaje debe irradiar imágenes que van más allá del discurso denotativo-referencial) Paz escri-

[7] Alguna intuición de este problema hubo en la recepción crítica del libro. Las dos reseñas más inteligentes publicadas en México expresan las actitudes divergentes de los comentaristas: Manuel Durán elogia lo que percibe como el "vasto y fecundo esfuerzo de síntesis, en que todas las corrientes del pensamiento contemporáneo existencial son aprovechadas o adivinadas y presentidas" ("La estética de Octavio Paz", *Revista Mexicana de Literatura*, 1956, núm. 8, p. 132), mientras que Tomás Segovia se muestra reacio a aceptar el intento de "unir algunas de las ideas fundamentales del existencialismo con una teoría poética de tendencia surrealista" ("Entre la gratuidad y el compromiso", *Revista Mexicana de Literatura*, 1956, núm. 8, p. 103) porque ve, no sin razón, una fundamental incompatibilidad entre el compromiso determinista implicado por el historicismo existencialista y la gratuidad esteticista que nace de una metafísica de la pureza.

be: "El poeta pone en libertad su materia. El prosista la aprisiona" (*AL1* 22). Esta oposición entre poesía y prosa depende de dos preconcepciones: la de la poesía como lenguaje "original" de imágenes polisémicas que fluyen espontáneamente y la de la prosa como discurso racional que para buscar la unívoca claridad conceptual tiene que ir en contra de la tendencia "natural" del lenguaje hacia el ritmo y la ambigüedad. El sentido muy amplio de "poesía" contrasta aquí con el muy estrecho de "prosa".

En la sección "Verso y prosa" el concepto de poema parece restringirse. Puesto que "el ritmo es condición del poema, en tanto que es inesencial para la prosa" (*AL1* 68) se precisa que "la función predominante del ritmo distingue al poema de todas las otras formas literarias" (*AL1* 56). Aquí se entiende por "poema" no cualquier creación artística sino un ejemplo del género de la poesía lírica. Pero ¿qué es el ritmo? Muy lejos de una concepción objetiva o formal del ritmo como una manera cuantitativa de marcar la periodicidad temporal, Paz lo ve como algo inseparable de su "sentido" y de la intencionalidad que posee para el sujeto: "sentimos que el ritmo es un ir hacia algo [...] el tiempo posee una dirección, un sentido, porque es nosotros mismos [...] el ritmo no es medida sino tiempo original" (*AL1* 57).

Como el rito que actualiza el tiempo arquetípico y cíclico del mito, el ritmo resulta ser una verdadera cosmovisión: "El ritmo no es medida: es visión del mundo" (*AL1* 59). Por ser una imagen del mundo el ritmo se ve como la encarnación concreta de la condición temporal del ser humano, "la manifestación más simple, permanente y antigua del hecho decisivo que nos hace ser hombres: ser temporales, ser mortales y lanzados siempre hacia 'algo', hacia lo 'otro': la muerte, Dios, la amada, nuestros semejantes" (*AL1* 61). El ritmo poético es temporalidad pura que proyecta al individuo hacia lo otro.

El autor sigue a varios antropólogos, sociólogos y estudiosos de la religión al trazar una radical oposición entre dos tipos de temporalidad: el tiempo profano, lineal e irrepetible de la historia y, por otro lado, el tiempo sagrado, cíclico y arquetípico del mito. Para Paz, "todo poema, en la medida en que es ritmo, es mito" (*AL1* 65). Tanto en el mito como en el poema reaparece un "tiempo original que abraza todos los tiempos, pasados o futuros, en un presente, en una presencia total" (*AL1* 63). Esta destilación del tiempo total en el presente se hace posible en el poema gracias a la operación de actualización ritual que efectúa el ritmo. Por ser repetición rítmica el poema es "recreación del tiempo arquetípico" y esta "reencarnación" se realiza al menos dos veces: "en el momento de la creación poética, y después, como recreación, cuando el lector revive las imágenes del poeta y convoca de nuevo ese pasado que regresa" (*AL1* 65). En el poema, entonces, el tiempo cíclico del mito irrumpe dentro del

tiempo secuencial de la historia. Las acciones únicas e irrepetibles del individuo se vuelven arquetípicas y colectivas.

Pero hay una segunda consecuencia de la identificación entre poesía y mito. Dado que el ritmo, como "temporalidad concreta", manifiesta una visión del mundo, la distinción última entre verso y prosa se encuentra no a nivel formal sino en una subyacente metafísica: "Versificación rítmica y pensamiento analógico son las dos caras de una misma medalla. Gracias al ritmo percibimos esta universal correspondencia; mejor dicho, esas correspondencias no son sino manifestaciones del ritmo" (*AL1* 73). El ritmo es sinónimo de la visión del universo como un sistema de correspondencias, arraigada cosmovisión que aparece lo mismo en la magia que en las antiguas religiones, la tradición hermética y el arte de todos los tiempos.

Precisamente por ser algo esencial a la frase hablada, el ritmo se distingue del metro, visto como "medida abstracta e independiente", y esta distinción le permite a Paz desterrar muchas obras correctamente versificadas del reino de la poesía e incluir como poemas obras que tienen la apariencia formal de prosa. La crisis epistemológica de la visión racionalista del mundo se expresa como un regreso al pensamiento analógico del verso: "Desde principios de siglo la novela tiende a ser poema de nuevo" (*AL1* 227). Pero al identificar "poema" y "poesía" con una visión del mundo se establece un criterio intuitivo que es independiente de características formales e incluso ajeno a éstas.

Si Paz se basa exclusivamente en el ritmo como rasgo característico del verso a expensas de recursos formales como rima, metro, aliteración o asonancia, es porque ve estos últimos como no esenciales. El ritmo es inseparable no sólo del lenguaje poético (en sentido restringido o amplio) sino de todo lenguaje, como lo reconoce el propio autor: "los metros son históricos, mientras que el ritmo se confunde con el lenguaje mismo" (*AL1* 72). Pero si es inherente a todo lenguaje, ¿cómo puede el ritmo llegar a ser rasgo distintivo del lenguaje poético, a menos que se identifiquen poesía y lenguaje en general? Si se acepta que no todo lenguaje es poético, entonces el verso parecería diferenciarse de la prosa sólo en grado y no en esencia. Al buscar un principio de diferenciación que sea exclusivo de la poesía y no sujeto al relativismo histórico, el autor se ve obligado a mudarse al terreno de la especulación metafísica puesto que ningún rasgo formal o convencional es capaz de encerrar la esencia transhistórica de la poesía. Volveré a estas cuestiones más adelante.

El arco y la lira es un libro donde confluyen múltiples discursos que son a la vez influencias asimiladas y reelaboraciones o transformaciones intertextuales. Me parece que hay seis tipos generales que provienen de distin-

tas disciplinas: discursos religiosos, filosóficos, lingüísticos, antropológicos, politicosociales y literarios o estéticos. Al decir "discursos" me refiero a modos de hablar no sólo *sobre* sino también *desde* el fenómeno: en otras palabras, "discurso" remite aquí tanto al contenido discursivo como a la forma discursiva. Debido a sus estrechas interrelaciones en la visión totalizadora que intenta unificar el texto, los discursos se contaminan mutuamente y esto dificulta la identificación fenomenológica de esencias puras.

Imposible pretender aquí una descripción que abarque tantos temas tan variados entre sí. Ofrezco, como muestra de esta heterogeneidad, la siguiente lista que se limita a la filosofía y la religión, dos de los seis "tipos" identificados: el pensamiento de los presocráticos, la fenomenología de Husserl, el existencialismo de Kierkegaard y el de Heidegger, el vitalismo de Nietzsche, la razón vital de Ortega, las teorías de lo sagrado en la historia de la religión, filosofías y religiones de Oriente tales como el budismo mahayana y zen, el taoísmo... El catálogo sería infinito pero lo que asombra es la síntesis que se da en el temperamento de Paz quien ordena, relaciona y amalgama discursos heterogéneos en un intento de fundirlos alrededor del centro magnético de la poesía.

Aunque difíciles de desenredar, hay en esta multiplicidad discursiva algunos hilos que por su importancia convendría separar y examinar con detenimiento: me refiero específicamente a la ontología temporal y la "poética" de Martin Heidegger; al concepto de lo sagrado, que proviene aquí de la fenomenología de la experiencia religiosa, elaborada por Rudolf Otto; y, por último, a la noción de "la heterogeneidad esencial del ser", tal como aparece en la prosa de Antonio Machado. Los textos de estos tres autores aparecen citados en *El arco y la lira* y representan, por lo tanto, puntos de partida conscientemente asumidos. Constituyen también una buena muestra de la confluencia de lo que son, desde mi punto de vista, los tres discursos dominantes en el libro: filosofía, religión y reflexión poética.

La presencia del filósofo alemán Martin Heidegger es un indicio del periodo en que se escribió el libro. Su obra principal, *Sein und Zeit* (1927), no sería traducida al español hasta 1951 en México por José Gaos, con el título de *El ser y el tiempo,* pero otras obras de Heidegger y muchas de sus ideas empezaron a propagarse en España en la década de los treinta y, a finales de esta década, en México donde las difundieron los discípulos exiliados de Ortega. Un poco después, el existencialismo heideggeriano fue reinterpretado por Sartre y Merleau-Ponty. Este segundo momento forma el clima intelectual en Francia, donde Paz vive entre 1945 y 1951, los años de gestación de *El arco y la lira,* pero la influencia de Sartre sobre el pensamiento del poeta fue marginal, hecho curioso si se piensa en la

relativa hegemonía que ejercía el filósofo en la cultura francesa de aquel entonces.[8]

Si intentamos identificar los elementos específicos del pensamiento de Heidegger que están presentes en *El arco y la lira* tendríamos que empezar con el tópico que un comentarista reciente ha identificado como el centro de toda la filosofía heideggeriana: "el ser del Ser".[9] El pensador sostiene que toda la tradición filosófica occidental a partir de Sócrates ha sido una equivocación por haberse olvidado de la cuestión fundamental del Ser. Por lo tanto, hay que volver a contemplar con asombro y extrañeza el Ser en su indivisible totalidad. Sólo así puede entenderse su juicio escandaloso de que las tradiciones racional, analítica, científica y tecnológica (es decir, lo que muchos consideran el fundamento mismo de la cultura moderna de Occidente) son la expresión de un "destierro" y de una "caída". Paz resume esta opinión de la siguiente manera: "la historia de Occidente puede verse como la historia de un error: hay que empezar de nuevo" (*AL1* 94).

Para volver a la plenitud total del Ser, es necesario —dice el filósofo— retornar a los presocráticos y/o escuchar a los poetas. Esta creencia en la necesidad de desandar el camino histórico para recobrar un estado de primitiva unión con las fuentes de la vida revela un profundo romanticismo en su forma de privilegiar los orígenes como un remoto tiempo mítico de utópica autenticidad. Esto nos lleva a la caracterización del pensamiento de Heidegger como una "post-teología",[10] es decir, una teología sin Dios, una metafísica inmanente que sustituye al concepto de la divinidad por el del Ser. En este esquema "religioso" se postula una edad de oro seguida por una caída: el ser auténtico aspira a reconciliarse con los orígenes y trascender la escisión de su condición enajenada.

[8] Esto tal vez se deba a la renuencia de Paz a aceptar la doctrina sartreana del *engagement* o compromiso. Aunque el mexicano había practicado por un breve periodo al final de los años treinta lo que se llamaba "poesía social", nunca quedó convencido por la doctrina estética del arte dirigido, prefiguración del concepto sartreano del compromiso. En la década siguiente, Paz buscaba otra respuesta al problema de cómo conciliar libertad estética con una postura "revolucionaria" ante lo social. Los años parisinos de Paz se marcaron sobre todo por los estrechos lazos que mantenía con miembros del antiguo grupo surrealista.

En la primera edición de *El arco y la lira* hay sólo dos referencias a Sartre (ambas aprobatorias), las cuales desaparecen en la segunda edición de 1967, donde se trata de disminuir el peso del existencialismo antropocéntrico e historicista. Para un estudio comparativo de las dos ediciones, véase Emir Rodríguez Monegal, "Relectura de *El arco y la lira*", *Revista Iberoamericana,* 37 (1971), 35-46. También es útil la lectura desconstruccionista de Enrico Mario Santí, "Textos y contextos: Heidegger, Paz y la poética", *Iberoromania,* 15 (1982), 87-96 [artículo revisado y refundido en "Octavio Paz: crítica y poética", en *Escritura y tradición. Texto, crítica y poética en la literatura hispanoamericana,* Laia, Barcelona, 1988, pp. 103-126].

[9] George Steiner, *Heidegger,* Fontana/Collins, Glasgow, 1978, p. 24.

[10] *Ibid.,* p. 148.

En *El ser y el tiempo* esta metafísica se concretiza en una ontología inmanente del "ser ahí", un "'ser ahí' [que] está *constituido* por el 'ser en el mundo'".[11] El ser individual es temporal, histórico, concreto y existencial. "El ser mismo del hombre —dice Paz parafraseando a Heidegger en la traducción de Gaos— es ya y desde que nace un querer ser, una avidez permanente de ser, un continuo pre-ser-se" (*AL1* 171). En el libro de Paz abundan los verbos heideggerianos para describir la condición temporal del ser: proyectarse, despeñarse, trascenderse, lanzarse, arrojarse.

La experiencia de la angustia, la conciencia directa de la nada, de nuestra condición caída, son para Heidegger cualidades positivas porque representan el primer paso hacia la recuperación del ser auténtico.[12] El ser temporal, cuando es auténtico, es un "ser relativamente a la muerte", un ser para la muerte. La muerte es inseparable de la vida (es su coronación o "posibilidad irrebasable"), así como la nada es parte del ser: "Vida y muerte, ser o nada, no constituyen substancias o cosas separadas. Negación y afirmación, falta y plenitud, coexisten en nosotros. Son nosotros. El ser implica al no ser; y a la inversa" (*AL1* 145). Esta unión de los contrarios constituye el Ser total, lo que Paz llama "nuestra condición original". Hasta aquí la apropiación de la ontología de *El ser y el tiempo.*

Después de 1927 (y especialmente a partir de 1935) Heidegger tiende a abrazar lo que se podría llamar una poética. *El arco y la lira* coincide con este segundo momento del filósofo, el de su "retorno" a la poesía. La extraordinaria importancia que da a cierto tipo de poesía lírica y a ciertos poetas (Trakl, George, Rilke y, muy especialmente, Hölderlin)[13] debió de impresionar profundamente al poeta mexicano, ávido de una justificación ontológica y metafísica de la poesía. El existencialismo antropocéntrico del primer momento se ve desplazado ahora por una visión que da primacía al lenguaje: "el lenguaje habla". Lejos de ser el creador del habla o el que utiliza el lenguaje como instrumento de expresión, el hombre es el que debe escuchar la llamada del Ser. Si el lenguaje es ahora "la casa del Ser"

[11] José Gaos, *Introducción a 'El ser y el tiempo' de Martin Heidegger,* 2ª ed., FCE, México, 1971, pp. 31-32. Para los conceptos técnicos de Heidegger, sigo la traducción de Gaos en su versión ya citada de *El ser y el tiempo.*

[12] En un texto posterior muy leído en el mundo hispánico, el filósofo escribe: *"la angustia hace patente la nada* [...] *existir* (ex-sistir) significa: *estar sosteniéndose dentro de la nada"* (Martin Heidegger, *¿Qué es metafísica?,* versión española de X. Zubiri, nota introductoria de José Bergamín, Séneca, México, 1941, pp. 35, 41). Esta edición mexicana reproduce la traducción publicada en 1933 en *Cruz y Raya* (1933-1936), la revista madrileña de la militancia católica, dirigida por José Bergamín. Paz resume la idea de Heidegger así: "la angustia y el miedo son las dos vías, enemigas y paralelas, que nos abren y cierran, respectivamente, el acceso a nuestra condición original" (*AL1* 139).

[13] Ver especialmente los textos "El origen de la obra de arte" y "Hölderlin y la esencia de la poesía" en *Arte y poesía,* tr. Samuel Ramos, FCE, México, 1958. También son importantes los escritos de Heidegger recopilados en *Poetry, Language, Thought,* tr. Albert Hofstadter, Harper & Row, Nueva York, 1975.

y el hombre "el pastor del Ser", la poesía auténtica traza "la topología del Ser" y la obra de arte "hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro".[14] Al nombrar lo sagrado —o las huellas de lo divino: las señales de una ausencia— el poeta hace patente lo latente y realiza un acto de alumbramiento o revelación del Ser. Por eso Paz puede escribir que "la poesía es entrar en el ser" (*AL1* 108).

Heredero de las creencias románticas de que el habla "guarda la esencia originaria de la Poesía" y de que "la esencia de la Poesía es la instauración de la verdad",[15] Heidegger postula que la Poesía realiza la fundación de un comienzo absoluto: "el arte es historia en el sentido esencial de que la funda".[16] Esta idea de que el arte, producto histórico, es sin embargo un principio metahistórico tendrá hondas reverberaciones en el pensamiento de Paz:

> Como toda creación humana, el poema es un producto histórico, hijo de un tiempo y un lugar; pero también es algo que trasciende lo histórico y se sitúa en un tiempo anterior a toda historia, en el principio del principio. Antes de la historia, pero no fuera de ella. Antes, por ser realidad arquetípica, imposible de fechar, comienzo absoluto, tiempo total y autosuficiente. Dentro de la historia —y más: historia— porque sólo vive encarnado, re-engendrándose, repitiéndose en el instante de la comunión poética. Sin la historia —sin los hombres, que son el origen, la substancia y el fin de la historia— el poema no podría nacer ni encarnar; y sin el poema tampoco habría historia, porque no habría origen ni comienzo (*AL1* 183-184).

Aquí tenemos uno de los temas centrales de toda la obra de Octavio Paz: la oposición complementaria entre poesía e historia. La tercera parte de *El arco y la lira* explora los tensos y ambiguos lazos que unen y separan estas dos experiencias. La poesía es, al mismo tiempo, una esencia irreductible y un producto social: no puede existir fuera de la historia pero tampoco se puede reducir a ella. Lo absoluto y lo relativo coexisten en el poema tal como la divinidad humanizada se revela en la figura de Cristo: "La historia es el lugar de encarnación de la palabra poética" (*AL1* 182).

Para que el poema pueda ser un objeto de comunión y participación cada poeta y cada lector tienen que realizar una operación doble: "trasmutación del tiempo histórico en arquetipo y encarnación de ese arquetipo en un ahora determinado e histórico" (*AL1* 185). Doble paradoja: en esta afirmación y negación tanto del tiempo sucesivo de la historia como del tiempo cíclico del mito, el poema aparece como puente, eje, punto de intersección de lo móvil y lo inmóvil, lo otro y lo mismo, libertad y

[14] Heidegger, *Arte y poesía*, p. 41.
[15] *Ibid.*, p. 114.
[16] *Ibid.*, p. 118.

fatalidad. El poema es un surtidor de potencialidades, una virtualidad que exige ser actualizada: "el poema es una obra siempre inacabada, siempre dispuesta a ser completada y vivida por un lector nuevo" (*AL1* 189). En el acto de la lectura la poesía vuelve a repartirse entre los hombres como la divinidad hecha hombre en el acto ritual de la comunión.

En resumen, las ideas más importantes del filósofo alemán incorporadas por Paz son la de una ontología temporal y la de la poesía como revelación del Ser. También debió impresionarle la visión netamente romántica del papel del poeta como héroe elegido por la fatalidad, traductor de lo divino a términos humanos: "Es preciso/ uno que interprete lo sagrado", decía Hölderlin, citado y glosado por Heidegger.[17] El poeta es el testigo de un mundo desacralizado y también el que intenta redescubrir las huellas vivas de la dimensión divina en los hombres y, sobre todo, en la experiencia poética. Al proclamar que "la poesía es la instauración del ser con la palabra",[18] Heidegger proporciona no sólo una ontología sino una justificación metafísica de la poesía en una época de nihilismo y pérdida de fe. Su obra constituye un modelo de cómo se puede restablecer la antigua unidad de poesía, filosofía y religión.

Ya en 1943 Paz había construido una red de analogías entre el enamorado, el poeta y el místico, para concluir que la meta de la poesía es la de "tornar sagrado el mundo".[19] En *El arco y la lira* hay una reflexión más profunda sobre las relaciones entre poesía, erotismo y experiencia místico-religiosa. Si bien la filosofía heideggeriana se ofrece como una teología negativa, una religiosidad secular que diviniza el acto de poetizar a la manera romántica, existe un segundo punto de partida que le permite a Paz conceptualizar las intuiciones derivadas de la lectura de poetas que identificaron poesía, erotismo y religión (sobre todo san Juan, Novalis, Blake y Lawrence): se trata de *Das Heilige* (1917) de Rudolf Otto (1869-1937), libro traducido al español en 1928 por Fernando Vela y publicado como *Lo santo* en las ediciones de la Revista de Occidente, bajo la dirección de Ortega y Gasset.

El libro de Otto representa el primer intento moderno por elaborar lo que podríamos llamar una fenomenología de la experiencia religiosa, entendida como experiencia directa y primaria de lo divino en este mundo. Otto analiza este fenómeno a través de la categoría de "lo numinoso", un neologismo que designa el elemento *irracional* de la experiencia, anterior a su racionalización teológica o su codificación intelectual y moral en lo que las instituciones eclesiásticas llaman lo santo. Lo numinoso, entonces,

[17] *Ibid.*, p. 145.

[18] *Ibid.*, p. 137.

[19] "Poesía de soledad y poesía de comunión", recogido en Octavio Paz, *Primeras letras (1931-1943)*, selec., introd. y notas de Enrico Mario Santí, Vuelta, México, 1988, p. 295.

designa la manifestación irreductible y no mediatizada del fenómeno psicológico y ontológico de lo divino o lo sobrenatural.

A pesar de la proclamada especificidad *a priori* de lo numinoso, no es fácil aislar su unicidad, pero Otto observa que ante la presencia del numen o ser divino, la criatura humana siente una radical ambivalencia que trasciende las categorías excluyentes del pensamiento racional. Aquí se vislumbra la antigua *coincidentia oppositorum:* el sujeto experimenta simultáneamente atracción y repulsión, fascinación y asco, pavor y embriaguez, vértigo y parálisis, plenitud y vacío. Lo numinoso, descrito por Otto como "una extraña armonía de contraste",[20] es a la vez *mysterium tremendum* y *mysterium fascinans,* unión de lo divino y lo demoniaco. Huelga decir que el fenómeno no puede ser "entendido" racionalmente sino sólo *experimentado* en la intensidad contradictoria de su presencia avasallante. El sujeto vive un asombro ante "lo extraño y chocante [...] lo *heterogéneo en absoluto",*[21] ante lo que Paz llamará, con un neologismo tomado de Machado, "lo otro".

Del libro de Otto, Paz toma un modelo para su propia indagación fenomenológica. Pero los dos libros coinciden no sólo en el punto de partida sino también en los resultados: búsqueda de lo irreductible de la experiencia, pero también encuentro con "lo *absolutamente heterogéno",* con lo Otro o la Otredad. Tanto la experiencia religiosa como la poética y —como veremos en seguida— la amorosa resultan tener un fondo irreductible común: el encuentro con lo Otro. A lo largo de su libro, Paz subraya "el origen común de amor, religión y poesía" (*AL1* 130). Existen, desde luego, íntimas conexiones entre lo numinoso y las experiencias erótica y poética: en las tres predomina el elemento irracional y se da una aniquilación del yo mediante una fusión con el objeto del deseo, suprimiendo así la frontera entre sujeto y objeto. Otto cita específicamente de la *Noche oscura del alma* de san Juan.[22] En el acto de trascendencia se disuelve la línea de demarcación entre lo profano y lo sagrado. Mediante lo que Paz llama el "salto mortal" (metáfora derivada de Kierkegaard y que designa un morir y renacer simbólicos) se alcanza lo que los budistas llaman "la otra orilla", el paraíso de nirvana, pero se trata de un más allá inmanente: "la 'otra orilla' está en nosotros mismos" (*AL1* 116). Al volverse "otro" el ser humano redescubre su verdadera naturaleza.[23]

[20] Rudolf Otto, *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios,* tr. Fernando Vela, Alianza, Madrid, 1980, p. 51. Esta edición reproduce la versión publicada por la Revista de Occidente en 1928.

[21] *Ibid.,* p. 40.

[22] *Ibid.,* pp. 147-148.

[23] No puedo detenerme ahora en el impacto de ideas provenientes del pensamiento religioso de Oriente, el cual se nota sobre todo en la segunda parte del libro de Paz. Pero vale la pena recordar que el poeta pensaba llamar su libro "La otra orilla" (carta a Alfonso Reyes fechada el 25 de julio de 1953 y conservada en la Capilla Alfonsina).

Pero aquí surge un problema: ¿se puede hablar de un fondo común que es simultáneamente irreductible en cada caso? ¿No desaparece de esta manera la anhelada unicidad de cada fenómeno? Es como si la imaginación poética que percibe analogías y semejanzas fuera tan poderosa que nulifique cualquier intento analítico de deslindar las tres experiencias. Sin embargo, como quiere aislar y privilegiar la poesía por encima de cualquier otra experiencia, el autor se ve obligado a separarla de sus hermanas gemelas inmediatamente después de haber trazado con tanta fuerza los rasgos compartidos de la familia. ¿No hay una muestra aquí de lo que constituye, en última instancia, la incompatibilidad entre el afán fenomenológico y la estética neorromántica que relaciona, reintegra e identifica experiencias de diferentes órdenes? La pureza esencialista parece incapaz de resistir los embates analógicos.

En las tres experiencias, pues, la revelación de "nuestra otredad constitutiva" es de orden inmanente: "La experiencia de lo sagrado no es tanto la revelación de un objeto exterior a nosotros —dios, demonio, presencia ajena— como un abrir nuestro corazón o nuestras entrañas para que brote ese 'Otro' escondido" (*AL1* 135). Como en Blake y Novalis, se interioriza y se humaniza el objeto trascendente. Un primer intento de diferenciar subraya el carácter absolutamente primario de la poesía como actividad individualista y disidente, abierta a todos, un poder que no puede ser canalizado, confiscado o institucionalizado por la jerarquía eclesiástica: "el acto poético, el poetizar, el decir del poeta —independientemente del contenido particular de ese decir— es un acto que no constituye, originalmente al menos, una interpretación, sino una revelación de nuestra condición" (*AL1* 143). El problema —delatado por la matización de Paz— es que la revelación religiosa, tal como la concibe Otto bajo la categoría de lo numinoso, tampoco constituye una interpretación posterior sino precisamente una experiencia *directa,* una revelación. Como *experiencias,* entonces, las tres parecen ser idénticas.

Un segundo argumento afirma que ni la experiencia religiosa ni la amorosa tienen que resultar en un producto verbal. Así, lo distintivo de la poesía consistiría en su inseparabilidad del poema, un mecanismo que reparte la experiencia a otros (los lectores que la recrean). La expresión (el poema) constituye la revelación (el acto poético): "el acto es inseparable de su expresión" (*AL1* 153). Esta respuesta no deja de plantear problemas: si la poesía sólo se puede aislar una vez identificada con el poema, ¿se trata de una experiencia realmente distintiva en sí? ¿Existe una *experiencia* específicamente *poética?* Y si la experiencia poética implica necesariamente al poema, siendo incapaz de vivir sin éste, ¿por qué se sintió la necesidad inicial de distinguir entre los dos y privilegiar a la primera? Volveré a abordar estas cuestiones fundamentales más adelante, a la luz del epílogo.

Tanto la poética y la ontología de la temporalidad de Heidegger como la fenomenología de la experiencia religiosa de Otto se complementan en *El arco y la lira* con lo que el propio autor ha llamado "la metafísica erótica"[24] de Antonio Machado. Lo más sorprendente de esta lectura es que Paz no se interese en la poesía de Machado, es decir, en la parte consagrada de su obra en aquel momento, sino en la entonces menos conocida y menos valorada prosa del español. La atracción que ejerce Machado, como en el caso de Heidegger, se debe seguramente a su conciencia de la profunda interpenetración de poesía y pensamiento. Para el poeta-filósofo Abel Martín "la poesía es el revés de la filosofía".[25] En Machado, como en Paz, la creación poética exige como necesidad complementaria una reflexión sobre la poesía:

> «Todo poeta —dice Juan de Mairena— supone una metafísica; acaso cada poema debiera tener la suya —implícita—, claro está —nunca explícita—, y el poeta tiene el deber de exponerla, por separado, en conceptos claros. La posibilidad de hacerlo distingue al verdadero poeta del mero señorito que compone versos».[26]

La crítica suele interpretar la prosa de los apócrifos (los dos más importantes son Abel Martín y Juan de Mairena) y la poesía de Machado como cuerpos íntimamente relacionados que se explican mutuamente. Antonio Sánchez Barbudo, por ejemplo, escribe que "la 'metafísica' de Machado no es, en último término, sino una justificación de sus ideas sobre poesía, un comentario a su mejor poesía".[27] La interpretación de Paz, sin embargo, parte de una premisa radicalmente distinta: hay una marcada escisión entre el poeta simbolista atrapado en los laberintos del yo y el pensador que propone —sin jamás realizarlo en su práctica poética— una desubjetivación de la lírica. Machado percibe con lucidez la decadencia anacrónica de la tradición romántica y simbolista (de la cual forma parte su propia obra en verso) y traza, a través de sus apócrifos, los contornos de una futura poesía colectiva y erótica, pero no ve en ningún lugar, y menos aún en sus propios versos, una realización del nuevo ideal poético. De ahí, podríamos agregar, el carácter *profético* de la prosa de

[24] En "Antonio Machado", ensayo escrito en París en abril de 1951 y recopilado en *Las peras del olmo*, Imprenta Universitaria, México, 1957, p. 204.

[25] Antonio Machado, *Poesía y prosa*, ed. Oreste Macrí, 4 vols., Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado, Madrid, 1988, p. 2155.

[26] *Ibid.*, p. 706.

[27] Antonio Sánchez Barbudo, "El pensamiento de Antonio Machado en relación con su prosa", en *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*, 2ª ed., Guadarrama, Madrid, 1968, p. 414.

Juan de Mairena. La prosa del pensador se puede leer como una crítica adversa de toda la obra del poeta.[28]

La metafísica poética de Machado es una extraña amalgama de ideas tomadas de distintas y hasta opuestas doctrinas filosóficas (Leibnitz, Schopenhauer, Bergson...), con fuertes dosis de ironía, escepticismo y humor. ¿No hay un modelo aquí para la totalización sincrética efectuada en *El arco y la lira?* El punto de partida de Machado es el monadismo de Leibnitz: el universo consiste en una pluralidad de substancias dinámicas que están contenidas en una gran substancia única que engloba todo: *"el gran ojo que todo lo ve al verse a sí mismo".* El universo entero es la actividad consciente de la substancia única (la divinidad, pero no en un sentido ortodoxo). Puesto que "todo es por y en el sujeto, todo es actividad consciente, y para la conciencia integral nada es que no sea la conciencia misma",[29] estamos dentro de un solipsismo individualista y universal: cada substancia vive sola en su soledad. El pensamiento de Machado intenta encontrar vías de salida que permitan pasar de lo Uno (el sujeto) a lo Otro (los objetos que están fuera del yo).

"¿Cómo es posible el objeto erótico?" se pregunta Abel Martín. Descubre que las formas de conocimiento "objetivas" no son más que proyecciones subjetivas pero encuentra "una quinta pretensión a lo objetivo, que se da tan en las fronteras del sujeto mismo, que parece referirse a un *Otro* real, objeto, no de conocimiento, sino de amor".[30] Enmascarado fielmente por Martín —lo importante, nos dice el discípulo de Martín en *Juan de Mairena,* es la *"fidelidad a la propia máscara"*—, Machado intuye que el amor es "la autorrevelación de la esencial heterogeneidad de la substancia única" y que el impulso amoroso se manifiesta como "la sed metafísica de lo esencialmente otro".[31] De ahí que la mujer sea lo otro o la otra por excelencia para el hombre: "La mujer / es el anverso del ser".[32]

Lo que el amor permite no es un conocimiento objetivo de lo otro sino una *autorrevelación* de una *otredad inmanente:* "En la metafísica intrasubjetiva de Abel Martín fracasa el amor, pero no el conocimiento, o, mejor dicho, es el conocimiento el premio del amor".[33] La trascendencia deseada

[28] Es curioso notar que Machado casi deja de escribir poesía en los últimos años de su vida. Un crítico ha interpretado *Nuevas canciones* (1924) como un libro de crisis que expresa un estancamiento estético mientras que la prosa "filosófica" de Machado es interpretada por el mismo crítico como "una emocionante actividad compensadora, sustitutiva de la corriente poética que ya no lo empuja con ímpetu" (Fernando Lázaro Carreter, "El último Machado", en *Modernismo y 98,* ed. José-Carlos Mainer, vol. 6 de *Historia y crítica de la literatura española,* Crítica, Barcelona, 1980, p. 449).

[29] Machado, *op. cit.,* p. 687.

[30] *Ibid.,* p. 675.

[31] *Ibid.,* pp. 1923, 676, 679.

[32] *Ibid.,* p. 673.

[33] *Ibid.,* p. 686.

desemboca en conciencia de "la gran nostalgia de lo Otro que padece lo Uno".[34] La energía interior de la substancia dinámica es temporalidad pura proyectándose fuera de sí, hacia un Otro que termina por ser una parte del propio yo en su deseo de trascenderse.[35] Esto es lo que Machado llama "la esencial heterogeneidad del ser". Aunque no se logra romper totalmente el cerco solipsista del narcisismo, se intuye que lo uno incluye a lo otro como deseo permanentemente insatisfecho:

> «La conciencia —dice Abel Martín—, como reflexión o pretenso conocer del conocer, sería, sin el amor o impulso hacia lo otro, el anzuelo en constante espera de pescarse a sí mismo. Mas la conciencia existe, como actividad reflexiva, porque vuelve sobre sí misma, agotado su impulso por alcanzar el objeto trascendente. Entonces reconoce su limitación y se ve a sí misma como tensión erótica, impulso hacia *lo otro inasequible.*» Su reflexión es más aparente que real, porque, en verdad, no vuelve sobre sí misma para captarse como pura actividad consciente, sino sobre la corriente erótica que brota con ella de las mismas entrañas del ser. Descubre el amor como su propia impureza, digámoslo así, como su *otro inmanente,* y se le revela la esencial heterogeneidad de la substancia. Porque Abel Martín no ha superado, ni por un momento, el subjetivismo de su tiempo, considera toda objetividad propiamente dicha como una apariencia, un vario espejismo, una varia proyección ilusoria del sujeto fuera de sí mismo. Pero apariencias, espejismos o proyecciones ilusorias, productos de un esfuerzo desesperado del ser o sujeto absoluto por rebasar su propia frontera, tienen un valor positivo, pues mediante ellos se alcanza *conciencia* en su sentido propio, a saber o sospechar la propia heterogeneidad, a tener la visión analítica —separando por abstracción lógica lo en realidad inseparable— de la constante y quieta mutabilidad.[36]

El interés de Machado en el cristianismo, en Heidegger, en el marxismo ruso y en las posibilidades del erotismo, obedece a este deseo de trascender la cárcel del yo para "comulgar" con el no-yo, ya sea la persona

[34] *Ibid.*, p. 2074.

[35] Hay una fascinante coincidencia entre esta ontología temporal y el pensamiento heideggeriano que Machado conoció tiempo después. En *Juan de Mairena* se especifica la forma en que las reflexiones del poeta anticipan la filosofía de Heidegger: "Algún día —habla Mairena a sus alumnos— se trocarán los papeles entre los poetas y los filósofos. Los poetas cantarán su asombro por las grandes hazañas metafísicas [...] Los filósofos, en cambio, irán poco a poco enlutando sus violas para pensar, como los poetas, en el *fugit irreparable tempus.* Y por este declive romántico llegarán a una metafísica existencialista, fundamentada en el tiempo; algo, en verdad, poemático más que filosófico. Porque será el filósofo quien nos hable de angustia, la angustia esencialmente poética del ser junto a la nada, y el poeta quien nos parezca ebrio de luz, borracho de los viejos superlativos eleáticos. Y estarán frente a frente poeta y filósofo —nunca hostiles— y trabajando cada uno en lo que el otro deja. Así hablaba Mairena, adelantándose al pensar vagamente en un poeta a lo Paul Valéry y en un filósofo a lo Martin Heidegger" (*Ibid.*, p. 2050).

[36] *Ibid.*, p. 685.

amada, nuestro prójimo o la fraternidad colectiva. Se destaca en su obra no tanto la realización de este deseo como el elemento profético, la aspiración utópica. Machado parte del subjetivismo para llegar a un principio dinámico regido por una nueva lógica inclusiva y transubjetiva: "*Lo que es,* es lo uno y lo otro (Abel Martín)".[37] Asimismo, hay una sorprendente coincidencia (notada por el propio Machado) entre su noción de la angustia como fuente de revelación del ser, y el concepto heideggeriano de la nada. Paz, a su vez, sintetiza estas semejanzas: "¿qué es la temporalidad de Heidegger o la 'otredad' de Machado, qué es ese continuo proyectarse del hombre hacia lo que no es él mismo sino Deseo?" (*AL1* 131).

En varios ensayos Paz ha señalado todo lo que le separa de Machado como poeta: el regreso a las formas poéticas tradicionales, el "españolismo" cerrado, la insensibilidad frente al empleo del habla coloquial de la ciudad moderna. Lo realmente moderno para Paz son los escritos en prosa del autor español:

> Machado[...] es el primero que adivina la muerte de la poesía simbolista; y más: es el único entre sus contemporáneos y sucesores inmediatos que tiene conciencia de la situación del poeta en el mundo moderno.[38]

De hecho, *El laberinto de la soledad* se encabeza con un epígrafe sobre "la esencial Heterogeneidad del ser" tomado de *Juan de Mairena.* Esta es, para Paz, la intuición central de Machado, y por eso escribe que "Machado ha intuido los temas esenciales de la poesía y la filosofía de nuestro tiempo".[39] En un ensayo posterior es más explícito todavía: "sus meditaciones sobre la heterogeneidad del ser y su exaltación del erotismo y de la poesía como vías de aprehensión no del otro sino de la *otredad del uno,* son de una lucidez de veras excepcional".[40] En el mismo texto nos da la declaración más concisa de su deuda con Machado: "Si no es un gran poeta del siglo XX, es algo no menos esencial: nos dio los elementos para fundar una Poética moderna. Una Poética y una Erótica".[41] Esta primera persona del plural difícilmente esconde la contundencia de la primera persona: la "Poética moderna" aludida es, en efecto, *El arco y la lira.*

[37] *Ibid.,* p. 2154.

[38] *Las peras del olmo* [1ª ed.], pp. 207-208. Años después Paz agrega a esta cita una declaración más explícita: "Machado comprendió nuestra situación pero su poesía no la expresa. En este sentido su prosa es más fecunda que su poesía" *(Las peras del olmo,* 2ª ed. rev., Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 171).

[39] *Las peras del olmo* [1ª ed.], p. 210.

[40] "Una de cal...", en Octavio Paz y Juan Marichal, *Las cosas en su sitio (sobre literatura española del siglo xx)*, Finisterre, México, 1971, pp. 37-38. [Se trata de un texto escrito en 1967.])

[41] *Ibid.,* p. 38.

Paz retoma la "metafísica erótica" del español para fundirla con ideas tomadas de Heidegger, de Otto, de la poética surrealista del deseo, y del budismo que propone la disolución del yo, para citar algunos discursos en los cuales el ser deja de concebirse como entidad estática y monolítica para volverse dialéctica temporal. Para Abel Martín la poesía es "aspiración a conciencia integral"[42] y Paz, a su vez, utiliza las ideas de Machado para construir una poética que aspira a la reintegración de lo escindido en una nueva (antigua) totalidad, un nuevo sagrado. En este momento Paz comparte con Machado una concepción hondamente temporal de la poesía. En su famosa "Poética" en la *Antología* de Gerardo Diego, Machado había definido la poesía como "la palabra esencial en el tiempo". En el caso de Paz, esta poética de la temporalidad, que subyace la primera edición de *El arco y la lira,* se verá cuestionada y parcialmente desplazada en "Los signos en rotación", el nuevo epílogo a la segunda edición del libro publicada en 1967, y en el cual se introduce una concepción menos antropocéntrica y más espacial de la poesía y del lenguaje.

En las últimas secciones del texto se retoman los hilos centrales pero ya bajo la luz del desarrollo de la literatura moderna. Después de pasar por el teatro griego, la epopeya clásica, el teatro barroco, la novela moderna y la tradición poética romántica y sus secuelas simbolistas, la poética histórica del libro se detiene para privilegiar al surrealismo como momento culminante de los grandes intentos por unir vida, sociedad y poesía. Imposible intentar aquí una interpretación global de la lectura del surrealismo que hace Octavio Paz. Tal interpretación requeriría un ensayo aparte. Pero es imprescindible reflexionar sobre la apropiación de algunos elementos de la poética surrealista para poder entender las respuestas dadas a las preguntas recurrentes del libro.

La primera discusión del surrealismo surge en las páginas dedicadas a desentrañar el enigma de la inspiración poética. La importancia del movimiento reside en haber percibido la vigencia —a pesar de su apariencia anacrónica— de la inspiración como *idea del mundo,* como desafío a nuestra cosmovisión moderna que ha desterrado lo sobrenatural y lo divino en nombre de la razón utilitaria. Sin embargo, Paz no vacila en criticar el concepto surrealista de la inspiración con argumentos en contra de lo que llama el "psicologismo". Siguiendo a Freud, Breton había identificado "inspiración" con "dictado del inconsciente", pero la noción misma de escritura automática implica una paradójica decisión consciente: "abandonarse al murmullo del inconsciente exige un acto voluntario; la pasividad entraña una actividad sobre la que la primera se apoya" (*AL1*

[42] Machado, *op. cit.,* p. 687.

170). La doctrina desemboca en una contradicción que invalida sus propias premisas: "Las revelaciones del inconsciente implican una suerte de conciencia de esas revelaciones" (*AL1* 171).

La solución de Paz es sustituir a la interpretación freudiana por una más ontológica: no es el inconsciente lo que se revela en la inspiración sino el ser total antes de su escisión en contrarios irreconciliables. Apoyándose de nuevo en Heidegger y en Machado, el poeta concluye que "la inspiración es una manifestación de la 'otredad' constitutiva del hombre" (*AL1* 175). Como el ser se ha definido como deseo de ser, proyección dinámica hacia lo otro, Paz puede dar una explicación "metafísica" del enigma: "La palabra poética es revelación de nuestra condición original porque por ella el hombre efectivamente se hace otro" (*AL1* 175). Inspiración, libertad y temporalidad son actos de trascendencia que manifiestan el ser total: "El hombre se realiza o cumple cuando se hace otro. Al hacerse otro se recobra, reconquista su ser original, anterior a la caída o despeño en el mundo, anterior a la escisión en yo y 'otro'" (*AL1* 176). Se trata de un Breton corregido por Heidegger y Machado, es decir, una concepción psicológica desplazada por una ontología de la temporalidad dentro de una estética romántica de reintegración a los orígenes: "La inspiración es lanzarse a ser, sí, pero también y sobre todo es recordar y volver a ser. *Volver al Ser*" (*AL1* 177).

Si Paz no acepta todas las doctrinas surrealistas, ¿qué es lo que rescata del movimiento? En *El arco y la lira* se proclama que "el surrealismo no es una poesía sino una poética y aún más, y más decisivamente, una visión del mundo, como las religiones y las filosofías" (*AL1* 168). Como no se reduce a un estilo fechable, el movimiento es transhistórico: "No se puede enterrar al surrealismo porque no es una idea sino una dirección del espíritu humano" (*AL1* 247). Si bien el "estilo poético surrealista" se ha transformado en receta, esta decadencia "no afecta esencialmente a sus poderes últimos" (*AL1* 247). El autor hace reiteradas distinciones entre el lenguaje, la retórica o el estilo surrealistas —que no le atraen— y una cierta actividad vital, visión del mundo o ética extraliteraria que despierta su adhesión.[43]

El surrealismo es visto como una violenta actualización del programa utópico de los románticos. No sólo busca "suprimir la contienda entre sujeto y objeto" (*AL1* 167) sino también reconciliar los dos términos antagónicos de poesía y vida en un intento de "poetizar la vida, socializar la poesía" (*AL1* 236) a través de la práctica del automatismo y la creación colectiva al alcance de todos. Al identificar el acto poético con el acto

[43] En la investigación más completa sobre el tema, Jason Wilson opina que Paz es surrealista en su actitud pero no en su actividad. Al tiempo que rechaza muchas de las técnicas surrealistas, Paz —según Wilson— permanece fiel a los valores extraliterarios del movimiento: "more than the poetry of surrealism, Paz selects the programme, the utopian poetics" (*Octavio Paz: A Study of His Poetics*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979, p. 22).

revolucionario y al intentar fundar una sociedad basada en los valores del "triángulo incandescente que forman la libertad, el amor y la poesía" (*AL1* 247), Breton confirma el sueño romántico de una "sociedad revolucionaria[...] inseparable de la sociedad fundada en la palabra poética" (*AL1* 233).

En este sentido, el proyecto surrealista es "antiarte" y se opone al esteticismo tradicional: "El surrealismo no se propone tanto la creación de poemas como la transformación de los hombres en poemas vivientes" (*AL1* 244). Paz se apropia de la formulación de Breton cuando dice que la misión del arte en nuestro tiempo es la de "fundar [...] un nuevo sagrado" (*AL1* 243). No sería una exageración afirmar que *El arco y la lira* es un intento de elucidar lo que significa esta idea del arte como un nuevo sagrado extrarreligioso, como un sistema de vasos comunicantes entre poesía, amor y religión.

Este ideal ético-artístico-político de rebelión y subversión, que Paz ve como el centro del romanticismo y del surrealismo, constituye también el centro de su libro. En la advertencia inicial se había preguntado: "¿no sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida?; y la poesía ¿no puede tener como objeto propio, más que la creación de poemas, la de instantes poéticos? ¿Será posible una comunión universal en la poesía?" (*AL1* 7). En otra parte se reitera el mismo deseo pero ya como certeza profética: "la palabra poética no consagrará a la historia, sino que será historia, vida" (*AL1* 228). ¿Qué pasa con esta utopía poética que constituye el núcleo de todo el libro?

Ya en la discusión del surrealismo se habla del automatismo como "un generoso equívoco histórico" y del "fracaso revolucionario del surrealismo" (*AL1* 246). Pero es en el epílogo donde se retoman las preguntas iniciales para darles una respuesta francamente negativa y desconcertante. Después de oponer "el fracaso de la tentativa poética" a "la luz de los poemas modernos" (*AL1* 251) el autor nos dice que "la posibilidad de encarnación de la poesía en la historia está sujeta a una doble condición. En primer término, la desaparición del actual sistema histórico; en segundo, la recuperación de la dimensión divina" (*AL1* 258). Se argumenta que lo divino ha sido confiscado por las iglesias y la revolución ha sido frustrada por una desviación autoritaria del marxismo. En ausencia de una auténtica revolución de liberación total (material y espiritual), el único camino que le queda al poeta es regresar a los confines del poema y realizar la experiencia poética como un individuo aislado de la colectividad:

> La encarnación histórica de la poesía no es, sin embargo, algo que pueda realizarse en nuestro tiempo [...] En cambio, el poema [...] sigue siendo una vía abierta. Puesto que la sociedad está lejos de convertirse en una comunidad poética, en un poema vivo y sin cesar recreándose, la única manera de ser fiel

a la poesía es regresar a la obra. La poesía se realiza en el poema y no en la vida (*AL1* 259-260).

Esta conclusión no sólo desentona con el optimismo utópico anterior sino revierte el argumento central del libro que sostenía que la experiencia poética sería capaz de provocar un cambio en nuestra naturaleza personal y social en lugar de ser dependiente de este cambio. De ser sujeto activo de transformación la poesía ha pasado a ser una actividad gobernada por circunstancias históricas. Su orgullosa autonomía —autonomía siempre relativa— ha sufrido una amputación. La esfera de la poesía parece ser otra vez la de la "acción restringida" reconocida por Mallarmé, muy lejos de la utopía extraliteraria de los surrealistas. Esta limitación no permite más que la realización individual y aislada del acto de comunión poética. La única recompensa para el poeta moderno es la conciencia de que su soledad histórica es una situación que comparte con otros: como en las páginas finales de *El laberinto de la soledad,* se trata de una especie de orfandad colectiva, una comunión hipotética que depende de una multiplicación de soledades. El epílogo termina en esta nota marcadamente ambigua que intenta presentar como una victoria lo que la lógica interna del libro nos obliga a considerar como una renuncia: la primacía del poema sobre la experiencia poética. El drástico replanteamiento del problema arte-vida representa si no una invalidación de la hipótesis central al menos una sacudida decepcionante que nos obliga a releer retrospectivamente el texto entero a la luz del epílogo. Así llegamos a una certidumbre vislumbrada o presentida en varias páginas del libro: la poesía no goza de existencia autónoma y, en nuestra época al menos, está condenada a realizarse dentro del poema.

Si *El arco y la lira* es, como se dijo al comienzo, varios libros, no hay que sorprenderse ante la pluralidad de respuestas que ofrece. El que estas respuestas sean cambiantes, parciales o incluso incompatibles entre sí, tampoco debe asombrarnos. Tal vez semejantes resultados sean los únicos posibles en una investigación de esta naturaleza. Para ser fiel a la substancia huidiza que se propone escudriñar, el libro es forzosamente una serie infinita de asedios que buscan fijar lo inasible. La pluralidad de los acercamientos, la multiplicidad de las herramientas utilizadas y la heterogeneidad de los discursos asimilados son un indicio del enigma que es la actividad de escribir y leer poemas, enigma que parece crecer con cada intento de desciframiento. Confesión, canto, reflexión, testimonio, interrogación, análisis: *El arco y la lira* es uno de los libros centrales del pensamiento poético moderno. Su respuesta final es una pregunta abierta. Escrito por primera vez en 1956, reescrito por el autor en 1967, el texto sigue reescribiéndose en cada nueva lectura.

LUIS CERNUDA Y SUS *ESTUDIOS SOBRE POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA*

JAMES VALENDER
El Colegio de México

Luis Cernuda publicó sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* en 1957. Por la novedad (y la aspereza) que caracterizaban a varios de los puntos de vista expresados, en seguida molestaron a muchos lectores. "Sopla un viento inmisericorde" fue, por ejemplo, la amarga reacción de Antonio Tovar.[1] Algunos, sobre todo los latinoamericanos (y latinoamericanistas), se quejaron de la forma en que Cernuda había tratado al modernismo.[2] Otros, sobre todo en España, de la dureza con que había enjuiciado a tal o cual poeta en particular: a Rosalía de Castro, por ejemplo.[3] Mientras que, para otros muchos, el libro era poco más que la expresión caprichosa de ciertas manías del autor, de resentimientos que, en cuanto tales, no debían tomarse demasiado en serio.[4]

La acusación de "dureza" nos sitúa en un terreno muy resbaladizo. Al escribir sus *Estudios* Cernuda evidentemente buscaba llevar a cabo una profunda transformación de los esquemas establecidos, lo cual, si se lograba, necesariamente conllevaría un cambio abrupto de jerarquías: algunos poetas (y movimientos) tendrían que bajar en la bolsa de valores, para que otros subieran. Y, desde luego, la "dureza" de esta revaloración dependía del capital, político o afectivo, que cada lector tenía invertido en tal o cual poeta, en tal o cual estética. En cuanto a la acusación de

[1] Antonio Tovar, "El paso del tiempo y un libro sobre la poesía española", *Papeles de Son Armadans*, 1958, núm. 24, 319-320.

[2] Véase, por ejemplo, Antonio de Undurraga, "Cernuda incursiona en la crítica poética", *El libro y el pueblo*, 1958, núm. 37, 16-24; y Allen W. Phillips, "Consideraciones en torno a la crítica reciente de Cernuda", *Revista Hispánica Moderna*, 26 (1960), 106-112.

[3] Véase Ramón González Alegre, "Sobre una interpretación de Rosalía de Castro", *Papeles de Son Armadans*, 1958, núm. 8, 150-163.

[4] Véase, por ejemplo, el comentario de María Teresa Babín, en *Asomante*, 1958, núm. 2, p. 96: "La nota sobresaliente en el libro que nos ocupa es una reiterada antipatía contra la mayoría de los poetas comentados, una insistente manía de buscar la originalidad en el sesgo crítico, y una manera trunca y despreocupada de opinar a favor o en contra caprichosamente".

"caprichoso", resulta evidente que, en algunos momentos de la redacción de su libro, Cernuda sí se dejó influir por motivos personales. No cabe duda de que los capítulos sobre J. R. Jiménez, Pedro Salinas y Jorge Guillén, por ejemplo, no los hubiera escrito con la misma vehemencia de no haberse enemistado en su vida personal con estos autores; asimismo Emilio Prados seguramente hubiera corrido con mejor suerte, de no haber surgido alguna desavenencia entre los dos poetas.[5] Pero así como sería absurdo no reconocer la presencia en el libro de motivos extraliterarios, también sería injusto reducir el conjunto a cuestiones de esta índole. Más allá de la pequeña historia de roces personales, en sus *Estudios* Cernuda hace un auténtico esfuerzo por formular una visión coherente del desarrollo de la poesía española desde Campoamor hasta Miguel Hernández. Un esfuerzo que, si bien no se logró del todo, sí abrió nuevas perspectivas, y no sólo sobre esta poesía, sino también sobre el quehacer mismo de la crítica.[6]

Desde 1957, hay que reconocerlo, algunos aspectos del libro han ido ganando crédito frente a los críticos profesionales, quienes están ahora mucho más dispuestos que antes a escuchar lo que Cernuda tiene que decir sobre Miguel de Unamuno, por ejemplo, o sobre Moreno Villa. Pero, con todo, el diálogo se ha limitado a eso: a consultas esporádicas, dedicadas a difundir, o rebatir, la opinión del crítico sobre tal o cual poeta; que yo sepa, todavía no ha habido una discusión adecuada de lo que, sin duda, constituye el aspecto esencial del libro: los criterios en los cuales se basa el autor para enjuiciar la obra de los poetas que estudia.

Cernuda estaba plenamente consciente de los límites de la crítica, de la suya no menos que de la de los demás; por ello mismo, en el primer capítulo de su libro, titulado "Observaciones preliminares", hizo explícitos los criterios que había seguido. Gracias a este prólogo, así como a otras

[5] Las difíciles relaciones personales de Cernuda con Jiménez, Salinas y Guillén son bien conocidas. No lo es tanto su distanciamiento con respecto a Prados, que parece haber surgido durante el tiempo que convivieron en México. En su correspondencia, hasta ahora inédita, con Alfonso Reyes, Cernuda dejó constancia de haber escrito una sección de su libro (la mitad de un capítulo) sobre Prados, sección que —sin hacer alusión a ello y llevado sin duda por motivos personales— el autor parece haber suprimido a última hora. (Mi agradecimiento a Sylvia Correa y Shirley Ainsworth por su ayuda para localizar este importante epistolario, que se conserva en el Archivo Histórico de El Colegio de México.) En el caso de Salinas y Guillén, la decisión de dedicarles sólo la mitad de un capítulo a cada quien, mientras a Lorca y Aleixandre les concedía un capítulo entero, correspondió, como el propio Cernuda habría luego de confesar, a un resentimiento muy personal. Véase Carlos P. Otero, "Epílogo", *Letras I*, 2a. ed., Seix Barral, Barcelona, 1972, p. 374.

[6] Entre los pocos críticos que supieron valorar la importancia de la propuesta crítica de Cernuda habría que destacar a Marie Laffranque, para quien el libro resultaba "éclairant et tonique", sobre todo frente a "tant d'écrits impresionistes, hâtifs, tenant plus de l'essai littéraire que de l'analyse critique". Cf. Laffranque, "Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*", *Bulletin Hispanique*, 60 (1958), p. 255.

indicaciones hechas a lo largo del libro, podemos establecer los límites dentro de los cuales los distintos comentarios del autor tienen —o no tienen— validez; lo cual constituye, sin duda, un ejercicio más productivo que simplemente celebrar o deplorar tal o cual opinión aislada. Las páginas que siguen trabajan en ese sentido. No pretenden ofrecer un balance exhaustivo de la perspectiva crítica establecida por Cernuda en su libro, sino, de manera más modesta, señalar una contradicción fundamental que creo vislumbrar entre los distintos criterios que se aplican.

I

Aunque Cernuda no lo reconoce abiertamente, sus "Observaciones preliminares" arrancan con una serie de comentarios que obviamente deben mucho a las teorizaciones sobre la poesía del poeta estadounidense T. S. Eliot. Esta influencia, que se hace sentir a lo largo del libro, no debe sorprendernos. Se trata de un autor a quien Cernuda había leído asiduamente, al menos desde 1938, fecha en la que había abandonado España para ir a vivir a Inglaterra; era, además, como el mismo Cernuda confesaría en otro momento, un autor a quien admiraba mucho: no sólo "uno de los mayores poetas hoy vivos, sino un crítico excepcional, a cuya agudeza se deben puntos de vista nuevos sobre el arte de la poesía".[7]

El texto de Eliot de donde parte Cernuda al escribir sus "Observaciones preliminares" es el famoso ensayo titulado "Tradition and the individual talent", un escrito en que el poeta estadounidense había elaborado su teoría de la poesía impersonal.[8] Como se recordará, para Eliot la literatura moderna sufría de un mal endémico —un individualismo exacerbado— que sólo podía curarse si los nuevos autores, en lugar de desdeñar la tradición a la que pertenecían, supieran apreciarla y hacerla suya. Así como una tradición que no se renueva, desfallece y muere, así

[7] Luis Cernuda, "Goethe y Mr. Eliot", *Prosa completa*, edición de Derek Harris y Luis Maristany, Barral, Barcelona, 1975, p. 1048. En adelante todas las citas de la obra de Cernuda serán tomadas de esta edición y se identificarán en el cuerpo del texto mediante la sigla *PR*, seguida por el número de la página. La influencia de Eliot en la poesía de Cernuda ha sido objeto de un penetrante estudio debido a Brian Hughes, *Luis Cernuda and the modern English poets. A study of the influence of Browning, Yeats and Eliot on his poetry*, Universidad de Alicante, Alicante, 1988, pp. 157-200. Se trata de un estudio muy esclarecedor, si bien pasa por alto la contradicción que propongo identificar en el presente ensayo: la distancia que separa a muchos de los poemas de Cernuda de la estética de Eliot la explica el crítico inglés en términos de altibajos en la calidad misma de esta obra y no como resultado de una contradicción en la noción misma que tenía Cernuda de la poesía.

[8] Eliot, "Tradition and the individual talent", *Selected essays*, Faber and Faber, Londres, 1972, pp. 13-22.

también, para Eliot, una obra nueva que no se entronca con su tradición difícilmente puede trascender o sobrevivir a su tiempo. Es decir, los dos extremos anunciados en el título de su ensayo —la tradición, por un lado, y el talento individual, por el otro—, lejos de oponerse, deben reconciliarse. Idea ésta que se resume de forma sucinta en las observaciones de Cernuda:

> En toda expresión poética, en toda obra literaria y artística, se combinan dos elementos contradictorios: tradición y novedad. El poeta que sólo se atuviese a la tradición podría crear una obra que de momento sedujese a sus contemporáneos, pero que no resistiría al paso del tiempo; el poeta que sólo se atuviese a la novedad podría igualmente crear una obra, por caprichosa y errática que fuese, que tampoco dejaría en ciertas circunstancias de atraer a sus contemporáneos, aunque tampoco resistiría al paso del tiempo. Es necesario que el poeta, haciendo suya la tradición, vivificándola en él mismo, la modifique según la experiencia que le depare su propio existir, en el cual entra la novedad, y así se combinan ambos elementos (*PR*, 298).

Implícita en esta teoría se encuentra, desde luego, cierta forma muy particular de entender la historia. En la medida en que una obra nueva se incorpora a su tradición, decía Eliot, se vuelve un clásico; trasciende los límites de la situación histórica en que fue producida. Asimismo, la obra nueva, al relacionarse con obras ya incorporadas a la tradición, las vuelve, en cierto sentido, contemporáneas suyas. Vista así, la tarea del poeta consiste, entonces, en desarrollar lo que Eliot llamaba el "sentido histórico", esa capacidad crítica que le permitirá ver el punto de convergencia en que el presente se enlaza con el pasado y en que el pasado se adentra en el presente.[9]

Esta idea igualmente asume cierta importancia en las "Observaciones" de Cernuda. Aunque el poeta español reconoce que "hay un sentido estricto, según el cual la contemporaneidad está determinada por la contigüidad histórica", propone que la contemporaneidad se entienda más bien en el sentido propuesto por Eliot; es decir, como un orden ideal que se establece entre presente y pasado, un orden que queda transformado y enriquecido por cada nueva generación que surge.

> Así, por ejemplo [resume Cernuda], los Argensola y Quintana no existen para nosotros, cuando hace apenas cincuenta años eran poetas estimados; en cambio, Góngora hace poco tiempo y San Juan de la Cruz más recientemente aún, son más estimados por nosotros de lo que lo fueron hace dos generaciones. Por lo tanto hay un sentido lato en que puede entenderse la contemporaneidad, y que Garcilaso resulte más propiamente contemporáneo nuestro

[9] *Ibid.*, pp. 14-17.

(al menos así lo es para quien esto escribe) que cualquier poeta de hoy (*PR*, 299-300).

Desde luego, las consecuencias del diálogo entre presente y pasado, entre la experiencia acumulada de la tradición y la experiencia nueva del talento individual, se hacen sentir, sobre todo, en el campo del lenguaje, donde, según la teoría de Eliot, el poeta tiene que mantener un equilibrio entre lo nuevo y lo viejo, entre el lenguaje escrito y el lenguaje nuevo que se está forjando en el habla cotidiana. Tal vez mejor que en cualquiera de sus ensayos, esta noción la resumió Eliot en el último de sus *Four Quartets*, donde, entre otras cosas, recomendó la siguiente reconciliación de las dos partes:

> The word neither diffident nor ostentatious,
> An easy commerce of the old and the new,
> The common word exact without vulgarity,
> The formal word precise but not pedantic,
> The complete consort dancing together...[10]

Naturalmente, la cuestión del lenguaje poético era también para Cernuda una consideración de primera importancia. De hecho, la mayor parte de la sección teórica de sus "Observaciones preliminares" está dedicada a formular sus ideas al respecto. Ideas en las que, de nuevo, no es difícil encontrar la influencia de Eliot:

> Si tenemos en cuenta la evolución de nuestros estilos poéticos, es posible avanzar esto: *1)* que hay momentos cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito coinciden, como ocurre en las *Coplas* de Manrique; *2)* otros cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito comienzan a diverger, como ocurre en Garcilaso; y *3)* otros, por último, cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito se oponen, como ocurre en Góngora. Una vez llegado el estilo a ese extremo, de oposición entre lengua hablada y lengua escrita, regresa al extremo primero, tratando de que ambas coincidan (*PR*, 296-297).

Para Cernuda, al igual que para Eliot, el auténtico poeta es aquel que sabe reconciliar las dos partes en conflicto y así lograr "an easy commerce of the old and the new". En teoría, su preferencia debería ser por el tipo de lenguaje representado por Manrique; en realidad, como deja entrever en la cita anterior, aunque admira al poeta medieval, la figura que encarna su ideal es Garcilaso, un poeta en cuya obra se empieza a notar una pequeña divergencia a favor del lenguaje escrito. Pero, en todo caso, el

[10] Eliot, "Little Gidding", *The complete poems and plays of T. S. Eliot*, Faber and Faber, Londres, 1975, p. 197.

criterio eliotiano está muy presente aquí y explica (si no justifica) las fuertes críticas que Cernuda formula, por ejemplo, en contra de cualquier expresión que le parezca barroca; para él, el estilo barroco es señal inequívoca de un desequilibrio entre lenguaje hablado y lenguaje escrito, y por lo tanto debería censurarse como síntoma de decadencia artística.

Finalmente, para terminar este esquemático resumen de las ideas de Eliot que encuentran eco en Cernuda, tenemos que referirnos a la cuestión, aquí esencial, de la relación que debería existir entre el poeta y su poema. Según Eliot, lo que impide que muchos poetas se integren a la tradición es, sobre todo, su insistencia en enfatizar el carácter personal de la experiencia que proponen expresar y, por lo tanto, su empeño en rendir culto a sus propios sentimientos y emociones. Para Eliot la poesía, si existe, existe en el poema y no en el poeta; y para que cobre vida en el poema, el poeta tiene que borrar de la experiencia que propone expresar todo lo que delataría su origen personal. Lo que en última instancia cuenta, dice Eliot, es la intensidad, no de las emociones del poeta, sino del proceso creativo mediante el cual estas emociones se transforman en arte. Es decir, una poesía auténtica, aquella que se incorpora a su tradición, es una poesía impersonal.[11]

Aquí vemos, tal vez mejor que en cualquier otro aspecto, la crítica muy específica al romanticismo que incluía esta teoría de Eliot. El movimiento era censurable, primero, por su actitud frente a la tradición: en lugar de incorporar su nueva experiencia a la experiencia de sus antepasados —decía Eliot—, los románticos buscaban romper con el pasado a toda costa, para afirmar así su propia singularidad. Por otra parte, también era motivo de repudio la concepción que muchos románticos tenían de la relación que debería existir entre poesía y experiencia: una relación en que lo importante era la naturaleza excepcional de la experiencia del poeta y no su capacidad de hacer, a partir de ella, un poema.

Todo era consecuencia, según Eliot, de cierta tendencia a exaltar los sentimientos a expensas de la vida intelectiva. Los poetas románticos podían, a lo mejor, reflexionar sobre esto o aquello; pero esta reflexión raras veces estaba integrada a su sensibilidad del tal manera que pensamiento y sentimiento se fundieran en una sola visión. Y esto último era precisamente lo que Eliot quería defender: una concepción artística que le permitiera rebasar esa "disociación de la sensibilidad" que, según él, afligía al hombre y al arte, al menos desde finales del siglo XVII. De ahí su notoria preferencia por la gran tradición humanística anterior a esta colectiva caída espiritual: su admiración por los poetas metafísicos ingleses, por Shakespeare, por Dante y Virgilio; autores que, por haber escrito en tiempos de cohesión religiosa y social, pudieron dejarnos las obras clásicas que nos dejaron.

[11] Eliot, "Tradition and the individual talent", p. 20-21.

A lo largo del libro de Cernuda, encontramos apreciaciones de la misma índole. Al romanticismo español lo rechaza en bloque por su individualismo exacerbado. Y esta censura afecta no sólo a los representantes del movimiento histórico (Espronceda, Zorrilla, el duque de Rivas, etcétera), sino también a toda una secuela de poetas posteriores en que el crítico cree encontrar el mismo defecto: una secuela que abarca desde Rosalía de Castro y Juan Ramón Jiménez hasta León Felipe y Miguel Hernández. A pesar de las obvias diferencias entre uno y otro poeta, Cernuda cree ver en todos ellos una misma complacencia sentimental. "El dolor y la angustia de un poeta", pregunta León Felipe, "¿no valen nada?" A lo cual contesta el crítico que, en cuanto tales, ese dolor y esa angustia individual del poeta "no valen más ni menos que el dolor y la angustia de otro hombre cualquiera; cuando pueden cobrar algún valor singular es cuando quedan transformados en poesía, que es cuando desaparecen como tal dolor o angustia personal del poeta. Como escribió T. S. Eliot: 'Mientras más perfecto el artista, más completa será en él la separación entre el hombre que sufre y la mente que crea'" (*PR*, 392). Cita que, aun cuando Cernuda no identifica su procedencia, nos devuelve otra vez al ensayo de Eliot sobre "Tradition and the individual talent".

Al igual que Eliot, lo que el Cernuda "clásico" critica, aquí como en otras páginas de su libro, es la idea de que la poesía exista, como tal, antes de su formulación en el poema; de que la tarea del poeta, por ende, consista sólo en trasladar directamente a la página elementos (sentimientos, sobre todo) ya previamente considerados como poéticos. "En poesía, en arte —afirma en algún momento— no hay 'fondo' y 'forma', como pretenden los críticos estilo Menéndez y Pelayo; a lo más sería posible hablar de visión y expresión, compenetradas ambas en un todo, que es el poema" (*PR*, 332). Tal compenetración —con la excepción de Bécquer— no la encuentra en los románticos españoles, y de ahí sus censuras. De ahí también la preferencia que expresa, en más de una página de su libro, por la poesía clásica española, tan bien representada, según él, por Garcilaso, Fray Luis y San Juan de la Cruz. Lo que echa de menos en los modernos es esa "claridad y firmeza [de expresión] que sólo los clásicos tienen". Luego, más adelante, haciendo eco de la visión pesimista que Eliot tenía de la época moderna, insiste sobre lo mismo: "Esa cualidad estilística, de acierto infalible en ritmo y expresión, se ha ido perdiendo en tiempos modernos; el instinto de la lengua ya no es tan firme, y no podemos decir que los poetas modernos lo posean como lo poseyeron los clásicos, ni por lo demás los lectores de hoy se darían cuenta de la presencia o ausencia de dicha cualidad en los autores que leen" (*PR*, 323).

II

Con estos breves ejemplos espero haber demostrado que la resonancia de las ideas de Eliot en los *Estudios* de Cernuda es muy notoria y que determina muchas de las direcciones que asume la crítica del poeta español. Ahora bien, como insinué al principio, lo que quiero resaltar en el presente ensayo es la forma en que estas ideas de Eliot entran en conflicto con otro sistema de valores, no sólo distinto, sino hasta opuesto al suyo; un sistema que, de hecho, encierra la reivindicación de algunas de las ideas estéticas que Eliot más abominaba. Propongo iniciar mi resumen de este segundo sistema de valores refiriéndome a la importancia que, en sus *Estudios,* Cernuda asigna al surrealismo; porque es precisamente en su identificación con los fines de este movimiento (un movimiento que en cierta medida representa una actualización de valores netamente románticos) donde se origina, según creo, la otra vertiente del conflicto.

En la sección de su libro que dedica a los poetas de su propia generación (sección que contiene, por cierto, algunas de las páginas más polémicas del conjunto), Cernuda cuestiona una de las convenciones más sagradas de la historia literaria contemporánea, al establecer una aguda división ideológica entre los distintos miembros del grupo, una división que, según él, surgió precisamente a raíz de la influencia entre ellos del movimiento surrealista:

> En realidad, entre los que la experimentan y los que no la experimentan, ese hecho abre una separación; así quedan de un lado poetas como Salinas y Guillén *("El mundo está bien/ Hecho",* escribe Guillén; e instintivamente, al leer tales palabras, nos brota el grito contrario: "No. El mundo no está bien hecho; pero pudiera estarlo mejor, si no lo impidiera siempre, precisamente, ese conformismo burgués"), que apuran las consecuencias del simbolismo, y por eso parecen más bien poetas de transición, y de otro Lorca, Prados, Aleixandre, Alberti y Altolaguirre (*PR,* 427).

Independientemente de la veracidad o no de dicha interpretación histórica —y es un aspecto de la historia literaria que bien merecería la pena explorar—,[12] lo que salta a la vista en el contexto de la presente

[12] Los poetas del 27 que los estudiosos del surrealismo español suelen asociar con este movimiento coinciden *grosso modo* con los que señala Cernuda. Sin embargo, que yo sepa, la posibilidad de que el surrealismo haya causado una división dentro de la generación no ha sido investigada. Una figura clave en este episodio parece haber sido Emilio Prados (razón de más para lamentar la decisión de Cernuda de suprimir de su libro las páginas que ya tenía escritas sobre este poeta). Véase, al respecto, el estudio de Patricio Hernández, *Emilio Prados: la memoria del olvido,* Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1988, t. I, pp. 36-41; así como la introducción de Francisco Chica a su edición de Emilio Prados, *Poesía extrema. Antología,* Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla, 1991, pp. 27-30, 482-483.

discusión es el cambio de criterio valorativo que aquí se evidencia. Porque, como vemos al leer el fragmento arriba citado, lo que le interesa ahora al crítico es la actitud del hombre más que el trabajo creador del artista propiamente dicho. Es decir, en estas páginas, al identificarse de repente con los mismos criterios surrealistas que dice haber defendido en su juventud, Cernuda entra en abierta contradicción con las ideas clásicas defendidas en otras partes de su libro.

No se trata tampoco de un descuido momentáneo. En el fragmento citado, tomado del capítulo introductorio a esta generación de poetas, los blancos de su crítica son Salinas y Guillén. Y, en efecto, en el capítulo que Cernuda luego dedica a estos dos poetas, el crítico repudia de forma tajante todo lo que en su obra le parece expresión de una actitud conformista o burguesa. Pero esta crítica no se limita a estos dos autores; también se desarrolla en otras páginas del libro, notoriamente en el capítulo dedicado a la poesía de J. R. Jiménez. Aquí también lo que le interesa al crítico es definir no tanto la obra en sí, como la experiencia de la cual esta obra supuestamente habrá partido. De esta manera, Cernuda llega a echarle en cara al poeta de Moguer lo que considera su "actitud inhumana", ejemplificada, dice, por su costumbre de vivir enclaustrado, "replegado sobre sí mismo como un Buda sobre su ombligo", así como por su supuesta indiferencia hacia los problemas de los demás mortales. "Desde su torre de marfil (me molesta la frase —dice Cernuda—, pero justamente debo emplearla aquí) pudo otear allá abajo a los hombres que se afanaban miserablemente y cuyos afanes nunca compartió ni le interesaron" (*PR*, 372). Cita que deja ver cómo, al fijarse en la postura del hombre más que en la obra del poeta, Cernuda acepta, como materia digna de expresión poética, sólo aquellas actitudes que corresponden a cierta concepción romántica del poeta, visto a veces como un rebelde, en otras como un redentor.

Desde esta nueva perspectiva, ya no se pide al poeta crear obras de arte, sino ser sensible al mundo inmediato —el mundo político y social, se entiende— en que le tocó vivir. "El poeta —recuerda Cernuda en otro momento— no es, como generalmente se cree, criatura inefable que vive en las nubes (el nefelibata de que hablaba Darío), sino todo lo contrario: el hombre que acaso esté en contacto más íntimo con la realidad circundante" (*PR*, 298). Adoptar una actitud de compromiso con la realidad social inmediata (tal y como se le exige a J. R. Jiménez) puede tener su justificación, pero, desde luego, presupone una poética muy distinta de la que Cernuda reivindica al asumir las ideas de Eliot. Y, de hecho, en otro momento, en su ensayo sobre Bécquer, Cernuda se contradice abiertamente al señalar cómo la inspiración no siempre se nutre de la realidad circundante: "porque también pueden alimentarla *memorias y deseos / de cosas que no existen*" (*PR*, 319). Y, en efecto, era casi inevitable que se contradijera, porque limitar la visión de un poeta a sus circunstancias

inmediatas suponía poco menos que prohibir el libre desenvolvimiento de su imaginación creativa.

La contradicción se hace sentir a lo largo del libro, llegando a afectar incluso la concepción genérica que tenía Cernuda de la historia literaria. Como vimos más arriba, la historiografía de Eliot estaba supeditada a su concepto de "lo contemporáneo", que suponía un diálogo, fuera del tiempo, entre el pasado y el presente. Es decir, su visión del pasado era una visión marcadamente ahistoricista. Ahora bien, desde la otra perspectiva asumida por Cernuda, lo que impera es precisamente lo contrario: la valoración de una obra o una escuela artística en términos de su vinculación con su momento histórico (el surrealismo, nos señala Cernuda, "tuvo, ante todo, el interés de ser una respuesta a las circunstancias históricas que determinaron su aparición" (*PR*, 1484). Es decir, desde esta otra vertiente, Cernuda sí ve la tradición literaria necesariamente fragmentada en épocas históricas. Y de hecho, a pesar de las ideas eliotianas que expone en sus "Observaciones preliminares", es finalmente esta visión historicista la que prevalece en el libro.

De haberse mantenido por completo fiel a las ideas de Eliot sobre lo contemporáneo en la poesía española, Cernuda hubiera tenido que colocar a Garcilaso al lado de Bécquer y a Lorca al lado de San Juan de la Cruz. Pero no ocurrió así. En lugar de hacerlo, prefirió establecer un corte, limitando sus estudios a un periodo histórico que, arrancando con el romanticismo, pasa por el modernismo hasta llegar a los poetas de la posguerra; un periodo que, a pesar de enlazar en ciertos aspectos con épocas anteriores, produjo —según Cernuda— una tradición distinta, y eso gracias a determinantes históricas también diferentes. Así, más que estudiar la forma en que las obras producidas durante el último siglo se incorporan o no a la tradicón clásica, lo que en última instancia Cernuda se propone es identificar y reivindicar la gran tradición moderna que algunas de estas obras representan.

Como síntoma de esta contradicción historiográfica, podemos citar la forma ambigua en que Cernuda trata el tema de la evolución del lenguaje poético. En sus "Observaciones preliminares", al defender una visión idealista de la historia, el autor habla de su "teoría del péndulo" para explicar los vaivenes que, según él, se hacían sentir en la literatura, a lo largo de los siglos, entre cierta preferencia por el lenguaje hablado, por un lado, y cierta predilección por el lenguaje escrito, por otro. Según esta teoría, los estilos literarios se transforman sólo de acuerdo con su propia inercia interna. La evolución, explica Cernuda, "podemos compararla a un movimiento de péndulo, que una vez llegado a un extremo regresa al inicial" (*PR*, 296). Sin embargo, esta teoría es desechada casi en seguida, cuando en el primero de sus *Estudios*, sobre Campoamor, Cernuda plantea algo muy distinto: "Los cambios de expresión, y por tanto los de

lenguaje, están determinados por el cambio de visión, y éste a su vez por la mutación de la realidad que viva el poeta" (*PR*, 310). De nuevo es el criterio historicista el que termina prevaleciendo.

Para resumir: inspirándose a veces en el surrealismo, otras en el clasicismo de Eliot, Cernuda pretende establecer diferencias jerárquicas entre un poeta y otro; diferencias que, precisamente por originarse en sistemas de valores opuestos, resultan improcedentes. Asimismo, partiendo de criterios encontrados, pretende desarrollar una sola visión de la historia literaria: una visión que, por su doble origen, parece moverse en dos sentidos opuestos, alejándose de los determinantes (y las singularidades) históricos, a la vez que acercándose a ellos. La contradicción salta a la vista y tiene importantes implicaciones para nuestra comprensión y valoración no sólo de este libro en particular, sino también de la obra de Cernuda en su conjunto.

III

Hasta ahora, para facilitar la claridad de nuestra exposición, hemos procedido como si la concepción del surrealismo que defiende Cernuda en su libro fuera unísona. En realidad, intervienen en ella dos consideraciones muy distintas entre sí: una de orden moral, la otra de índole estética; dos consideraciones que, en su difícil interrelación, resumen muy bien el conflicto de valores cuyas huellas hemos estado siguiendo en otro orden de discusión. Es decir, la concepción que tenía Cernuda del surrealismo encierra en sí la misma contradicción que hemos señalado entre Eliot y cierto aspecto de este mismo movimiento.

Como ya ha sido señalado, lo que entra en conflicto con la doctrina de Eliot es una actitud de rebeldía, de afirmación individual, de origen surrealista. No obstante, en sus *Estudios* Cernuda tiene presente que el surrealismo no puede reducirse a esta sola actitud. El movimiento también tiene otro aspecto que le atrae con fuerza: lo que él llama su "aspecto mágico" (*PR*, 426). Aunque Cernuda no explica con exactitud lo que entiende por tal, todo parece indicar que se refiere al interés de los surrealistas por acceder, mediante la imaginación poética, a la esfera de lo surreal o lo sobrenatural (interés que los vincula al simbolismo del siglo XIX, así como a ciertas expresiones del movimiento romántico). Para este segundo aspecto del surrealismo, ya no le basta al poeta mantener una actitud crítica hacia la sociedad y sus valores: su misión ahora consiste, de una forma u otra, en trascender esta realidad y así acceder al absoluto.

Los dos aspectos del surrealismo subrayados por Cernuda —la "rebeldía" y la "magia"— presuponen dos formas distintas de concebir la rela-

ción del poeta con la realidad. Para ver los conflictos que se producen como consecuencia de esta oposición, es necesario volver otra vez a los estudios que Cernuda escribió sobre los poetas de su propia generación. Veamos primero la cuestión del lenguaje poético. El lector recordará cómo, en sus comentarios sobre los comienzos de esta generación, Cernuda censura el mundo de Salinas y Guillén, alegando en su contra su supuesto conformismo "burgués". En el capítulo dedicado a estos dos poetas, introduciendo un matiz que antes no había señalado, Cernuda insiste que su censura va dirigida a la obra del poeta y no a su forma de vida: no podemos llamar burgués, nos explica, "al poeta que lleve exteriormente una vida en todo burguesa, si su poesía supone ruptura con el medio social donde en apariencia vive conforme" (*PR*, 431). Salvedad formulada, sin duda, para explicar el extraño caso de Vicente Aleixandre, un poeta en quien se daba esta paradoja.

La cautela parece muy necesaria. Pero de ser cierto todo lo que argumenta Cernuda, ¿cómo determinar si una poesía supone esta ruptura o no? ¿De qué elementos intrínsecos a la obra habría que partir para poder definir su tendencia ideológica o moral? Según se deduce de los comentarios que siguen en el mismo capítulo de sus *Estudios,* un criterio fundamental para el autor sería el grado en que la dicción de una obra resulte "necesaria", y no simplemente ingeniosa o efectista. Obviando toda discusión sobre las múltiples interpretaciones que se podría dar a este tipo de concepto, limitémonos a decir que, para Cernuda, en este momento, una dicción resulta "necesaria" en la medida en que da expresión directa e inmediata a la experiencia del poeta. Y es finalmente por eso por lo que la poesía de Salinas (por ejemplo) es tildada de burguesa: porque, según Cernuda, su estilo conceptista, con sus circunlocuciones, da fe de una lamentable evasión de la realidad de la experiencia del autor: "su actitud [la del poeta] puede conducir al lector a ver ahí [en su conceptismo] un temor burgués a comprometerse, o una incapacidad burguesa para sentir emociones intensas" (*PR*, 435).

Esta aseveración, que lleva implícita la defensa de un lenguaje sobrio y transparente como medio más apropiado para facilitar el fluir directo de las emociones del poeta, remite de nuevo a una de las convenciones románticas más criticadas por Eliot. Pero no sólo eso: también aboga a favor de un estilo que resulta muy ajeno a los fines del movimiento que, en esta sección del libro, se pretende reivindicar: el surrealismo. Porque es obvio que el lenguaje surrealista no se sostiene, en general, en imágenes sobrias y transparentes, sino en redes metafóricas muy complejas. Para resolver esta segunda contradicción, Cernuda intenta establecer una distinción básica entre los diferentes tipos de metáforas utilizados en España por los distintos grupos de vanguardia:

> dos de esos movimientos poéticos, el creacionismo y el superrealismo, aunque conserven a la metáfora el papel capital que tenía en otros movimientos anteriores, la utilizan, sin embargo, no tanto en función de la poesía como al servicio de la poesía, adquiriendo en ellos la metáfora cierto alcance misterioso, sobre todo con el superrealismo (*PR*, 420).

De repente, Cernuda parte de una concepción muy distinta de la relación entre el poeta y la realidad a su alrededor. Si antes lo que importaba era el contacto íntimo del poeta con su realidad inmediata, así como su actitud de rechazo frente a ella (así, por ejemplo, cuando Cernuda ve en el surrealismo, sobre todo, un movimiento que "respondía a una rebeldía de la juventud, a un estado de ánimo general entre la mocedad por aquellos años", *PR*, 426), aquí, al hacer la apología de la metáfora surrealista, el crítico introduce un cambio profundo en la misión del poeta: lejos de reflejar (y criticar) una realidad histórica o social dada, su labor ahora consiste en trascender esta realidad para así conseguir acceso a otra esfera, de orden intemporal. La tarea que se asigna al poeta ha cambiado y, al cambiarse, ha cambiado también la función que se asigna al lenguaje poético. Y es por eso que si antes Cernuda abogaba en contra de un lenguaje metafórico, ahora aboga a su favor.

Esta segunda noción de la función poética (noción que corresponde más o menos a lo que Cernuda llama el "aspecto mágico" del surrealismo) encuentra su más pleno desarrollo en el capítulo sobre Vicente Aleixandre, el poeta en quien parece encontrar la máxima expresión del surrealismo español. Después de citar una carta de Aleixandre en que éste habla de su experiencia como poeta, Cernuda comenta lo siguiente:

> Todas esas palabras sugieren tácitamente que el poeta es un descontento, un inadaptado, aunque ese descontento no parezca consecuencia de injusticia humana o social, sufrida por él o vista por él sufrir a otros; en general aparece como consecuencia de un sentimiento inefable que caracterizaba la actitud romántica (*PR*, 454).

¿Dónde se encuentra ahora esa relación íntima con la realidad social que Cernuda subrayaba al celebrar la rebeldía del surrealismo? Si Aleixandre es un gran poeta surrealista y si el surrealismo es un movimiento del siglo XX que "tuvo, ante todo, el interés de ser una respuesta a las circunstancias históricas que determinaron su aparición" (*PR*, 1484), ¿cómo es posible que esta respuesta haya tomado la forma —en el caso del más representativo de los surrealistas españoles— de una actitud romántica, típica del siglo XIX? Cernuda parece darse cuenta de la contradicción cuando, en su estudio sobre Aleixandre, agrega lo siguiente: "No discutamos si la actitud es o no original, si está o no en consonancia con los tiempos que vivimos, ya que lo importante ahí es la inadaptación al mundo

que [las palabras de Aleixandre] indirectamente nos revelan, el desacuerdo (sea cual sea su causa) con la sociedad" (*PR*, 454).

La componenda no parece muy convincente. Si el poeta romántico logra expresar su "sentimiento inefable" del más allá, y si para expresarlo no le ayuda para nada su desacuerdo con el mundo, ¿qué importancia puede tener éste? En otro momento, concretamente en el capítulo sobre Salinas y Guillén, Cernuda intenta resolver la contradicción de otra manera: "El poeta, como en esas cajas chinas insertadas unas dentro de otras, vive el medio social que lo envuelve, pero separado de él y encerrando a su vez dentro de sí otro mundo distinto, que es suyo y el de unos cuantos hombres afines" (*PR*, 431-2). De nuevo, la reconciliación de las dos concepciones es más aparente que real. Por muy envuelto que esté en el medio social, el mundo del poeta se presenta aquí de nuevo como un ámbito aparte, cerrado (más que abierto) frente a lo que gira a su alrededor. Un mundo en que buscan refugio el poeta y "unos cuantos hombres afines". Un mundo, en fin, no tan distinto de esa torre de marfil que Cernuda tanto le censura a J. R. Jiménez. Es decir, partiendo de la rebeldía surrealista (así como de la estética que esta actitud presuponía), Cernuda llega a censurar una postura estética que, en otro momento, siguiendo el camino de la magia surrealista, él mismo también hace suya. Al igual que en su asimilación de las ideas de Eliot, la contradicción aquí es notoria.

IV

Sería difícil decir en qué medida el propio Cernuda estaba consciente de la presencia de este conflicto a la hora de escribir su libro. Por lo visto, sí creía posible reconciliar el clasicismo de Eliot con el aspecto "mágico" de los surrealistas, ese lado del movimiento que Cernuda identificaba, y no sin razón, con ciertos aspectos visionarios del romanticismo del siglo XIX. De hecho, una de las cosas que se desprenden de su libro es un intento muy consciente por reconciliar las dos estéticas. De ahí su actitud ambigua hacia el romanticismo: si bien, por un lado, rescata ese movimiento como lo mejor y lo más representativo de la poesía moderna, por otro, sólo acepta de este movimiento aquellas obras que, según él, reúnen las características que Eliot formula para el arte clásico: es decir, aquéllas en que los distintos recursos expresivos aseguran el discurso impersonal.

Para Cernuda el paradigma de esta síntesis se encuentra en ciertos grandes poetas europeos, cuya obra surgió, dice,

> [en] ese momento incierto, a finales del siglo XVIII, cuando, como ocurre con la poesía de las demás lenguas modernas, el neoclasicismo cede al romanti-

> cismo y ambas direcciones, extrañamente, parecen coexistir en algunos poetas, engendrando un lirismo que no es clásico ni tampoco romántico, sino moderno, como ocurre con la poesía de Blake, de Hölderlin, de Leopardi, de Nerval, de Pushkin, época que entre nosotros, por desgracia, no puede cifrarse en nombre alguno ni obra alguna de poeta. (*PR*, 301).

Esta interpretación de la historia resulta muy sugerente; pero, no por ello, deja de ser menos engañosa en cuanto al propósito último de confundir el clasicismo de Eliot con el romanticismo. Por mucho que Cernuda acerque su concepto de la estética romántica a la doctrina clásica propuesta por Eliot, no puede hacer que las dos se reconcilien. Y no puede hacerlo porque, en sus respectivos planteamientos, hay una diferencia que es insalvable. Es algo que va más allá de una mera cuestión de recursos expresivos, teniendo que ver, en realidad, con algo tan fundamental como lo son los criterios que validan la verdad que tal o cual poema formula. Para el poeta clásico, como Eliot no se cansa de recordarnos, la autoridad en que se sostiene la expresión es una autoridad externa a él; un orden que Eliot identifica, cada vez más explícitamente, con el orden universal instaurado por Dios y defendido por su Iglesia; la renuncia del poeta a su propio mundo individual se entiende así como un prerrequisito para tener acceso a esta verdad superior. El poeta romántico, en cambio, ya no goza de la visión tradicional del mundo; el único orden que ve, y que le inspira alguna confianza, es aquél que le depara su imaginación; es decir, lo que da validez a las verdades que enuncia ya no es ninguna autoridad externa a él, sino simplemente su experiencia, su voz interior.

Parece que Cernuda creía que, hurgando cada vez más a fondo en su experiencia individual, el poeta romántico podía llegar a un punto impersonal en que lo individual se confundiera con lo universal: un punto en que su experiencia cobrara así cierto carácter trascendente o ejemplar. Es posible que así ocurra, pero no por ello deja de ser un procedimiento romántico, muy opuesto a lo que Eliot planteaba; a fin de cuentas, no es lo mismo divinizar la experiencia indiviudal que renunciar a ella en sumisión a una verdad que la trasciende. O, para decirlo con palabras del propio Eliot, el poeta clásico no es un panteísta, ni tampoco un Narciso palpitante.[13] Se trata de una diferencia metafísica, pero también moral, que hace que el clasicismo y el romanticismo sean inconciliables, tal y como Eliot aseveraba. La diferencia, decía éste, era tan grande como "aquella que distingue lo completo de lo fragmentario, lo adulto de lo inmaduro, lo ordenado de lo caótico".[14]

Si bien es posible que Cernuda no se diera cuenta de esta contradicción a la hora de empezar a escribir sus *Estudios*, el proceso mismo de la

[13] Eliot, "The function of criticism", *Selected essays*, ed. cit., p. 27.
[14] *Ibid.*, p. 26.

redacción seguramente le hizo tomar conciencia del problema. En todo caso, poco después, en 1960, en un importante ensayo sobre "Goethe y Mr. Eliot", decidió enfrentarse al conflicto, declarándose firmemente a favor de la postura ética y estética del poeta romántico alemán. Si bien Eliot no puede apreciar debidamente a Goethe, dijo Cernuda (apoyándose en otro mentor suyo, André Gide), es porque el poeta alemán tiene unas creencias que el otro encuentra aborrecibles. Concretamente, a diferencia de Eliot, Goethe "no considera al hombre como caído; el hombre no depende sino de sí mismo" (*PR*, 1056). Si bien todo el sistema estético (y no sólo ético) de Eliot descansa en la idea del pecado original y, por lo tanto, en la sumisión del individuo a una autoridad externa como medio de salvación, Goethe confía plenamente en el hombre, en su capacidad para alcanzar la armonía suprema, guiado sólo por la voz de su propia experiencia. La oposición resulta muy clara, como también —aquí— la preferencia de Cernuda por el romanticismo de Goethe.

Pero, con todo, la preferencia no implicaba un rechazo total a la obra de Eliot. A pesar de las duras palabras que había formulado en contra de la ideología conservadora del poeta estadounidense, Cernuda seguía viendo en él una figura ejemplar: no sólo "uno de los mayores poetas hoy vivos, sino un crítico excepcional" (*PR*, 1048). Idea que habría de repetir unos tres años más tarde, en uno de sus últimos escritos, al describir a Eliot como "un artista consciente en extremo de las posibilidades y límites de su arte" (*PR*, 1122). El conflicto seguía sin resolverse y, de hecho, todo parece indicar que era imposible que se resolviera.

Porque en el fondo (y ésta es sin duda la conclusión más importante que se desprende de nuestra lectura de estos *Estudios)* la contradicción que hemos detectado en los criterios críticos de Cernuda nos está hablando de algo mucho más profundo que su relación con Eliot: obedece a un desajuste mucho más general entre las esferas ética y estética de su pensamiento poético, un desajuste que es consustancial con su visión de mundo como poeta. Es decir, encontramos proyectada en su trabajo crítico esa misma contradicción que el propio Cernuda, en un famoso texto teórico escrito en 1935 ("Palabras antes de una lectura"), identificaba con el impulso mismo que lo llevaba a escribir. Este impulso tomaba la forma, dijo, de "una corriente *simultánea y opuesta* dentro de mí: hacia la realidad y contra la realidad, de atracción y de hostilidad hacia lo real" (*PR*, 872, la cursiva es mía). Si bien la "realidad" visible le atraía en cuanto cifra de una esfera trascendente e intemporal, también era motivo de rechazo en cuanto constituía a la vez un estorbo para lograr la trascendencia cuya posibilidad ella misma dejaba vislumbrar. En su poesía el poeta se debate así entre el deseo de recrear el paraíso que ha vislumbrado y el de criticar y rebatir todo lo que impide esta realización poética. Imperan, por un lado, los criterios estéticos y, por otro, las consideraciones de tipo

moral. Opuestos entre sí, ambos deseos son igualmente esenciales al impulso ambiguo que caracteriza la visión del poeta. Como diría Lorca, "la luz del poeta es la contradicción".[15]

El problema surge, desde luego, cuando el poeta traslada esta misma contradicción al campo de la crítica literaria, que es efectivamente lo que hace Cernuda al escribir sus *Estudios.* El vaivén entre los dos impulsos ("hacia la realidad y contra la realidad"), si bien consustancial con el ritmo particular que caracteriza la poesía de Cernuda, sólo da pie a contradicciones e inconsistencias cuando el autor intenta ocuparse de la obra ajena. Lo cual no quiere decir que sus *Estudios* estén exentos de observaciones pertinentes o acertadas (las tienen y muy agudas a veces), sino simplemente que no tienen el orden sistemático que el autor anuncia en sus "Observaciones preliminares". Son la obra, no de un crítico profesional, sino de un poeta, y tienen tanto las virtudes como los defectos que suelen caracterizar este tipo de crítica: más que alcanzar la objetividad, lo que el poeta propone (implícitamente, al menos) es defender el tipo de poesía que él escribe o que quisiera escribir. Y en esto consiste, finalmente, el gran atractivo de su libro: en la impresión que comunica al lector de estar presente en una discusión muy íntima que el autor entabla consigo mismo con respecto a lo que debería ser la función del poeta y de la poesía: una discusión que se desarrolla en forma paralela a los comentarios explícitos (a veces muy iluminadores) que el mismo autor hace, llevado ahora en un sentido, ahora en otro, sobre los distintos poetas que estudia.

[15] García Lorca, "Imaginación, inspiración, evasión", *Conferencias II,* ed. Christopher Maurer, Alianza, Madrid, 1984, p. 21. Como se sabe, en términos generales, la crítica cernudiana está dividida entre aquellos que abogan por el poeta "moral" y aquellos otros que reivindican, sobre todo, al poeta "mítico". Véase, al respecto, Derek Harris, *Luis Cernuda. A study of the poetry,* Támesis Books, Londres, 1973, p. 14; y Philip W. Silver, "Cernuda, ¿poeta romántico?", *Actas del primer congreso internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963),* Universidad Internacional Menéndez Pelayo/Universidad de Sevilla, Sevilla, 1990, pp. 61-70. La misma contradicción se ha observado en la influencia ejercida por Cernuda en los poetas españoles de la posguerra, notablemente en la generación de los años cincuenta, que, como ha señalado Jenaro Talens, ha dado a la obra del sevillano dos lecturas radicalmente opuestas. Véase Talens, "Lecturas de Luis Cernuda desde la generación de 1950", *Actas del primer congreso internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963),* ed. cit., pp. 51-60. Mi propio punto de vista, como se deduce del presente ensayo, es que las dos interpretaciones son igualmente fundadas y necesarias; que la obra de Cernuda encierra en sí una contradicción irresoluble.

IV
LITERATURA TRADICIONAL Y ORAL

CREACIÓN Y TRADICIÓN EN LA LITERATURA ORAL DE MÉXICO

BEATRIZ MARISCAL HAY
El Colegio de México

El desarrollo de la burguesía europea y la resultante implantación del sistema de producción capitalista que se da a lo largo del siglo XV trajo consigo cambios radicales tanto en el ámbito económico como en el religioso, en el social como en el político, e inclusive en el intelectual.

El proceso de transformación no fue ni instantáneo ni automático y sus orígenes remotos deben buscarse dos siglos antes, cuando empieza a entrar en "crisis" el sistema feudal,[1] pero es evidente que, al instaurarse el capitalismo como salida al estancamiento económico en que se encontraba prácticamente toda Europa, se dieron cambios irreversibles entre los que cabe subrayar, por su trascendencia, los cambios en torno a las formas de conocimiento que hicieron posible la ciencia moderna.[2]

Los presupuestos intelectuales de carácter religioso, cualitativo y continuo, heredados de la cultura griega y canonizados por teólogos tanto cristianos como musulmanes fueron sustituidos por una visión secular, atomizada y cuantitativa que produjo una reorientación radical del conocimiento.

[1] Esta crisis no tiene una explicación única sino que deriva de una serie de problemas que se encadenan, tales como la escasez de alimentos —resultado entre otras cosas de las limitaciones tecnológicas— que trajo consigo hambrunas y epidemias, a las que se sumaron la contracción en el comercio, con su resultante reducción de la actividad económica en general; las revueltas campesinas provocadas por la explotación desmesurada de que eran objeto y las guerras, como la Guerra de los Cien Años (1337-1453) que convierte a las economías de las naciones de Europa Occidental en economías de guerra. Cfr. Immanuel Wallerstein, *The Modern World System. Capitalist Agriculture and the Origins of the European World Economy in the Sixteenth Century,* Academic Press, Nueva York, 1976.

[2] En lo que concierne a las ciencias naturales, las nuevas formas de conocimiento que incluían la experimentación y el cálculo, trajeron consigo cambios muy complejos: los cambios técnicos resultaron en el desarrollo de la ciencia, la que a su vez permitió que la tecnología avanzara en forma mucho más acelerada. La revolución técnica, económica y científica que se produce en esta coyuntura tuvo una trascendencia quizá tan importante en términos sociales como la tuvo anteriormente la agricultura, ya que a través de la ciencia se potenciaban avances, en principio, ilimitados. Cfr. J. D. Bernal, *Science in History,* vol. 2 *The Scientific and Industrial Revolutions,* The MIT Press, Cambridge, 1971.

Central a esta reorientación fue la invención de la imprenta que facilitó la fijación y diseminación del saber. La reproducción mecánica de los textos trajo consigo no sólo una dispersión más amplia y, hasta cierto punto, más democrática del conocimiento sino toda una nueva concepción de la creación literaria.

A la vez que el sistema capitalista establecía nuevos tipos de relaciones de producción y consumo en los que se imponía la intermediación del dinero, la imprenta generalizaba un nuevo sistema de reproducción y transmisión de la literatura que separaba a los productores de los consumidores, estableciendo una distancia diferenciadora entre el autor de un texto y su receptor. Al quedar impreso el texto, y por lo tanto fijo, se cancelaba de manera efectiva su apropiación por parte del receptor —fenómeno esencial al proceso de transmisión oral— y se eliminaban, o cuando menos se limitaban, las posibilidades de que el consumidor pasara a ser recreador del texto aprendido al convertirse en su transmisor.

La creación literaria había de definirse desde entonces como un proceso netamente individual, personal y, con ello, la originalidad pasaba a un primer plano como valor de la obra literaria. De resultas, la literatura de creación colectiva, anónima, de transmisión oral, termina por ser desvalorada y marginada.

En la medida en que la literatura adquiere su carácter moderno en tanto letra impresa, la producción "artesanal" de la literatura, que depende de la memorización y transmisión por vía oral de un texto y que mantiene la relación directa e indiferenciada entre el productor y el consumidor de la obra literaria va perdiendo terreno y prestigio, hasta ser considerada como un tipo de creación propia del "vulgo" y demás seres primitivos, destinada muy pronto a desaparecer por completo.

Sin embargo, la literatura oral no sólo no desapareció de inmediato, sino que continúa siendo un fenómeno cultural vigente, propio de nuestras mayorías nacionales, al igual que de las mayorías de tantos otros pueblos considerados "primitivos" o bien "carentes de cultura" en razón de la desvaloración secular de la transmisión oral del saber. Baste señalar que, de acuerdo con M. E. Edmonson, quien ha realizado importantes investigaciones sobre el fenómeno de la oralidad, de las 3 000 lenguas naturales que se utilizan actualmente en el mundo, sólo unas 78 poseen una literatura escrita.[3]

Por otra parte, la concepción de la literatura impresa como una forma más avanzada de creación, posterior y por lo tanto superior a la literatura oral, no sólo ha marginado el estudio de esta última, sino que cuando sí se le toma en cuenta, suele considerársele como una subliteratura, interesante sobre todo como un cacharro arquelógico más, cuyo estudio por parte

[3] Cfr. M. E. Edmonson, *Lore: An Introduction to the Science of Folklore and Literature*, Holt, Rinehart & Winston, Nueva York, 1971.

de los literatos puede ser útil para comprender etapas primitivas del desarrollo de la "verdadera" literatura, o bien para determinar fuentes de inspiración de algunas obras literarias, en las que se reconoce su influencia temática o inclusive formal, sobre todo en la literatura española de los Siglos de Oro, o, más cerca de nosotros, en una parte importante de la literatura latinoamericana tanto colonial como moderna.[4]

Nuestro contacto con la literatura oral, inclusive para los que hemos tenido la suerte de escuchar un texto en el momento de su realización oral es, generalmente, a través de transcripciones de grabaciones hechas en trabajo de campo; es así que cuando nos enfrentamos a un texto "oral", éste se nos presenta doblemente desvirtuado: aislado de su contexto y carente de su forma de representación natural; además de que en tanto lectores —que no receptores— del texto, no participamos en el proceso de transmisión que le es propio, lo que hace que nuestras "lecturas" sean, necesariamente, sesgadas.

Por otra parte, al tratar de comprender lo que significa su carácter oral, no debemos olvidar que la oralidad se refiere no solamente a la forma de realización del texto, a la modalidad de su "performance", sino, lo que es más importante, al modo específico de almacenar ese texto: la memoria, y que esto influye en forma determinante en su estructura.

Existen, es cierto, otros tipos de literatura que tienen también un "performance" oral, como es el caso del texto dramático, pero éste, al igual que otros géneros literarios destinados a ser leídos en voz alta[5] no responden al proceso creativo propio de la literatura oral, no son textos "abiertos", como lo son los que se apoyan en la memoria, sino cerrados, fijos e invariables, independientemente de la variabilidad que se dé en su representación o lectura. La apertura que caracteriza al texto de transmisión oral nos obliga a considerarlo como algo diferente a la literatura escrita, que responde a patrones e intenciones creativas propias.[6]

El carácter efímero del texto oral dificulta, indudablemente, el estudio

[4] La obra de Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez y José Emilio Pacheco, para nombrar sólo a tres de las figuras más representativas de la literatura latinoamericana contemporánea, está fuertemente influenciada, formal y temáticamente por la literatura oral: *Las leyendas de Guatemala* de Miguel Ángel Asturias están dedicadas "A mi abuela que me contaba cuentos"; y en *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza* (La Oveja Negra, México, 1982) Gabriel García Márquez cuenta cómo fue que concibió su gran obra, *Cien años de soledad,* proyecto al que no había podido dar forma hasta que en un viaje a Cuernavaca se puso a recordar cómo le contaba cuentos su abuela.

[5] Margit Frenk ha hecho propuestas muy interesantes sobre la literatura destinada a ser leída en voz alta. Véanse por ejemplo: "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Roma, 1982), vol. 1, 101-123 y "Entre leer y escuchar" en *Nexos,* 1988, núm. 130, 5-8.

[6] Diego Catalán ha desarrollado en varios trabajos el concepto de "apertura" de la literatura tradicional. Véanse sobre todo "Los modos de producción y 'reproducción' del texto literario y la noción de apertura" en *Homenaje a Julio Caro Baroja.* A. Carreira *et al.,*

de esa literatura; la evidencia en que se ha de fundamentar cualquier postulado sobre ella es necesariamente fragmentaria, ya que su registro (auditivo o escrito) es sólo casual por lo que no conocemos más que una ínfima parte de los diferentes géneros y temas, o de las diversas manifestaciones o posibilidades de realización de los mismos.

En lo que concierne a la literatura oral de México, son pocas las recolecciones de textos orales que han sido publicadas tomando en cuenta su carácter de creaciones literarias de características peculiares, siendo una de las principales que sus modelos se constituyen no con versiones únicas sino con múltiples versiones que se manifiestan oralmente a lo largo del tiempo y del espacio; estas publicaciones, por lo tanto, no suelen incluir más que una versión de cada modelo sin que otras versiones hayan sido buscadas metódicamente.

Adicionalmente, cuando se trata de las literaturas orales de comunidades indígenas, a las que está dedicado este ensayo, los investigadores que no somos capaces de comprender una sola de las numerosas lenguas indígenas en que se manifiestan mayoritariamente sus textos, tenemos la limitación adicional de tener que considerarla a través de traducciones.[7]

A pesar de la dificultad para obtener *corpora* de textos orales suficientemente amplios, así como para captar la especificidad de este tipo de literatura, acostumbrados como estamos a considerar la obra literaria en términos de su originalidad y valor individual, nos importa, en tanto críticos literarios reconsiderar, desde puntos de vista menos prejuiciados, toda esa gran variedad de formas literarias propia de nuestra cultura y no solamente una parte de ellas, las consagradas por la letra impresa, pertenecientes casi exclusivamente al ámbito de la llamada alta cultura.

El presente trabajo pretende contribuir a la tarea de comprender y revalorar las formas de creación literaria en las que no interviene la palabra escrita. Mis observaciones se basan en una muestra de cuentos de dos culturas mexicanas: náhuatl y mixteca, recogidos de la tradición oral de comunidades radicadas respectivamente en la Sierra de Puebla y en

eds. (CSISC, Madrid, 1978) y *Teoría General y Metodología del Romancero Pan-Hispánico. Catálogo General Descriptivo* vol. *1.A*, con la colaboración de J. A. Cid, B. Mariscal, F. Salazar, A. Valenciano y S. Robertson, Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1984.

[7] Una excepción es el *Romancero tradicional de México* de Mercedes Díaz Roig y Aurelio González (UNAM, México, 1986). No quiero por ningún motivo menospreciar el gran esfuerzo que se ha hecho en varias partes de la República Mexicana por recoger y publicar textos de tradición oral de las comunidades indígenas; mis observaciones se basan precisamente en esas colecciones, pero es inevitable que el fin condicione el método y esos textos han sido recogidos, en su mayoría, para que no se pierdan las tradiciones, o bien como materiales didácticos para la alfabetización de determinadas comunidades indígenas, ambos propósitos indudablemente muy válidos.

Tijuana, Baja California, y de relatos testimoniales de la cultura chontal de Tabasco.[8]

Dentro de la tradición oral de estas culturas encontramos fundamentalmente tres tipos de relatos: aquellos que tienen un contenido que suele calificarse de "mítico", relativo a orígenes (origen de los elementos, de diversos tipos de animales, de la forma y canto peculiar de los mismos, de los astros, etcétera) y aquellos que sancionan la conducta de los miembros de la comunidad o bien por medio de relatos de aventuras de personajes directamente identificados con la propia comunidad, a menudo mezclados con personajes animales, o bien a base de relatos testimoniales que se refieren a prácticas y actividades socioeconómicas.

Del primer grupo tomamos dos versiones del mismo cuento, llamado por el informante náhuatl "La vieja que guardaba el fuego" y por el mixteco "El fuego y el tlacuache", un relato de orígenes del fuego doméstico cuyos personajes centrales son una vieja, poseedora del fuego y un tlacuache que se encarga de transmitirlo a la comunidad.[9]

En ambos relatos se establece que es a través de la astucia —arma de los débiles— como se puede vencer a un ser poderoso, identificado en el relato náhuatl con la mujer del diablo mientras que en el mixteco se trata de una vieja que posee el fuego "por que no tuvo miedo". El tlacuache, por su parte, aparece en la tradición náhuatl definido como el héroe idóneo, "marcado" por su propia fisonomía para realizar la hazaña —tiene una cola con la que puede apoderarse del fuego— de ahí que sea la comunidad la que, consciente de esa ventaja, lo designa como tal y le indica lo que debe hacer, en contraste con el tlacuache del relato mixteco que es un personaje sin autoridad dentro de la comunidad, inesencial y por lo tanto eliminable ("si no, me van a comer ustedes") que se autoproclama salvador a pesar de las burlas de todos y prepara él mismo el ardid con el que logra su cometido.

El relato se inicia con una situación de carencia: la comunidad no posee el fuego, que se resuelve finalmente de manera más plena en la tradición náhuatl: "Se fue por ahí con la cola ardiendo. Entonces la lumbre

[8] Los textos poblanos fueron recogidos y publicados en ediciones bilingües por el Taller de Tradición Oral de la Sociedad Agropecuaria del CEPEC S. de S. S. y corresponden a la tradición oral náhuatl de San Miguel Tzinacapan, Cuetzalan, Puebla. Los textos mixtecos fueron recogidos por Francisco Moreno en Tijuana, Baja California, con la ayuda de los maestros de la escuela bilingüe mixteco-castellana de la colonia Obrera de Tijuana e incluidos en "La cultura popular de Tijuana: lo que cuentan los mixtecos", Tesis de Maestría en Desarrollo Regional, El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, Baja California, 1988. Los textos chontales fueron publicados por el Instituto de Cultura de Tabasco en preciosos libritos bilingües ilustrados.

[9] La versión náhuatl fue narrada por José de la Cruz Pérez y recogida por Yolanda Argueta, *et al.*, de la tradición oral de San Miguel Tzinacapan, Cuetzalan, Puebla. La versión mixteca fue recogida en Tijuana, Baja California, por Francisco Moreno (cfr. nota 8 *supra*).

fue regando, la recogieron los que la querían... por eso ahora ya todos tenemos lumbre", que en la mixteca: "Pues una vez ardiendo su cola se fue corriendo a rapartir la lumbre hasta donde pudo alcanzar".

Es evidente que se trata de dos "versiones" de un mismo "modelo" o estructura virtual que se actualiza de acuerdo con las necesidades de comunicación propias de las diferentes comunidades en las que vive. En la náhuatl de Puebla se señala a la comunidad como fuente del saber que le permite subsanar su carencia original, el tlacuache simplemente ejecuta el plan que le proponen, por lo que es totalmente innecesaria la secuencia narrativa en la que el autoproclamado héroe convence a la comunidad de su idoneidad, secuencia que estaba potenciada por la estructura profunda del relato y que en la tradición mixteca se manifesta como parte de la intriga narrativa sin que se altere la causalidad fabulística.[10]

La fábula del relato podría resumirse por medio del siguiente esquema en el que C = comunidad, T = tlacuache, V = vieja que retiene el fuego:

Situación inicial de desorden: C carece del fuego

C adquiere un adyuvante: T
1) C lo selecciona
2)T se autoselecciona
T prepara el ardid (se empapa la cola)
T lucha con V (engaña a la vieja y se coloca junto al fuego)
T derrota a V (se apodera del fuego incendiando su cola)
C recibe el fuego de T

Se restablece el orden: se ha eliminado la carencia de C
C- ---→C+

Las dos versiones del relato, manifestaciones de un modelo único, retienen elementos culturales heredados del pasado, propios de los mitos de orígenes, como son la explicación del origen de la lumbre o de la cola pelona del tlacuache. Sin embargo, el hecho de que en una de las versiones no se elimine totalmente la carencia original, centra el mensaje en la importancia de la solidaridad comunitaria: frente a una situación de recursos siempre escasos es necesario que se compartan los bienes hasta donde alcancen. Este mensaje, desarrollado en la tradición mixteca a través del

[10] A diferencia de otros críticos que consideran que la división entre fábula e intriga que propuso originalmente B. V. Tomachevski en *Teorija Literatury Poetica* (Leningrado, 1925) es de índole analítica, yo parto del presupuesto de que, entre estos dos niveles de integración semántica del texto —la fábula que está constituida por la cadena causal de situaciones y sucesos narrados, y la intriga, nivel en el que la fábula se expresa en un orden estético— existe una relación generativa. Cfr. Beatriz Mariscal de Rhett, *La muerte ocultada*, vol. XII del *Romancero Tradicional de las lenguas hispánicas*, Gredos, Madrid, 1984-1985.

desenlace del cuento, constituye una propuesta con pertinencia actual para los mixtecos emigrados a la zona fronteriza, entorno por demás hostil, ya que se enfrentan no solamente a la poderosa "migra" en sus intentos por cruzar "la línea" en busca de trabajo, lo que a menudo termina en fracaso e inactividad productiva, sino que en Tijuana también tienen que competir con otros grupos mejor calificados para el trabajo individual asalariado, que es el que se ven obligados a desempeñar en ese ambiente urbano.[11]

La literatura de tradición oral se caracteriza por ser a la vez herencia e innovación, por un lado responde al deseo de transmitir el saber histórico de la comunidad y por otro, a la necesidad de ofrecer comentarios a problemas de actualidad. Es una literatura de creación colectiva en el sentido de que, independientemente de su autoría, el texto escuchado es apropiado por sus receptores quienes descodifican el mensaje en el momento de la recepción, de acuerdo con su manera propia de entender los sucesos narrados y, después de haberlo memorizado, lo recodifican —sin deseo alguno de modificar lo que aprendieron— pero siempre de acuerdo con su propia realidad que incluye a su receptor, futuro transmisor/recreador de ese texto. El resultado del proceso es la versión, o variante, del modelo.[12]

Paralela a la renovación de la tradición a través de la actualización de modelos heredados del pasado, en muchos casos remoto, a base de simultáneas y consecutivas realizaciones o recreaciones se da la creación de nuevos modelos, de nuevas estructuras que vienen a enriquecer el acervo cultural tradicional de una comunidad y que se incorporan a éste mediante esa apropiación por parte de sus receptores/transmisores de que venimos hablando.

Como ejemplos del segundo tipo de relato utilizo dos, provenientes de las mismas comunidades náhuatl-poblana y mixteco-tijuanense, el primero llamado "Tres hermanos aprendieron español" y el segundo, "La gringa", ambos parte del repertorio de cuentos que sirven como comentario a la conducta de los miembros de sus respectivas comunidades.[13]

[11] Además de la tesis del maestro Francisco Moreno mencionada en la nota 8 *supra*, véase Constanze Henning y Ulrich Paulsdorff, *Cultura indígena y su adaptación al medio urbano: la organización de los mixtecos residentes en la colonia Obrera, Tijuana, Baja California*, Fundación Carl Duisberg, Berlín. Programa ASA, México.

[12] Cabe señalar que el proceso de creación tradicional al que me refiero no es el único, existen otros tipos de literatura de manifestación oral que no son propiamente de creación colectiva ya que su "performance", generalmente a base de improvisaciones, requiere del ingenio de individuos especialmente capacitados para ello, quedando excluida la mayoría de los receptores de la posibilidad de apropiarse el texto y participar en la cadena de transmisión. La innovación es por lo tanto algo consciente con la que el cantante busca impresionar a su auditorio y no el resultado del lento reajuste a los cambios en el referente que sufren los textos tradicionales.

[13] "Tres hermanos aprendieron español" fue narrado por José de la Cruz Pérez y aparece en la Publicación núm. 6 de la colección de la tradición náhuatl mencionada en la nota 8 *supra*. "La gringa" es de la colección de Francisco Moreno.

El relato de los tres hermanos se inicia estableciendo su relevancia inmediata ya que se trata de personajes cuya definición coincide con la del narrador y sus escuchas: "Estos eran tres hermanos que vivían en el rancho, igual que nosotros vivimos en el rancho".

La situación inicial, al igual que en el relato del tlacuache es de carencia: los hermanos trabajan mucho como rancheros, sufren mucho (se espinan, les pican las hormigas) y sin embargo son muy pobres, en contraste con los "coyotes" (los ladinos que viven en el pueblo) que con cualquier "trabajito" ganan mucho dinero; la diferencia: los "coyotes" saben el castellano.

Después de ser timados por su propio tío quien se aprovecha de ellos en la venta de su rancho, los hermanos se van al pueblo en busca de la lengua con la que esperan solucionar su pobreza. Por el hecho de ser indígenas son prácticamente invisibles para los habitantes del pueblo lo que les permite acercarse cuanto quieren para escuchar a los coyotes en acción.

Lo que aprenden son tres fragmentos de discurso: "nosotros", "porque quisimos" y "está muy bien" que cuando los utilizan con la idea de que eso es "trabajar como coyote" se inculpan a sí mismos del crimen de cantina del que fueron testigos y terminan encerrados en la cárcel. No sólo no se resuelve su situación de carencia sino que su situación final es aún peor que antes de haber iniciado su "búsqueda".

El cuento ofrece un juicio valorativo en contra del disimulo y de la búsqueda de una identidad ajena: más vale sufrir en lo suyo que intentar mejorar en el mundo del "otro". El fracaso de los indios se cifra en su incapacidad de apropiarse de la palabra, algo muy importante en una cultura oral.

El relato de "La gringa", de evidente creación reciente, tiene como escenario la colonia Obrera de Tijuana, en donde se han asentado la mayoría de los más de 2 000 mixtecos emigrados a esa zona, y se inicia también estableciendo que se trata de algo muy cercano al narrador y a quien lo escucha: "Sucedió aquí en la colonia".

Los personajes son un hombre de la colonia y una "gringa" con la que se encuentra al salir de un baile. Después de ofrecerse a acompañarla, se detienen a descansar en una gran piedra adonde permanece la gringa después de negarse a ir con el hombre a su casa. Al día siguiente, cuando va en busca de ella, se da cuenta de que no sólo ha desaparecido la mujer, sino también la enorme piedra en la que habían descansado: "¡Y ni qué piedra, ni qué nada! No está la piedra esa, vaya, ¡nada!".

Y comenta el narrador: "Yo creo que esa gringa era la mujer de Chikón. ¡Bien arrepentido está ahora ese cabrón, bien arrepentido!".

Puesto que el hombre no hizo nada, aparte de acompañar a la extraña e invitarla a irse con él a la colonia, el arrepentimiento no es por alguna

mala acción sino por haber arriesgado a la comunidad a través de su contacto con una extraña. La relación con una mujer extranjera entraña necesariamente peligro: la piedra que "clarito se veía" puede desaparecer, la realidad puede alterarse, y la gringa puede ser inclusive la encarnación de la mujer de Chikón Tokosho, dios de los mazatecos, tribu oaxaqueña que habita una zona vecina a los mixtecos en Oaxaca.[14]

La endogamia que continúan practicando casi todas las culturas mesoamericanas suele ser reforzada ya sea explícitamente por medio de normas que prohiben el matrimonio con personas ajenas a la comunidad, o bien implícitamente a través de la desaprobación de las relaciones de los miembros de una comunidad con personas extrañas.[15] Esta práctica, que contribuye a la reproducción de una cultura de grupo propia, resulta amenazada de manera muy especial por las migraciones casi exclusivamente masculinas a sitios distantes de sus lugares de origen.

Lejos de la región mixteca, el encuentro de uno de los hombres de la comunidad con una gringa puede darse inclusive dentro de la colonia en la que viven. El espacio propio de la comunidad no está exento de peligros. El mensaje final de nuestro relato es contundente: "Bien arrepentido está ahora ese cabrón, bien arrepentido".

Tanto los mixtecos como los numerosos grupos de migrantes que convergen en Tijuana viven durante importantes periodos de su vida productiva en el área fronteriza, y allí se ven en la necesidad de encontrar fórmulas para sobrevivir y para relacionarse de manera menos desventajosa con los demás, afianzando su identidad cultural como grupo. Sus relatos, traídos en la memoria desde sus lugares de origen, o creados a partir de una realidad a la que tienen que hacer frente, son parte esencial de su identidad cultural.

La relevancia que puede mantener la cultura de raigambre ancestral para cualquiera de nuestras culturas tradicionales, sobre todo en medios tan diferentes a los de sus orígenes, se finca precisamente en la capacidad que tienen sus mensajes, expresados a través de cuentos, mitos o testimonios orales, de ajustarse a los cambios en el referente. Estos mensajes son, necesariamente, expresión de expectativas actuales de la comunidad, reflejo del equilibrio homeostático propio de las culturas orales, de ese proceso continuo en el que la expresión lingüística interactúa con la realidad social reajustándose mutuamente.

Para finalizar, paso a comentar ese otro género oral muy expandido

[14] Chikón Tokosho es el dueño de la tierra de los mazatecos y dador de beneficios y males según las circunstancias en que se le encuentre; es un ser de múltiples aspectos. Cfr. Carlos Incháustegui, *Figuras en la niebla (relatos y creencias de los mazatecos)*, Premiá Editora, México, 1989.

[15] Sobre ésta y otras concepciones fundamentales de las culturas indígenas véase Guillermo Bonfil Batalla, *México profundo. Una civilización negada*, SEP, México, 1987.

entre nuestras comunidades indígenas, el relato testimonial, que suele referirse o bien a hechos históricos —la llamada historia oral— o bien a sus prácticas socioeconómicas.

En cuanto a la primera, un vistazo al número y a la calidad de las obras historiográficas que aprovechan testimonios orales puede bastarnos para captar la utilidad de esta fuente alternativa del conocimiento histórico para llegar a una visión más cabal de determinados sucesos, al agregar a la o las versiones oficiales de esos sucesos la de sus anónimos participantes, tradicionalmente sin voz ni autoridad testimonial.

Por su parte, los relatos testimoniales que se refieren a prácticas socioeconómicas nos ofrecen explicaciones sobre actividades propias de la comunidad de donde proceden, a la vez que ponen de manifiesto una manera de acercarse al conocimiento y una forma de contar sucesos, una forma propia de narrar.

En este tipo de relato, una voz narrativa, generalmente en primera persona, acerca al oyente a la sucesión de eventos, haciéndolo partícipe tanto de ellos como del juicio valorativo propuesto. El uso del diálogo es extensivo permitiendo la "visualización" de la acción referida, lo que presta a los hechos un sentido de veracidad y al receptor un sentimiento de coparticipación, en tanto observador directo, que le permitirá convertirse fácilmente en recreador, completando de esa manera la cadena de transmisión del texto.

En el relato sobre *El pescador,* recogido de la tradición oral chontal de Tabasco, el narrador nos cuenta que, mientras que él se aleja del hogar para obtener el sustento familiar, su hijo se niega a ir a la escuela. El niño, de tan sólo nueve años, considera preferible el trabajo "rústico" y duro del padre a tener que asistir a la escuela; pero cuando el padre se niega a permitirle que vaya con él pues aún no está capacitado para trabajar, el niño se encarga de encontrar su propia actividad.

Cuando el padre regresa de la capital adonde ha ido a trabajar se entera de que el hijo se ha ido de casa. Cuando reaparece en el pueblo trae consigo nada menos que 35 cazones que le proporcionan una ganacia considerable, para gran admiración de su padre: "¡A seis pesos entonces costaban!".

La educación, declara el padre, ya no es necesaria puesto que "el muchacho ese, tiene oficio".

El relato no nos describe cómo se pesca, ni lo que es un pescador, sino que dramatiza cómo se convierte un niño en pescador, a la vez que nos comunica una opinión sobre las ventajas que tienen las aptitudes "natas" de un individuo para un trabajo determinado, frente a las que podrían derivarse de asistir a la escuela. La educación escolar será tal vez un bien deseable, pero su utilidad en términos de adquirir un oficio, que es lo que realmente importa, no es muy evidente. Poco nos dice el testimonio sobre

la pesca, lo esencial es la reflexión en torno a los beneficios relativos de una educación formal.

Otro de los relatos testimoniales provenientes de esta misma comunidad chontal, *La carbonera,* nos ofrece un comentario de signo diferente, en el que la experiencia es lo importante. El relato se inicia con el rompimiento del orden al surgir una situación de peligro para todos, provocada por la ignorancia de los pequeños. Mientras que los niños juegan en la carbonera que da sustento a la familia —"Y nosotros ahí, pintados de negro con unos ojitos que nos parecían como carnavalcito"— se desfonda la carbonera: "¡De maldición se desfondó la carbonera!". Los niños, tanto los chiquitos como el más grandecito, no pueden más que llorar y llamar al padre, sólo él, que "como es viejo, sabe más", puede solucionar el problema.

A diferencia del pescador que a pesar de ser sólo un niño posee una habilidad natural que le permite "ganarse su día", en el caso del carbonero lo valioso es la experiencia: "por ser viejo, puede hacer de cuenta que es técnico para ese trabajo".

Por un lado, la valoración de los dones naturales frente a la capacitación escolar, que no queda muy claro para qué puede servir en términos de ganarse la vida, por otro, sabiduría que sólo la experiencia puede proporcionar. En ambos testimonios, la búsqueda de soluciones al problema de la subsistencia se expresa y se discute por medio de relatos que evidencian concepciones con respecto de relaciones causales consecuentes con la visión de mundo de sus transmisores.

En toda cultura pueden existir visiones contradictorias, por lo que los comentarios a problemas de interés para la comunidad que presentan estos relatos no son, necesariamente, unívocos. Además, ningún texto, y en especial un texto oral, puede considerarse aislado del contexto cultural en el que se recibe: toda significación presupone la existencia y funcionamiento de la cultura en la cual se produce y consume.[16]

La literatura oral tiene, en muchos casos, orígenes remotos, o inclusive ajenos a la cultura en la que vive, pero, a pesar de la continuidad superficial de sus formas y contenidos, sus mensajes no son anacrónicos y la prueba de que tienen relevancia cultural para quienes los recuerdan y repiten está en su existencia: sólo lo relevante permanece en la memoria colectiva de un pueblo. Los ajustes tanto sémicos como lexémicos que han

[16] No podemos considerar a la tradición oral como un fenómeno ni puro, ni sencillo. En la actualidad, rarísimo es el caso de una comunidad cuya cultura tenga una base exclusivamente oral; junto a la oralidad está la escritura o inclusive la "oralidad secundaria" que se da a través de los medios de comunicación masiva —radio y televisión. Por otro lado, como ya mencionamos, existen modalidades de literatura de expresión oral que responden a procesos creativos e intenciones de comunicación diferentes de los de la literatura tradicional que venimos comentando.

sufrido con el paso del tiempo, como respuesta a las necesidades de comunicación de sus creadores y recreadores, garantizan su actualidad.

En razón precisamente del tono arcaico de la literatura oral se le tacha a menudo de reaccionaria o bien de ser reflejo de posiciones ideológicas propias de las clases dominantes, pero si sus propuestas no son revolucionarias en la mayoría de los casos, ello no implica que sus transmisores se adhieran a fórmulas sociales autodestructivas. La literatura oral de nuestros pueblos, al igual que la mayor parte de la cultura de las clases subordinadas contiene, por necesidad, a la vez propuestas de cambio y fórmulas de sobrevivencia.[17]

Por otro lado, el hecho de que la literatura de tradición oral no responda a modelos de creación individualista no le resta calidad artística. Los sencillos relatos sobre las labores y peligros cotidianos, al igual que los relatos míticos o los cuentos y cantos que acompañan ceremonias y labores comunitarias son a la vez mensajes culturales, comentarios sobre temas y problemas que preocupan a las comunidades que los transmiten, y creación, literatura.

[17] Para una discusión sobre los diversos niveles de impugnación de valores que se dan en la cultura de las clases subordinadas, véase L. M. Lombardi Satriani, *Antropologia Culturale e Analise della Cultura Subalterna,* Peloritana Editrice, Mesina, 1968.

TONADAS Y VALONAS: MÚSICA DE LAS POESÍAS Y LOS DECIMALES DE LA SIERRA GORDA

E. FERNANDO NAVA L.
El Colegio de México

La décima popular que en la actualidad se practica en México está distribuida en cuatro regiones y es predominantemente cantada. Desde el punto de vista literario, se puede decir genéricamente que el patrón de rima empleado con más frecuencia es el de la décima espinela: ABBAACC DDC; que hay varios tipos de estructuras poéticas, como son las cuartetas glosadas en décimas, las tiradas de cuatro, cinco, seis o más de diez décimas libres, entre otras cuestiones. Sin embargo, por encima de estos y otros aspectos, las diferencias más marcadas que presenta la décima popular mexicana están sustentadas en la música que la acompaña.

En una de las regiones, la décima se asocia a la tradición musical del son jarocho veracruzano y del norte de Oaxaca.[1] En otra, la décima está vinculada a la música tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán y su ramal del sur de Jalisco.[2] En la tercera región, más que musicalizada, la

1 Para esta modalidad de décima, existe un buen número de antologías, entre las que cronológicamente podemos citar: Humberto Aguirre y Silvio Muñoz, *Décimas jarochas,* recopilación de, Museo Ferrando, Tlacotalpan, 1977; Federico Fernández Villegas, *Recopilación de décimas jarochas de cuarteta obligada,* Litográfica "Villa Rica", Veracruz, 1980 (segunda edición corregida y aumentada); varios autores, *Viva la Cuenca y sus troveros de Sotavento,* Instituto Veracruzano de Cultura, Veracruz, 1988; Guillermo Cházaro Lagos, *Como la palma del llano,* CRIBA Taller Editorial, México, 1991. Sin embargo, no hay en ninguna de estas publicaciones un solo ejemplo musical, ni mayores comentarios o descripciones sobre las melodías acompañantes. Consúltense también los siguientes discos: el grabado y anotado por Arturo Warman, *Sones de Veracruz,* Instituto Nacional de Antropología e Historia, México (disco INAH 6), 6a. edición, 1980, y los tres volúmenes del *Encuentro de Jaraneros,* Radio Educación (Secretaría de Educación Pública) y Discos Pentagrama, México.

2 Véase Thomas Stanford, "La lírica popular de la costa michoacana", *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia,* sexta época, 1963, núm. 16, 231-282, así como Vicente T. Mendoza, *La décima en México. Glosas y valonas,* Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina, Buenos Aires, 1947, quien incluye un análisis

décima se halla inserta en la tradición declamatoria de los afromestizos de la Costa Chica de Guerrero.[3] Y, finalmente, encontramos en la Sierra Gorda, al interior de la vertiente musical de dicha región —conocida como huapango o son arribeños—, dos estructuras literarias a partir de la forma décima: *1)* una modalidad de glosa de línea, localmente se denomina "poesía", a la que está unida una estructura musical que recibe el nombre de "tonada"; *2)* una cuarteta glosada en décimas, conocida como "decimal", que implica una estructura musical llamada "valona".[4]

Por ahora, sólo describiremos algunos aspectos literariomusicales de la décima de esta última región, complementados con notas del contexto que la envuelve.[5]

musical sobre doce ejemplos melódicos —la mayoría transcritos de la tradición oral jalisciense. A partir de esto, es posible tener una idea de la música y de la manera en que ésta influye sobre la décima de la región. Consúltese también el disco grabado por Irene Vazquez Valle y anotado por Arturo Warman, *Michoacán. Sones de Tierra Caliente,* Instituto Nacional de Antropología e Historia, México (disco INAH 7), 4a. edición, 1980.

3. Tanto el profesor Gabriel Moedano Navarro como la lingüista Francoise Neff nos han informado sobre el particular en comunicaciones personales.

4 Acerca de esta vertiente, las antologías menos incompletas que se han publicado son la colectiva recopilada por Socorrro Perea, *Décimas y valonas de San Luis Potosí,* Archivo Histórico del Estado y Casa de la Cultura de San Luis Potosí, S.L.P., 1989; y la personal de don Francisco Berrones Castillo, *Poesía campesina,* Dirección General de Culturas Populares, Secretaría de Educación Pública, México, 1988. Puede citarse la colección temática de Socorro Perea, "Valonas y Décimas Potosinas de los Pares de Francia", *Cuadernos Americanos,* 1980, núm. 6, 145-166. Y se recomienda consultar la siguiente discografía: de Guillermo Velázquez (acompañado siempre de "Los Leones de la Sierra de Xichú"), *Los trovadores de Ríoverde, Sanciro y Xichú,* Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana y Dirección General de Culturas Populares (Secretaría de Educación Pública), México, 1982; los cinco siguientes fueron prensados por la compañía mexicana de Discos Pentagrama: *Viva el huapango,* 1985; *Me voy p'al Norte,* 1986; *México es magia, pero también...,* 1987; *En el África Austral,* 1989; y *El pleito casero,* 1990; otro donde cantan Velázquez y Óscar Chávez, *El pueblo y el mal gobierno,* Discos Tecolote, México, 1988. De Elías Naif Chessani, grabados como "El Doctor Chessani y sus huapangueros de Ríoverde", *Poesías, valonas, jarabes y sones de San Luis Potosí,* Productos Especiales de RCA/Ariola Internacional, México, 1985; *Décimas y valonas de San Luis Potosí* (volumen 5), VOX-POP, México, s/f; *Pura política,* Graba-Estudio, México, s/f. Escúchense también los cuatro primeros volúmenes de las *Décimas y valonas de San Luis Potosí,* grabados por Socorro Perea y "Los Cantores de la Sierra", Eventos Especiales de RCA, México s/f., así como la coproducción de Modesto López y Fernando Nava, *Los Navegantes. Música tradicional del noreste de Guanajuato,* Discos Pentagrama, México, 1991.

5 En estos cuatro lugares, citados aleatoriamente, la décima puede considerarse viva, con presencia y demanda social, aunque en distintas proporciones, a diferencia de lo que ocurre en otros puntos del país. Véanse, como ejemplo, para la zona fronteriza del norte, Américo Paredes y George Foss, *The décima on the Texas-Mexican Border,* Institute of Latin American Studies, The University of Texas at Austin, 1966; Vicente T. Mendoza y Virginia R.R. de Mendoza, *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica en Nuevo México,* Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986. Para el sureste de la región Huasteca, ver Raúl Guerrero Guerrero, *Un recorrido por la Huasteca hidalguense,* Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1990. Y para el sureste mexicano, Jorge A.

La sierra gorda, su gente y su música

Geográficamente, la región comprende un extenso plan —la zona media de San Luis Potosí (con unos quince municipios)— y una parte montañosa —el norte de Querétaro y el noreste de Guanajuato (con unos seis y tres municipios, respectivamente)—, que desde la época colonial recibe el nombre de Sierra Gorda. Las personas que ocupan este territorio son en su mayoría de ascendencia mestiza; el resto son indígenas de filiación otomiana que habitan en la zona y en sus contornos hacia el sur.[6]

Se trata de un sitio con características rurales. Los centros urbanos más grandes de la región están en el estado de San Luis Potosí y son las cabeceras municipales de Río Verde, Cerritos, Cárdenas y San Ciro; del lado de Guanajuato destacan la de San Luis de la Paz, Xichú y Victoria; por el estado de Querétaro están la de Arroyo Seco y Landa de Matamoros. Ninguno de estos pueblos excede los cien mil habitantes. Por lo demás, las poblaciones menores y rancherías son concentraciones de viviendas o, en mucho menor proporción, caseríos dispersos de menos de cinco mil personas.

La economía local se sustenta principalmente en la explotación agropecuaria y minera del suelo; esta segunda muy venida a menos. Además, tiene la región uno de los más altos índices de bracerismo en todo el país. En suma, contamos con una población de tradición preponderantemente campesina que es la que cultiva la décima y sus melodías.

En estas latitudes la música popular se divide en dos vertientes: *1)* música de amplia difusión, de la que los géneros más representativos de la difusión a nivel nacional son la canción, el corrido, la alabanza, la polca, el vals, y el pasodoble; y entre los de difusión macro regional (incluyendo a la Huasteca por el oriente, el Bajío por el occidente, así como la zona fronteriza norteña) están el son huasteco o huapango, el jarabe y las piezas de danzas dramáticas y pastorelas.[7] *2)* Música de presencia exclusivamente local, como son las tonadas y las valonas, estructuras exclusivas de poesías y decimales respectivamente. En efecto, en la Sierra Gorda las dos estructuras literarias antedichas no se cantan con ninguno de los géneros musicales de amplia difusión, sino que se entonan tan sólo con una determina-

Peniche Peniche, *Breve ensayo sobre la bomba yucateca,* H. Ayuntamiento de Mérida, Yucatán, 1990.

[6] Los mestizos son el tipo "criollo" (moreno de cabello lacio), más que "mulato" (negroide de cabello crespo). Los grupos indígenas son los pames (en San Luis Potosí), los chichimecas (en Guanajuato) y los otomíes (en San Luis Potosí, Guanajuato y Querétaro).

[7] Para la ejecución de todos estos géneros, predominan los instrumentos de cuerdas sobre los de aliento metal o madera. Es muy común la presencia del violín formando varios conjuntos con distintos instrumentos acompañantes; no es frecuente, en cambio, la banda de viento. También se hallan en la región los conjuntos norteños y los mariachis con trompeta.

da estructura musical de difusión local, según el caso. Sin embargo, ambos pares de estructuras se asocian a algunos de los géneros de difusión nacional como adelante se ve.[8]

Los cantos en décimas

En la Sierra Gorda, la décima no tiene otra manera de manifestarse si no es en compañía de la música. Para ello, existe un conjunto musical específico, un ambiente festivo especial, así como ciertas imposiciones formales para su ejecución. En primer lugar, se trata de una cuarteta de varones; las mujeres no participan en esta tradición. De ellos, el de mayor jerarquía es el "poeta" o "trovador", el único de los cuatro que enuncia las décimas. Se trata en la mayoría de los casos de un hombre prácticamente analfabeta, con escolaridad primaria inconclusa —por no decir ínfima o nula—, cursada en el medio rural. Este músico ejecuta la guitarra quinta o huapanguera. Le siguen en importancia los ejecutantes de violín primero y violín segundo, respectivamente; ninguno de los dos canta. El músico de menor rango toca la vihuela o la jarana huasteca; ocasionalmente canta coplas y muy rara vez entona décimas. El repertorio y la técnica de todos los niveles musicales de este cuarteto se sustenta en la tradición oral.[9]

Las "topadas", por su parte, son celebraciones nocturnas originadas por bodas, quince años, aniversarios de eventos cívicos o por las veneraciones a las imágenes religiosas, entre otros motivos. Éstas implican la confrontación de dos cuartetos durante ocho o más horas, encaramados en respectivo tablado o banco, del anochecer al amanecer. Por razones económicas, hay ocasiones en las que solamente es contratado un grupo, perdiéndose así la riqueza que origina el diálogo poético musical de los enfrentamientos.[10]

[8] El Seminario de Tradiciones Populares de nuestro Centro, en convenio con la Universidad de Puerto Rico, está desarrollando el proyecto "La décima popular en México y Puerto Rico". El presente escrito debe ser visto como un avance de investigación sobre este proyecto, por lo que sus enunciados no son definitivos.

[9] De los instrumentos mencionados, dos son de distribución restringida: la guitarra quinta y la jarana huasteca; únicamente se localizan en la Sierra Gorda y en la vecina región Huasteca, de donde son originarios. Por su parte, la guitarra quinta tiene cinco órdenes de cuerdas, tres de ellos dobles, sumando un total de ocho cuerdas para el instrumento; en volumen, es visiblemente más grande que la guitarra de seis cuerdas de tipo valenciano. La jarana tiene cinco cuerdas y es, en tamaño, una cuarta parte de la guitarra valenciana. La vihuela, también de cinco cuerdas aunque con afinación diferente a la jarana, se ejecuta en todo el país, gracias a la difusión del mariachi, ya que es uno de sus instrumentos característicos. Los violines son de tipo convencional. Para la formación de este conjunto, véase E. Fernando Nava L., " Otro cuarteto de cuerdas", *La Música en México,* supl. mensual núm. 164 de *El Día,* 1° de marzo de 1986, pp. 8-9.

[10] Información sobre estas fiestas se puede encontrar en Velázquez, *Los trovadores...;* Jaime Moreno Villarreal, "El combate de los poetas", *Pauta,* 1987, núm. 22; y en E. Fernan-

En el plano formal, hemos de distinguir dos niveles: el de la macro-unidad y el de sus partes constituyentes. En el primero de éstos, nos encontramos ante un hecho curioso, la macro-unidad no tiene un nombre genérico. A pesar de ello, se sabe que estas macro-unidades son la materia con la cual argumentan y replican los contrincantes en las topadas o la que produce un conjunto cuando toca solo en una celebración. Así, independientemente del contexto de diálogo o monólogo, se ejecutan varias macro-unidades a lo largo del tiempo que dure el evento, cada una de las cuales dura unos trece minutos, aproximadamente. Por otro lado, el motivo de la celebración sí impone una diferencia temática en las décimas, así como una división en el componente musical. Se trata de aquello que corresponde a "lo humano" o a "lo divino" ("de adivino", se dice en la Sierra Gorda). Paralelo a esto, en la región se le denomina "baile" a la topada (o a la presencia de un solo grupo) en la que se ejecutan exclusivamente temas a "lo humano" para que las parejas bailen; y se llama "fiesta" o "velación" o "camarín" a la topada (o a la presencia de un solo grupo) en la que se tocan únicamente composiciones a "lo divino" para que los asistentes las escuchen sin bailar. En sí, bailes y fiestas son eventos no del todo excluyentes, puesto que en la misma comunidad, durante la misma noche, mientras que al interior de la capilla hay una topada de velación, afuera, a un lado de ella, puede haber una confrontación con temas a "lo humano".

En el siguiente nivel sí tenemos nombres genéricos para las partes constituyentes de las macro-unidades. Continuando con la partición binaria de lo humano y lo divino, apuntemos que los temas de lo humano se desarrollan en tres partes: *1)* en la estructura literaria "poesía", acompañada de la estructura musical "tonada"; *2)* en la estructura literaria "decimal", acompañada de la estructura musical "valona"; *3)* en una u otra de las estructuras literarias "son" o "jarabe" —ambas constituidas sobre la forma literaria de cuartetas, quintillas o sextinas— y la respectiva estructura musical de "son" o "jarabe".[11]

do Nava L., "Música al servicio del verso: la décima", ponencia presentada en el Primer Encuentro de Etnomusicología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1988.

[11] La sátira o "chismografía" para ridiculizar al contrincante en topada (ejemplo 1), las costumbres, la vida contemporánea —como el narcotráfico— u otros temas de contenido general (ejemplo 2), la política y la historia (ejemplo 3), entre otros, son los asuntos incluidos bajo la categoría a "lo humano". Para estos casos, el que se toque son o jarabe depende del ánimo de los violinistas —en competencia o solos—, mientras que la sustancia de las dos primeras partes depende de la respuesta que pueda dar el poeta al momento festivo.

CUADRO I

Poesía	Decimal	Son o jarabe

A su vez, los temas a lo divino se plasman en dos partes, complementadas con una pieza instrumental: *1)* satisfecha por una de estas tres opciones, *a)* en la estructura literaria "poesía", acompañada de la estructura musical "tonada"; *b)* en la estructura literariomusical "cancioncita", basada en la forma literaria de dos cuartetas; y *c)* en la estructura literaria "decimal", acompañada de la estructura compuesta de la combinación de "cancioncita" con "poesía" y "tonada". *2)* En la estructura literaria "decimal", acompañada de la estructura musical "valona".[12]

CUADRO II

Poesía o cancioncita o cancioncita + poesía	Decimal	Pieza

Pasamos ahora a examinar más de cerca las estructuras literariomusicales que implican décimas, dejando para otro momento las cancioncitas, sones, jarabes y piezas por tratarse de estructuras que no comprenden décimas o por ser composiciones instrumentales.[13]

[12]La vida de Jesucristo, de los santos y las vírgenes, así como asuntos de recta moral y ejemplos cristianos, forman el temario a "lo divino". De nueva cuenta, la fiesta o sus momentos son los elementos que influyen en el poeta para determinar forma, estructura y contenido de las dos primeras partes; la sección complementaria, tercera y última, vuelve a quedar a expensas de los violinistas, quienes eligen entre un vals, una polca, una corrida o un paso-doble, que ejecuta el conjunto sin cantar.

[13] Información sobre dichas estructuras puede hallarse en Yvette Jiménez de Báez, "Décimas y decimales en México y Puerto Rico. Variedad y tradición", *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig,* El Colegio de México, México, 1992, pp.467-493; en Velazquez, *Los trovadores...* y en Nava, "La música al servicio...".

Las poesías y sus tonadas

La estructura literaria llamada "poesía" comprende una cuarteta —que recibe el nombre de "planta"— y una serie de cuatro, cinco o seis décimas que van glosando el primer verso de la cuarteta a manera de glosa de línea. Lo particular en esta tradición es que al hacer la glosa, no sólo se repite la línea sino que se vuelve a decir toda la cuarteta, resultando un continuo de trece versos. Por su parte, metro y ritmo son variados, encontrándose poesías de siete, ocho diez y doce sílabas; son poco frecuentes las de catorce y muy raras las de nueve y once sílabas.[14] En una misma poesía, el metro silábico debe de mantenerse constante tanto en la cuarteta como en las décimas que la integren. Por lo general, las poesías se componen y memorizan con anterioridad a un compromiso; las poesías que un poeta se ve precisado a improvisar durante una topada, se denominan "poesías de banco". Es interesante subrayar el considerable peso que la autoría tiene en esta tradición. Los cánones dictan que un poeta debe cantar solamente poesías compuestas por él; obvio es que para las improvisaciones que se llegan a dar, no hay más remedio que sacarlas de uno mismo. Se dan los casos de compra de poesías, ante los cuales vendedor y marchante guardan absoluta discreción.

Por su parte, la música de la poesía corresponde exclusivamente a la cuarteta o planta y se le denomina "tonada". Se trata de una melodía estrictamente unida al metro y al ritmo de la planta. Es cantada por el poeta y seguida por los violines; guitarra huapanguera y vihuela acompañan rítmica y armónicamente. Las tonadas son anónimas, viven en la memoria colectiva; a algunas se les atribuye mayor antigüedad que a otras. El poeta elige la que mejor se ajuste en estructura y carácter al tema de su poesía. Cuando en dos situaciones diferentes el trovador repite una misma poesía, lo más común es que eche mano de la misma tonada para su planta. Por otro lado, una misma tonada puede ser utilizada por todos los poetas para varias de sus composiciones —siempre que éstas tengan métrica y ritmo idénticos.[15]

[14] En la región, a las composiciones de más de ocho sílabas se les denomina "poesías dobles".

[15] La materia musical en sí, en particular la tonada de la poesía, ha recibido diferentes tratamientos. Mendoza, en *Glosas y valonas de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957, consigna una sola transcripción musical (página 326) sin ir más allá. En la antología personal de Berrones aparecen transcripciones de muchas de las tonadas como mero complemento musical de las poesías; lo mismo sucede en la antología colectiva de Perea. En cambio, una atención más detallada han tenido las tonadas en Jiménez, "Décimas y decimales..." y en E. Fernando Nava L., "Diez melodías para la décima", *Memoria del Homenaje a Edmund Leach*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Autónoma Metropolitana y Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, en prensa; así como en Nava, "La música al servicio...".

Así, la poesía se sucede linealmente del siguiente modo: se canta dos veces la planta con la tonada, acompañada por los cuatro instrumentos; en seguida se quedan los violines —sin la voz— acompañados por las cuerdas, ejecutando la tonada a la manera de un estribillo musical. Luego de algunas repeticiones de la pura tonada instrumental, las que el poeta considere necesarias para repasar la décima que va a decir, se callan los instrumentos y se declama la primera décima sin ningún acompañamiento musical. En esto, se siente una fuerte tendencia a declamar los ocho primeros versos en dísticos y a dejar el noveno verso en un suspenso que prepara la repetición de la planta. En realidad, se declama del primer al noveno versos, ya que el décimo es a un tiempo el primero de la planta, con lo que se hace la glosa de línea y éste ya va cantado y acompañado como el resto de la cuarteta. Esta ocasión, la planta se canta una sola ocasión y vienen de nuevo repeticiones instrumentales de la tonada.

CUADRO III

Planta con tonada; repeticiones de la tonada como estribillo musical	1erDMA*: 9 versos declamados; 10° verso o línea glosada/ más el resto de la planta con tonada; repeticiones de tonada	2a DMA.: *Id.*	3a DMA.: *Id.*	4a DMA.: *Id.*	5a DMA.: *Id.*

* DMA. abreviatura nuestra de décima.

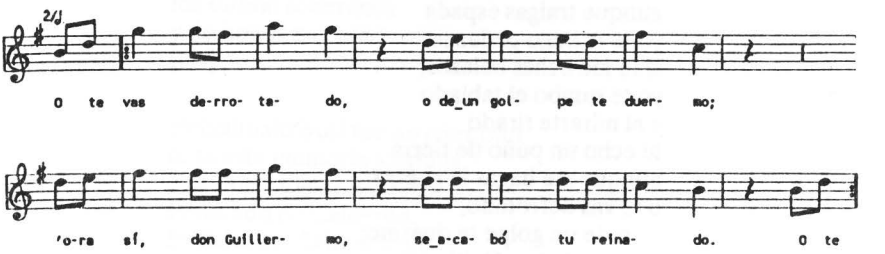
Así se alternan música y declamaciones hasta que después de las repeticiones de la tonada que siguen a la última décima y planta, hay una breve pausa para iniciar el décimal que es ya otra de las partes constituyentes.

Los ejemplos que vienen no pretenden más que ilustrar los tipos de tonadas que se emplean para musicalizar plantas de diferente metro silábico. Por restricciones de espacio es imposible agotar aquí el repertorio de tonadas o el de ritmos poéticos posibles.

Ejemplo número 1; planta heptasílaba. Poesía de Adrián Turrubiartes Rosales, de San Francisco, Río Verde, S.L.P. (página siguiente).[16]

16 Recopilada en El Gato, Villa Hidalgo, S.L.P., el 29 de noviembre de 1987, durante una topada frente a Guillermo Velázquez Benavides, con motivo de una boda. Ejecutaron: A.T.R., voz y guitarra huapanguera; Isidro Rodríguez, violín primero; Refugio Rodríguez, violín segundo; y Florentino Rosales Nava, vihuela. Colección F. Nava L.

EJEMPLO 1



O te vas derrotado,
o de un golpe te duermo;
'ora sí, don Guillermo,
se acabó tu reinado.
[bis]

Se ha acabado tu gloria
y también tus laureles,
tus amigos más fieles
tal vez te hagan memoria;
lo de ti fue una historia
porque aquí has terminado.
Aunque seas muy porfiado
hoy te mando a la lona,
pobre rey sin corona:
o te vas derrotado,
o de un golpe te duermo;
'ora sí, don Guillermo,
se acabó tu reinado.

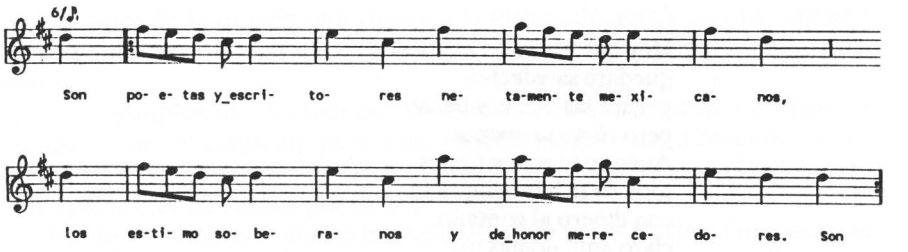
Hoy que enfrente me tienes
quedaré satisfecho,
pagaré las que has hecho
pero tú no te apenes.
Aunque barcos y trenes
todavía te has comprado
con dinero al contado;
claro aquí nomás tú,
pobre Real de Xichú:
o te vas derrotado,
o de un golpe te duermo;
'ora sí, don Guillermo,
se acabó tu reinado.

He seguido tus pasos
para darte una entrada,
aunque traigas espada
yo te la hago pedazos;
si tu me echas balazos,
yo te tumbo el tablado
y al mirarte tirado
te echo un puño de tierra
aunque me hagas la guerra:
o te vas derrotado,
o de un golpe te duermo;
'ora si, don Guillermo,
se acabó tu reinado.

A otros poetas, ni hablar
tú les hallas el hilo,
navegando tranquilo
como barco en el mar.
Hoy no vas a llegar
a ese triunfo esperado;
aunque sea desvelado
hoy te mando, don Guillo,
con don López Portillo
o te vas derrotado,
o de un golpe te duermo;
'ora sí, don Guillermo,
se acabó tu reinado.

Ejemplo número 2; planta octasílaba. Poesía de Cándido Martínez Huerta, de El Aguacate, Río Verde, S.L.P.[17]

EJEMPLO 2



17 Recopilada en San Ciro, S.L.P., el 31 de enero de 1987, durante una topada frente a Guillermo Velázquez Benavides, con motivo de la feria del lugar. Ejecutaron: C.M.H., voz y guitarra huapanguera; Pilar Luna, violín primero; Anastasio Hernández, violín segundo; y José Martínez Huerta, vihuela. Colección F. Nava L.

Son poetas y escritores
netamente mexicanos,
los estimo soberanos
y de honor merecedores.
[bis]

Netzahualcóyotl fue un *pion* [*sic*]
tu poesía memoria empuña,
está don Miguel Acuña,
Fernando de Calderón.
Es Salvador Díaz Mirón
o bien Manuel M. Flores,
José Diego Abad, señores,
su filosofía controla
y así José Juan Arreola: [*sic*]
son poetas y escritores
netamente mexicanos,
los estimo soberanos
y de honor merecedores.

Fray José Manuel Martínez
y fray Miguel de Guevara,
Rubén Bonífaz, dejara [*sic*]
su recital ante fines;
Miguel Lira, entre pasquines
fue de los compositores;
sin negar los pormenores
de más poetas que hay,
Angel María Garibay:
son poetas y escritores
netamente mexicanos,
los estimo soberanos
y de honor merecedores.

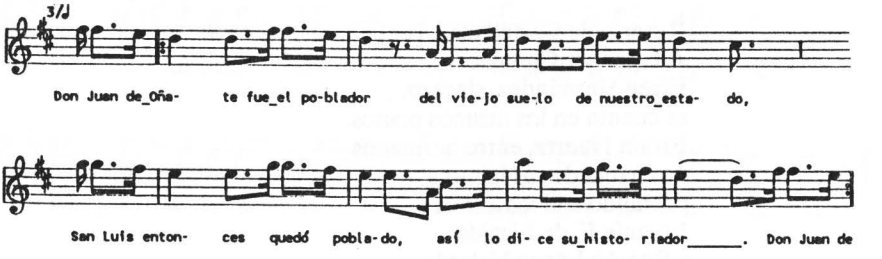
Rosario de Castellanos, [*sic*]
Alí, por ser Chumacero,
Efrén Hernández, sincero,
se cuenta en los mismos planos.
Efraín Huerta, entre hermanos
nos habla de sus labores
cantando con los autores
Joaquín F. de Lizalde
y Ramón López Velarde:
son poetas y escritores
netamente mexicanos,
los estimo soberanos
y de honor merecedores.

Y tú, José Gerotiza [*sic*, ¿por Gorostiza?]
entre otros digo que opines,
siendo Enrique G. Martínez,
Elías Nordino se eriza. [*sic*]
Salvador Novo realiza
sus épicas de colores;
sin olvidar los valores
de Amado Nervo y sus mentes,
Gregorio López y Fuentes:
son poetas y escritores
netamente mexicanos,
los estimo soberanos
y de honor merecedores.

Octavio Paz, me concreto
y a Jaime Torres Bodet,
siendo Carlos Pellicer
Juan de Dios, cuenta en fecto;
se cuenta Guillermo Prieto
en poetas anteriores;
en prosas de mil sabores
José Vasconcelos, don,
y así Manuel José Othón:
son poetas y escritores
netamente mexicanos,
los estimo soberanos
y de honor merecedores.

Ejemplo número 3; planta decasílaba. Poesía "doble" de Antonio Escalante, de Corcovada, Villa Hidalgo, S.L.P.[18]

EJEMPLO 3



18 Recopilada en San Luis Potosí, S.L.P., el 26 de noviembre de 1988, durante un "Homenaje a los viejos trovadores". Cantada a solicitud expresa, sin acompañamiento musical. Colección F. Nava L.

Don Juan de Oñate fue el poblador
del viejo suelo de nuestro estado,
San Luis entonces quedó poblado
así lo dice su historiador.
[bis]

En mil quinientos noventa y dos
Don Juan de Oñate fundó San Luis,
la historia marca toda raíz
en forma recta, clara y veloz.
Sería misterio del mismo Dios
que Juan de Oñate fuera el rector
y diera forma, lustre y color
entre una raza ruda y salvaje,
en aquel tiempo del mestizaje:
don Juan de Oñate fue el poblador
del viejo suelo de nuestro estado,
San Luis entonces quedó poblado
así lo dice su historiador.

Y aquellas razas que hubo en San Luis,
así en las sierras como en los planes,
las mangoneaban dos capitanes
Miguel Caldera y Gabriel Ortiz.
De clase inculta fue su raíz,
la historia misma da el pormenor;
después fue el pueblo trabajador
entre sus selvas y sus tunales;
pero de todos sus matorrales:
don Juan de Oñate fue el poblador
del viejo suelo de nuestro estado,
San Luis entonces quedó poblado
así lo dice su historiador.

Allá por Charcas hubo acampados,
en grupos grandes y pequeñitos,
los guachichiles y los negritos;
otros los pames eran llamados.
Y después fueron aniquilados
y derrotados con gran furor
porque de todos era el terror
el propio genio Miguel Caldera;
pero de toda nuestra pradera:
don Juan de Oñate fue el poblador
del viejo suelo de nuestro estado,
San Luis entonces quedó poblado
así lo dice su historiador.

Fueron poblados entre la bruma
y la maleza de anteriormente.
Don Juan de Oñate fue descendiente
directamente de Moctezuma;
las mismas selvas fueron su cuna,
donde Caldera fue el buen mayor
quien daba guerra con gran furor
y dio el de gracia a los chichimecas,
cuando vinieron los tlaxcaltecas:
don Juan de Oñate fue el poblador
del viejo suelo de nuestro estado,
San Luis entonces quedó poblado
así lo dice su historiador.

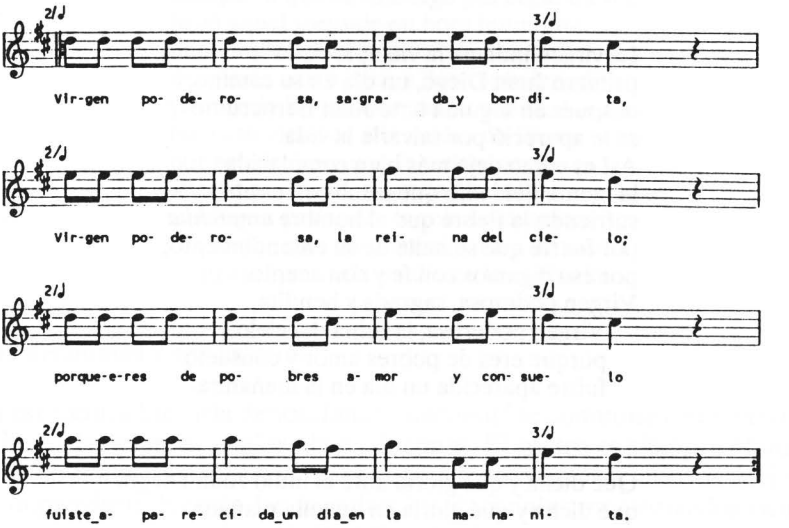
Se concentraron en Tlaxcalilla
y entre la selva de su pradera
quedó poblado Monte Caldera
que sólo en ruinas y escombros brilla.
Hoy, el que ha visto se maravilla
al ver del campo su alrededor;
después un pueblo conquistador
se apoderaba de sus tunales
allá en San Pedro y sus minerales:
don Juan de Oñate fue el poblador
del viejo suelo de nuestro estado,
San Luis entonces quedó poblado
así lo dice su historiador.

En fin, las bases más primordiales
de nuestro estado y su fundación
fue la riqueza y la fundación
Cerro San Pedro y sus minerales;
donde encontraron tantos metales
de oro y de plata todos a flor.
Y fue un encanto y un gran primor
porque hubo vida para su gente,
allá en los tiempos de anteriormente:
don Juan de Oñate fue el poblador
del viejo suelo de nuestro estado,
San Luis entonces quedó poblado
así lo dice su historiador.

Ejemplo número 4; planta dodecasílaba. Poesía "doble" cantada por Miguel González, de Río Verde, S.L.P. (página siguiente).[19]

[19] Se trata de una composición anónima —como varias que hay del tema de "lo divino"—, recopilada en San Isidro de las Palmas, Victoria, Gto., el 15 de mayo de 1990,

EJEMPLO 4



Virgen poderosa, sagrada y bendita,
Virgen poderosa, la reina del cielo;
porque eres de pobres amor y consuelo
fuiste aparecida un día en la mañanita.
[bis]

Allá por el año de aquel treinta y uno,
de aquel treinta y uno, la fecha notoria,
con gran regocijo bajó de la gloria,
bajó de la gloria en tiempo oportuno.
Para que le amemos así cada uno
allá *onde* por cierto la hicieron ciervita.
Así es que por eso nuestra Madrecita
un día aparecida la vio Bernardino
y allí postrado decía su eco fino:
Virgen poderosa, sagrada y bendita,

durante una topada de tema religioso (velación) frente a Ascensión Aguilar, con motivo de la fiesta patronal del lugar. Ejecutaron: M.G., voz y guitarra huapanguera; Galindo Montalvo, violín primero; Inés Aguilar, violín segundo; y Rogelio Montalvo, vihuela. Colección Fonoteca del CELL, El Colegio de México.

Virgen poderosa, la reina de cielo;
porque eres de pobres amor y consuelo
fuiste aparecida un día en la mañanita.

La virgen indiana la vio aparecida
primero Juan Diego, un día en su camino,
después en seguida ante Juan Bernardino
se le apareció por salvarle la vida.
Así es como deja más bien complacida
la mente del indio que estaba en casita,
sufriendo la fiebre que al hombre *amarchita*
por fuerte que se halle de su entendimiento;
por eso digamos con fe y con acento:
Virgen poderosa, sagrada y bendita,
Virgen poderosa, la reina del cielo;
porque eres de pobres amor y consuelo
fuiste aparecida un día en la mañanita.

Qué dicha y qué gloria ante el indio Juan Diego,
qué dicha y qué gloria en aquella mañana,
tiempo en que la virgen María soberana
le dijo a Juan Diego con crecido esmero:
"Anda y di al obispo que un templo yo quiero
en esta montaña la más pequeñita,
para ver mis hijos que me hagan visita,
que me hagan visita con fe y devoción
y así si me hacen digan en reunión":
Virgen poderosa, sagrada y bendita,
Virgen poderosa, la reina del cielo;
porque eres de pobres amor y consuelo
fuiste aparecida un día en la mañanita.

Con gran regocijo en aquella ocasión,
cuando aquella virgen bajó en claro día,
con gran regocijo porque en compañía
bajaron querubines desde su mansión;
bajaron querubines de muy grande don
a ver el portento de una virgencita
que en México se halla bien colocadita
por ser entre todas más linda y hermosa;
por eso digamos con voz melodiosa:
Virgen poderosa, sagrada y bendita,
Virgen poderosa, la reina del cielo;
porque eres de pobres amor y consuelo
fuiste aparecida un día en la mañanita.

Por fin recordemos de aquella mañana,
de aquella mañana del nueve y del diez,
tiempo en que Juan Diego por segunda vez
llevó aquel mensaje en hora temprana,
hacia aquel obispo de mente muy sana
que hacía como juez; y lloró ante la indita
ya cuando la *vido* bien estampadita,
bien estampadita a la madre de Dios;
por eso decimos con fe y clara voz:
Virgen poderosa, sagrada y bendita,
Virgen poderosa, la reina del cielo;
porque eres de pobres amor y consuelo
fuiste aparecida un día en la mañanita.

Los decimales y sus valonas

La estructura literaria denominada "decimal" se compone de una cuarteta —llamada "planta"— glosada en décimas. El metro es siempre el mismo, de ocho sílabas. Lo más común es que tanto la cuarteta como los decimales se improvisen durante las topadas; los decimales memorizados ocurren casi exclusivamente durante las velaciones.

A su vez, la música del decimal comprende el acompañamiento de toda la parte literaria, así como dos secciones instrumentales más, que son las que propiamente se denominan "valonas". Todas las partes de esta estructura musical son anónimas. A diferencia del énfasis melódico que tienen las tonadas de la poesía, aquí en los decimales tanto el texto de la cuarteta como el de las cuatro décimas que la glosan se enuncian a la manera de un *recitativo* que carece de contorno melódico fijo. Existe una base armónica que determina distintos centros tonales, tanto en la cuarteta como en las décimas, mas no por esto se puede hablar de una melodía perfectamente definida en la expresión del decimal. Hay tres patrones armónico—melódicos sobre los que se realiza el canturreo de los textos. Dichos patrones dependen de la tonalidad en que se esté cantando: uno corresponde al tono de Re, otro al de La y el tercero al de Sol. La parte rítmica de este recitativo sigue estrechamente los pulsos y acentos del texto, aunque sin los ejes simétricos de la poesía; esto apoya la rebeldía hacia la barra de compás. Es interesante notar que el esquema armónico rompe en las décimas la inercia de los dísticos, reacomodando el ritmo de enunciación de los versos así: 1-2, 3-4, 5, 6-7, 8-9-10. El canturreo de los cuarenta y cuatro versos resultantes es acompañado rítmica y armónicamente por la guitarra y la vihuela; los violines no intervienen más que para ejecutar opcionalmente algún trino o adorno entre quinto y sexto o séptimo y octavo versos de la décima.[20]

[20] Estos visajes tienen, entre otras cosas, la función de revisar la afinación de los violines.

Como ya dijimos, la presencia melódica de los violines —con acompañamiento de los otros dos instrumentos— que ocurre alternadamente con las partes cantadas, es lo que en realidad recibe el nombre de "valona". Se trata de un giro melódico que, así como el canturreo de la letra, no sigue una línea tonal única. Existe también aquí una base armónica de determinado número de compases que sugiere los puntos por los que los violines deben pasar. En complemento a lo anterior, existe una gran variedad de frasecitas musicales —éstas sí, con melodía claramente definida— que los violines ejecutan en ciertos lugares del decimal, precediendo al giro melódico, precisamente. Así, cuando sólo se ejecuta el giro melódico, se habla de "valona" (dicho simplemente así o añadiendo "sencilla"), y cuando se toca frase musical seguida de valona se habla de "valona doble".

La sucesión de estas partes en un decimal se da de la manera siguiente: se entona la planta acompañada de guitarra y vihuela; sigue la valona tocada por los dos violines acompañados de las otras cuerdas —se dan tantas vueltas a la valona, es decir se repite, cuantas veces lo estime el poeta que está improvisando la décima que glosará el primer verso de la planta. Luego, se entona la primer décima como ya se ha dicho; sigue una valona doble: una frasecita musical que se toca dos veces y en seguida el giro melódico característico de la valona, repetido cuantas veces lo requiera el poeta. Después se entona la segunda décima y sigue valona doble como lo anteriormente descrito. Luego viene la tercer décima seguida de valona sencilla; y todo termina con la entonación de la cuarta décima seguida de una breve pausa para dar pie al último constituyente de la macro—unidad.[21]

CUADRO IV

Planta con acompañamiento; valona"sencilla"	1er DMA.*: los 10 versos con acompañamiento; valona"doble"	2a DMA.: *Id.*	3a DMA.: *Id.*; valona "sencilla"	4a DMA.: *Id.*; sin valona

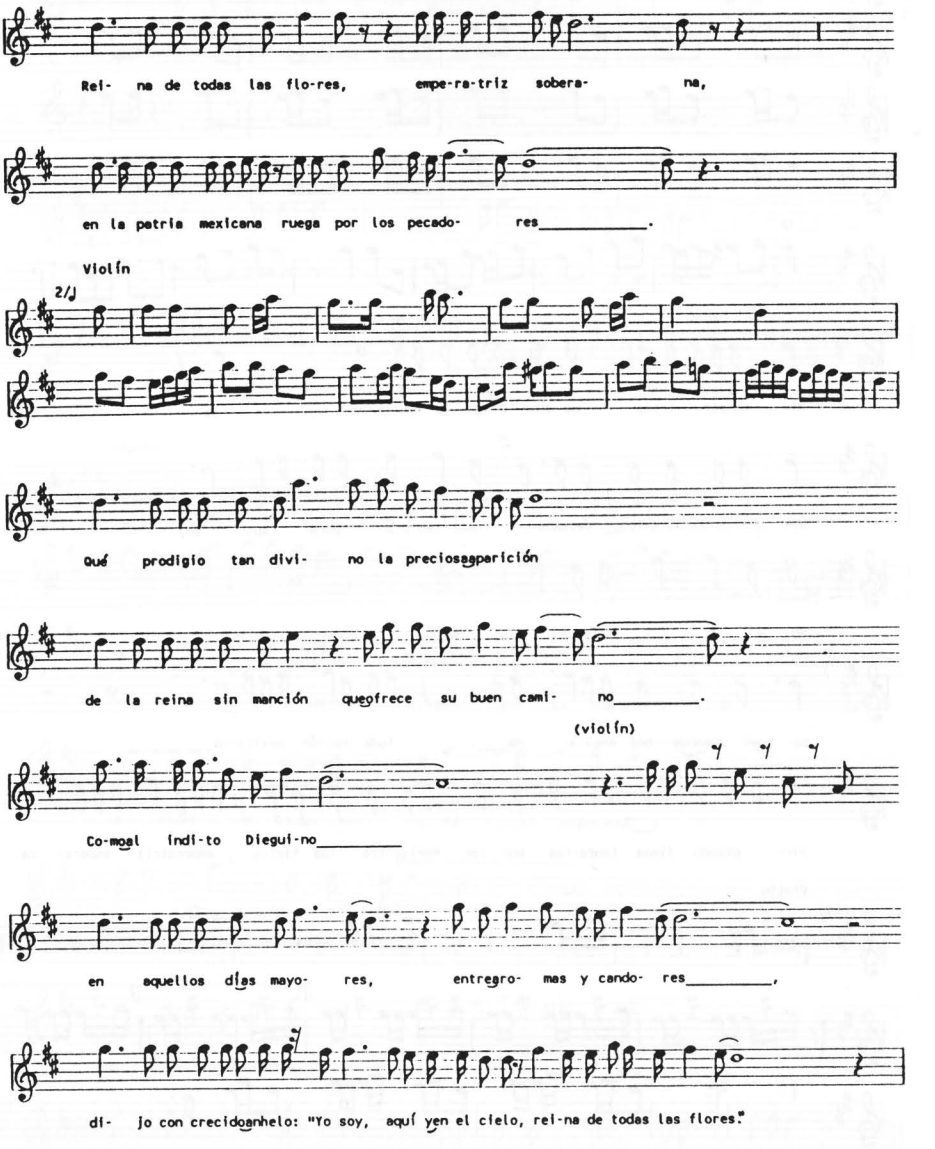
Por lo demás a esta estructura literaria musical denominada "decimal", también se le llama "valona", aunque con este término se le refiere con mucho menor frecuencia que con el otro.

Limitaciones de espacio nos restringen la ilustración de ejemplos, por lo que únicamente consignamos el decimal que siguió a la ejecución de la poesía dodecasílaba de tema religioso anterior.

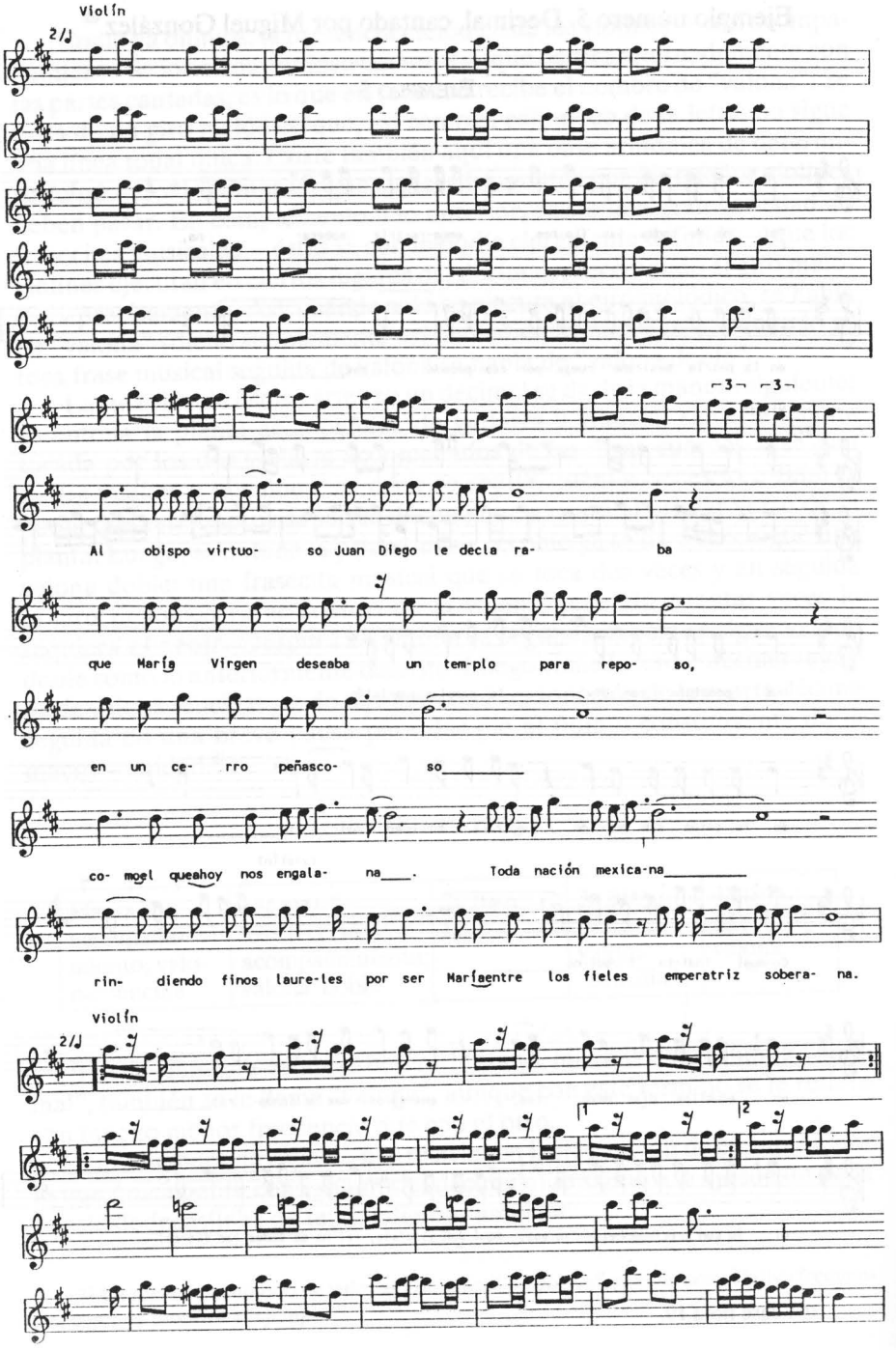
21 La regla de acomodo de valonas "sencillas" o "dobles" se viola con relativa frecuencia, como lo muestra el ejemplo 5.

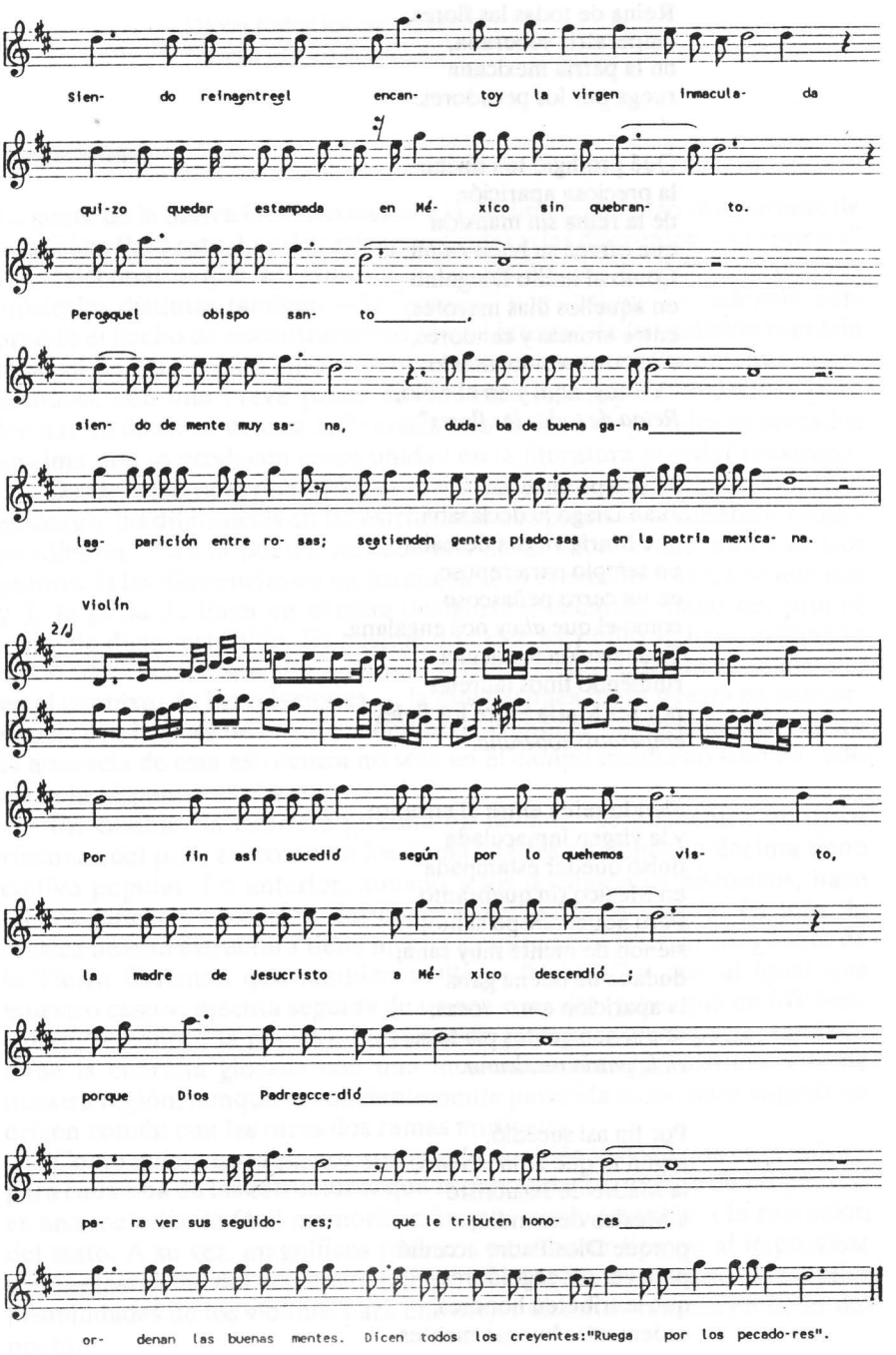
Ejemplo número 5. Decimal, cantado por Miguel González.[22]

EJEMPLO 5



22 Véase nota 19.


Violín
Al obispo virtuo- so Juan Diego le decía ra- ba
que María Virgen deseaba un tem-plo para repo- so,
en un ce- rro peñasco- so
co- mo el que hoy nos engala- na. Toda nación mexica-na
rin- diendo finos laure-les por ser María entre los fieles emperatriz sobera- na.
Violín


Sien- do reinaentreel encan- toy la virgen inmacula- da
qui-zo quedar estampeda en Mé- xico sin quebran- to.
Perogaquel obispo san- to_____,
sien- do de mente muy sa- na, duda- ba de buena ga- na_____
las- parición entre ro- sas; sestienden gentes piado-sas en la patria mexica- na.
Violín
Por fin así sucedió según por lo quehemos vis- to,
la madre de Jesucristo a Mé- xico descendió__;
porque Dios Padregcce-dió_____
pa- ra ver sus seguido- res; que le tributen hono- res_____,
or- denan las buenas mentes. Dicen todos los creyentes:"Ruega por los pecado-res".

Reina de todas las flores,
emperatriz soberana,
en la patria mexicana
ruega por los pecadores.

Qué prodigio tan divino
la preciosa aparición
de la reina sin mansión
que ofrece su buen camino.
Como al indito Dieguino
en aquellos días mayores,
entre aromas y candores,
dijo con crecido anhelo:
"Yo soy, aquí y en el cielo,
Reina de todas las flores".

Al obispo virtuoso
Juan Diego le declaraba
que María virgen deseaba
un templo para reposo,
en un cerro peñascoso
como el que *ahoy* nos engalana.
Toda nación mexicana
rindiendo finos laureles
por ser María entre los fieles
emperatriz soberana.

Siendo reina entre el encanto
y la virgen inmaculada
quiso quedar estampada
en México sin quebranto.
Pero aquel obispo santo,
siendo de mente muy sana,
dudaba de buena gana
la aparición entre rosas;
se atienen gentes piadosas
en la patria mexicana.

Por fin así sucedió,
según lo que hemos visto,
la Madre de Jesucristo
a México descendió;
porque Dios Padre accedió
para ver sus seguidores;
que le tributen honores,
ordenan las buenas mentes.

Dicen todos los creyentes:
"Ruega por los pecadores".

Conclusiones

La gente de la Sierra Gorda concibe a la décima como algo inseparable de la música. Para esto, hay dos estructuras literarias diferentes —la "poesía" y el "decimal"—que se relacionan respectivamente a dos estructuras musicales distintas también —la "tonada" y la "valona"—; además, sorprende el hecho de encontrarlas no sólo al interior de la tradición literaria musical de esta región sino concurriendo en un mismo momento, sucediéndose con una breve pausa de por medio, complementándose para formar un discurso de casi 120 versos, uno de los más grandes enunciados en rima que se producen como unidad en la literatura popular mexicana.

Desde nuestra apreciación, es la música la que se adapta al texto. Sin embargo, las diferencias en las estructuras nos precisan comentarios independientes. Para la poesía, no sabemos hasta ahora como conciliar tres puntos: *1)* las diferencias en metro silábico, *2)* el estribillo literario musical y *3)* la glosa de línea en décima declamada, echando mano del primer verso de dicho estribillo. Es posible que este estribillo se haya originado como una canción sencilla —como la "cancioncita" que ahora se ejecuta en el contexto de las velaciones—, la que después fuera puesta en concordancia con la glosa de línea. Sin embargo, complica nuestra incertidumbre la ausencia de esta estructura no sólo en el campo mexicano sino en todo el suelo hispanoamericano.

En cambio, la cuarteta glosada en décimas se encuentra en otros rincones del país, así como en los demás países en donde la décima tiene cultivo popular. Lo anterior, aunado a los documentos históricos, hace menos difícil la ubicación del decimal en la Sierra Gorda. Es más, la música de esta estructura tiene mucha similitud con la de su congénere de la Tierra Caliente, que también se llama "valona" y que al igual que nuestro caso se ejecuta seguida de un son o jarabe (salvo que en Michoacán no se conoce la poesía). La tradición jarocha, por su parte, también tiene la cuarteta glosada con una musicalización algo distinta a la de nuestra región, aunque lo suficientemente parecida como para sugerir un origen común con las otras dos ramas musicales.

Como quiera que sea, nos sorprende también lo dócil que es la música para cada una de las estructuras que la demanda. La tonada de las poesías es una melodía de fácil memorización que ayuda también a la retención del texto. A su vez, magníficos recursos para hacer tiempo al improvisar son la elasticidad del acompañamiento en el decimal así como las amplias posibilidades de los violines para entretejer distintas valonas en favor del poeta.

Finalmente, digamos que nos queda la certeza de ir avanzando en el conocimiento, comprensión y descripción de la décima popular mexicana. Nos es más claro el papel que juega el plano musical — como mero soporte ajustado a la literatura o como modificador de ésta—; tenemos ciertas pistas para comenzar a indagar la evolución formal de la poesía, así como sugestivas líneas para buscar la protoforma musical de las valonas; éstos, entre otros de los logros acumulados. Nos resta pues mucho trabajo, el cual desarrollaremos con el mismo impulso que nos ha motivado hasta ahora: una digna aproximación a la literatura y la música populares de México.

Reflexiones lingüísticas y literarias
Este libro se terminó de imprimir en septiembre de 1992
en Servicio Fototipográfico, S.A. de C.V.,
Cerro Tres Marías 354, 04200 México, D.F.
Tipografía y formación: Diagrama, S.A.
Se imprimieron 1000 ejemplares
más sobrantes para reposición.
Cuidó la edición el Departamento de Publicaciones
de El Colegio de México.

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

A mediados de 1991, surgió la idea de invitar a colaborar a todos los profesores e investigadores del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios (CELL) en un proyecto conjunto cuyo objetivo esencial fuera mostrar —dentro del marco de las actividades del 92—, en la forma más amplia posible, las investigaciones que en la actualidad realizamos. Afortunadamente, a este esfuerzo se sumó la respuesta entusiasta de colegas de otras instituciones nacionales y extranjeras que en aquel momento compartían nuestro quehacer cotidiano, bien como profesores visitantes, bien como investigadores que trabajaban en un proyecto específico del CELL. Este rasgo no sólo nutrió el objetivo académico buscado, sino que contribuyó a consolidar aún más el perfil interinstitucional que han adquirido algunos de nuestros proyectos, enriqueciendo así el diálogo académico del Centro.

Esta obra, *Reflexiones lingüísticas y literarias* (dos volúmenes), es la imagen de la vida académica que hoy en día se desarrolla en el CELL, y es también un reflejo de cómo se sigue proyectando su pasado, en un permanente intercambio intelectual que confluye en nuestra producción.

Quinto Centenario
(1492-1992)

9 789681 205317 01

EL COLEGIO DE MÉXICO