

LUIS FERNANDO LARA  
REYNALDO YUNUEN ORTEGA  
MARTHA LILIA TENORIO

EDITORES



60 AÑOS  
CELL

DE AMICITIA ET DOCTRINA  
HOMENAJE A MARTHA ELENA VENIER

EL COLEGIO DE MÉXICO







DE AMICITIA ET DOCTRINA  
HOMENAJE A MARTHA ELENA VENIER



# DE AMICITIA ET DOCTRINA

## HOMENAJE A MARTHA ELENA VENIER

*Luis Fernando Lara  
Reynaldo Yunuen Ortega  
y Martha Lilia Tenorio*  
Editores



EL COLEGIO DE MÉXICO  
2007

860.309  
D279

De amicitia et doctrina : homenaje a Martha Elena Venier / Luis Fernando Lara, Reynaldo Yunuen Ortega y Martha Lilia Tenorio, editores. -- 1ª ed. -- México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2007.  
528 p. ; 22 cm.

ISBN 968-12-1294-0

1. Literatura española -- Periodo clásico, 1500-1700 -- Crítica e interpretación. 2. Literatura clásica -- Historia y crítica. 3. Literatura hispanoamericana -- Siglo xx -- Historia y crítica. 5. Español en México. 6. Venier, Martha Elena -- Homenajes. I. Lara, Luis Fernando, ed. II. Ortega Ortiz, Reynaldo Yunuen, ed. III. Tenorio, Martha Lilia, ed.

*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/>*

Primera edición, 2007

D.R. © El Colegio de México, A.C.  
Camino al Ajusco 20  
Pedregal de Santa Teresa  
10740 México, D.F.  
[www.colmex.mx](http://www.colmex.mx)

ISBN 968-12-1294-0

Impreso en México



El éxito, la fama, son, como cualquier río, navegables. Lo difícil es ser un simple ojo de agua, así tranquilo, siempre murmurante.

CARLOS ÁVILA



## ÍNDICE

Prólogo	13
Escena al mediodía (poema) <i>Francisco Segovia</i>	17

### LITERATURA Y CLASICISMO

1. “La promesa de aquella inacabable aventura” <i>Daniel Aguirre Oteyza</i>	21
2. Las redondillas de Sor Juana contra los “hombres necios”: un siglo de fama (1818-1910) <i>Antonio Alatorre</i>	45
3. El teatro jesuita novohispano: ¿cuál es el estado de la cuestión? <i>Alejandro Arteaga Martínez</i>	77
4. Palabra a dos voces en el primer <i>Quijote</i> <i>Tatiana Bubnova</i>	103
5. Alberto Caeiro, el super-Camões y el encubierto <i>Antonio Carreira</i>	119
6. Cosmogonía de sí mismo en <i>El misterio del agua</i> <i>Mario Eraso</i>	139
7. La literatura cubana: notas sobre Dulce María Loynaz <i>José María Espinasa</i>	161
8. En torno a la lengua de don Quijote y Sancho <i>Carlos Garatea Grau</i>	171

9. “Amada como flor” y “cortar flores”: tópico y motivo  
en la lírica tradicional 187  
*Aurelio González*
10. Neoclasicismo y romanticismo: dos gustos  
y una métrica 207  
*Alejandro Higashi*
11. La *Navegación del alma* de Eugenio de Salazar  
y su acercamiento al género épico 225  
*Jessica Courtney Locke*
12. Fray Juan de Angulo: un franciscano que pudo ser santo 237  
*María Águeda Méndez*
13. La escritura como metamorfosis en Reinaldo Arenas 251  
*María Teresa Miaja de la Peña*
14. El amor poético de Fernando de Herrera 261  
*Pablo Muñoz Covarrubias*
15. Reflexiones a propósito de Sócrates 277  
*Reynaldo Yunuen Ortega Ortiz*
16. Estética de la memoria en torno a Fernando de Herrera 299  
*Gabriel Ramos*
17. Algunas notas sobre la tradición amorosa en Fernando de  
Herrera 313  
*Adriana Rodríguez*
18. Amistades útiles y amigos leales. Tipos de amistad en la  
Antigüedad clásica 329  
*Lourdes Santiago Martínez*
19. La *Fábula del minotauro* de Jerónimo de Cáncer 347  
*Pablo Sol Mora*
20. Sobre la justa poética del *Festivo aparato* (1672) 363  
*Martha Lilia Tenorio*

21. La tradición clásica grecolatina en la obra de Leopoldo  
Lugones: el caso de *El Payador* 385  
*Ángel Vilanova*

## LINGÜÍSTICA E HISTORIA

22. El extraño caso de la “u” invertida: o sea, el de la  
enmarañada toponimia del Nevado de Toluca 405  
*Bernardo García Martínez*
23. Nahuatlismos olvidados 425  
*Luis Fernando Lara*
24. Lengua y discurso cultos y latinizantes en la *Apologética*  
*historia sumaria* de Fray Bartolomé de las Casas 435  
*Jens Lüdtke*
25. Las modalidades de *re* y de *dicto* en la lingüística funcional  
contemporánea 453  
*María Eugenia Vázquez Laslop*

## TESTIMONIOS

26. La ciudad de México en el siglo XVII según Venier 483  
*Froylán Enciso*
27. El hada redentora de Babel 505  
*Bernardo Mabire*
28. Martha Elena Venier, profesora excepcional 521  
*María del Carmen Pardo*



## PRÓLOGO

En el último párrafo de su artículo “Criatura migratoria”, en el número con que la *Nueva Revista de Filología Hispánica* celebró su quincuagésimo aniversario, Martha Elena Venier copia unas líneas que Alfonso Reyes envió a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima, en ocasión de su cuarto centenario en 1951: en El Colegio de México “se evitan las solemnidades ociosas, pues el estado de civilización no requiere nunca un ceremonial excesivo. El buen entendimiento preside las labores de esta modestísima casa”. Líneas antes, Reyes decía: El Colegio de México “trabaja en silencio, en cenobio”. Martha Elena Venier ha hecho de esa suave descripción de don Alfonso su divisa.

Martha Elena cree y defiende ese estado de civilización; hace profesión de fe en la herencia clásica, tanto de griegos y romanos, como de España y de la América de Alfonso Reyes; y lo hace con su conocimiento y con su actitud: no sólo la literatura clásica antigua y española, sino también la filosofía y la filología románica alemana, de un Aristóteles, un Platón, un Séneca; un Erasmo de Rotterdam, un Curtius, un Auerbach. Como filóloga y como profesora, es siempre la manifestación de la exactitud y la exigencia; la veneración de los libros y el conocimiento editorial; la enseñanza y el asesoramiento permanente de sus alumnos.

Esa actitud, manifiesta en los salones de clase y en los pasillos le atrae la gratitud más profunda de muchos de sus alumnos; una gratitud que permanece a lo largo de los años. Añadamos a ellos a sus colegas, a los que hemos recibido sus consejos, sus correcciones, su cuidado cuando un libro se va a la imprenta, o la conversación que no deja de apuntar autores y recordar fragmentos que enriquecen nuestro trabajo.

Martha Elena Venier, nacida en Salta, Argentina, llegó a México en 1967 después de haber hecho su licenciatura y maestría en Letras

en la Universidad Nacional de Tucumán y después de haberse dedicado varios años a la enseñanza en la escuela elemental argentina; es decir, con experiencia y vocación de maestra. Entre esa fecha y 1968 cursó el Doctorado en literatura y lingüística hispánicas de El Colegio; entre 1969 y 1971 fue profesora en The Johns Hopkins University en Baltimore, en donde dio cursos de literatura española a los posgraduados. Desde 1972 es profesora-investigadora del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. En 2002 aceptó presentar su propia tesis de doctorado, tras la insistencia de varios de sus amigos y, por qué no decirlo, rindiéndose en mínima parte a la necesidad de diplomas que ha impuesto a la vida universitaria esta época, dominada por las cantidades y las formalidades y completamente olvidada de las calidades reales.

Martha Elena Venier prefiere la calidad de sus textos a la cantidad. Lo que ha escrito se caracteriza por el rigor, por la erudición filológica, por la actitud crítica y por un estilo parco, nada dado al adorno y por eso elegante y preciso. Como profesora, en cambio, ha sido prolífica: todas las generaciones de estudiantes del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, a partir de la tercera; más de 400 alumnos del Centro de Estudios Internacionales; además, cursos en el Centro de Estudios Históricos, en el Centro de Estudios Económicos y Demográficos, en la Biblioteca Daniel Cosío Villegas, en la Coordinación de Cómputo. Extramuros, en el Instituto Matías Romero de Estudios Diplomáticos, en El Colegio de Sonora, en El Colegio de la Frontera Norte y en el Centro de Investigación y Docencia Económica. En todos ellos su enseñanza no se circunscribe a la investigación y el manejo de recursos bibliográficos o a la redacción, sino que siempre va más allá, al impulso a la creatividad propia con rigor y sentido crítico, a la participación en la cultura universal, y además al consejo personal, al apoyo en muchos momentos dramáticos de la vida de todo estudiante, tan sometido a las exigencias que se acostumbran en El Colegio.

Agreguemos a toda esa actividad los diez años de su vida que dedicó totalmente a asegurar la calidad de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, como secretaria de la redacción bajo la dirección de Antonio Alatorre; las múltiples reseñas y lecturas que hizo para la revista; sus traducciones para *Historia Mexicana* y *Foro Internacional*, sus cola-



boraciones con *Diálogos*, en su época, y ahora con el *Boletín Editorial* de El Colegio. Toda esa dedicación a lo que en verdad son las tareas sustanciales de El Colegio, realizada con el silencio del cenobio, la convierte en un ejemplo excepcional de lo que históricamente se ha esperado de un profesor en nuestra institución.

Sus amigos, los que hemos colaborado en este volumen dedicado a celebrar los treinta y cinco años que cumple de total y devota dedicación a El Colegio de México, queremos resaltar con este homenaje su labor y manifestarle nuestro agradecimiento. Deseamos que Martha Elena Venier todavía dedique muchos años más a su actividad; también deseamos causarle, con este limitado homenaje, una alegría que le costará trabajo decidirse a aceptar, pero que sin lugar a dudas merece.

LUIS FERNANDO LARA  
REYNALDO ORTEGA  
MARTHA LILIA TENORIO



## ESCENA AL MEDIODÍA

*Para Martha Elena Venier*

*¡Ah, Tinieblas, mi única luz!*

—SÓFOCLES

—...y quise que dijeran —dice *Áyax*— que *Áyax*  
fue un guerrero de más nombre que su padre.

Habla a solas y a solas hinca el pomo de su espada  
en la odiada tierra de Troya —tierra baldía y arrasada  
a la que apenas consuelan unas matas.

*Áyax* fija el filo enhiesto de su espada  
y ve que no da sombra. Es mediodía.

—Y que además fuera fama entre los hombres  
que el hijo de *Áyax* fue más dichoso que su padre.

Y la sombra de su pecho cubre  
en un abrazo el destello fijo de la espada  
que fue regalo de Héctor.

—Pero no ha de ser. El tiempo  
que al fin todo lo muestra  
pronto lo entierra todo nuevamente.  
Y la luz vuelve a las tinieblas.

Y entonces afloja en vida para siempre  
la dura potencia de sus músculos,  
que tanto espanto infundieron en los teucros  
y en los rebaños de bueyes y de ovejas...

La sangre ciñe suavemente  
en una vaina de esmalte reluciente  
la hoja sin sombra de la espada.  
Y no hay ya sobre la tierra al mediodía  
otra sombra que la sombra que ahora es Áyax.

FRANCISCO SEGOVIA

# *Literatura y clasicismo*





“LA PROMESA DE AQUELLA INACABABLE AVENTURA”:  
LA “VERDAD” DEL NARRADOR  
EN LA PRIMERA SALIDA DE DON QUIJOTE

DANIEL AGUIRRE OTEIZA  
Harvard University

Ya en el párrafo que abre *El Quijote* se encuentra el lector con una significativa alusión al tipo de narración que tiene entre las manos:

Quieren decir que tenía el sobrenombre de “Quijada”, o “Quesada”, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba “Quijana”. Pero esto importa poco a nuestro *cuento*: basta que en la *narración* dél no se salga un punto de la *verdad*.<sup>1</sup>

Se trata de la narración de un “cuento”, esto es, según el *Diccionario de Autoridades*, de un “chisme” o “relación o noticia de alguna cosa sucedida”.<sup>2</sup> De una narración, en este caso, que ha de atenerse a la “verdad”, sin que el lector sea informado de si tal verdad consiste en, por ejemplo, “la total correspondencia, o conformidad de lo que se dice, o expresa, con lo que interiormente se juzga, o con lo que en sí son las cosas”; en la “certidumbre de una cosa que se mantiene siem-

<sup>1</sup> MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1998, p. 37. Mis cursivas en todas las citas del texto. En adelante, pondré el número de páginas entre paréntesis.

<sup>2</sup> *Diccionario de Autoridades*, edición facsímil de la Real Academia Española, Gredos, Madrid, 1963. Se trata de la quinta acepción recogida en el diccionario; en ella encontramos asimismo: “por extensión, se llaman también así las fábulas o consejas, que se suelen contar a los niños para divertirlos. Lat. *Narratio. Fabula*”. He modernizado la ortografía.

pre la misma sin mutación alguna”; o en “la conformidad de una cosa con la razón, de tal suerte que convence, y persuade a su creencia, como cierta e infalible” (*Dicc. Aut.*). Tal como aparecen formuladas en el *Diccionario de Autoridades*, estas tres primeras acepciones de la palabra *verdad* podrían inducir al lector a esperar la correspondencia entre la narración y el juicio del narrador, o entre la narración y las “cosas” narradas; o bien, la inmutabilidad o coherencia de la narración en cuanto narración; o bien, la fuerza persuasiva de la narración para resultar creíble y convencer a la razón.

Así como en el mismo fragmento de *El Quijote* que he citado las elucubraciones filológicas en torno al sobrenombre del hidalgo son desestimadas —“esto importa poco a nuestro cuento”— en aras de la “verdad” narrativa, sin que ello obste para que el narrador presente diversas versiones al respecto —“Quijada” y “Quesada”— y, gracias a “conjeturas virisímiles”, se incline reservadamente por una —“se deja entender que se llamaba ‘Quijana’”—, desde ahora desestimo toda elucubración sobre el desvelamiento de cualquier “verdad” última del narrador de *El Quijote* que el título de este trabajo pueda prometer, sin por ello renunciar a acercarme a las múltiples y a veces contradictorias “verdades” que deje entrever el propio texto de Cervantes, no necesariamente próximas a las definiciones recién citadas. Hago todo esto en aras asimismo del “cuento”, de esa “fábula” que, de acuerdo con el *Diccionario de Autoridades*, se suele “contar a los niños para divertirlos”.

No escojo esta acepción de “cuento” por capricho. Una “historia” —y así se llama, importa subrayarlo, lo que intenta sacar a la luz el prologuista de *El Quijote*, lo que don Quijote desea ver a la luz en cuanto sale al campo de Montiel y lo que el narrador atribuye a los autores de “nuestro cuento”— es una “relación hecha con arte”, “una descripción de la cosas como ellas fueron por una narración continuada y verdadera de los sucesos más memorables y la acciones más célebres”. Pero una “historia” es también una “fábula o enredo” (*Dicc. Aut.*). La palabra “fábula” —cuyas definiciones ocupan más espacio que las de “historia” en el mismo diccionario— significa no sólo una “ficción artificiosa con que se procura encubrir o disimular alguna verdad filosófica o moral”, sino también un “cuento o narración de cosa que ni es verdad ni tiene sombra de ella, inventado para deleitar, ya



sea con enseñanza o sin ella”. Se deja entender que la historia es una narración verdadera y, además, una fábula. Pero la fábula constituye una narración que no es verdad, o una ficción que la encubre.

En este trabajo quiero acercarme a las maneras en que la narración de la primera salida de don Quijote destaca explícitamente y complica sutilmente la condición historiográfica de la “verdadera historia” que se propone narrar ese “yo” que consulta anales y compara versiones al principio de la obra.<sup>3</sup> Parto para ello de las conclusiones a las que llega Bruce Wardropper en su trabajo sobre la relación entre *story* and *history* en *El Quijote* y del análisis que hace George Haley del papel del narrador en el retablo de Maese Pedro.<sup>4</sup> Ahora bien, quiero acercarme a las maneras en que la narración pone en duda la función del narrador ciñéndome al texto en la medida de lo posible.<sup>5</sup> Entre las palabras de don Quijote y las del narrador (sean éstas las suyas propias, la reproducción de las de aquél, u otras cualesquiera) se pone de manifiesto una expresa disonancia en la medida en que las del primero son tachadas de “disparates” y las del segundo se proclaman ajustadas a la “verdad”.<sup>6</sup> Como trataré de mostrar, entre unas y otras se advierte asimismo una consonancia tácita. La unión de disonancia y consonancia o, más bien, el rico conjunto de tonalidades que produce el entretejido de las palabras “fuera de propósito o de razón” (*Dicc. Aut.*, s. v. “disparate”) dichas por el protagonista y las “verdaderas” empleadas por el narrador en su pretendida labor historiográfica pone de relieve la importancia capital de términos empleados en los primeros capítulos tales como “historia” y “verdad”.

Por consiguiente, este breve episodio, que abarca desde la madrugada hasta el anochecer del primer día (esto es, desde la salida de casa de don Quijote hasta su llegada a la venta), define el tipo de

<sup>3</sup> CERVANTES, *op. cit.*, p. 37, p. 43 y p. 48.

<sup>4</sup> Véanse BRUCE WARDROPPER, “Don Quijote: History or story”, y GEORGE HALEY, “The narrator in Don Quijote: Maese Pedro’s puppet show”, *Critical essays on Cervantes*, ed. Ruth El Saffar, GK Hall & Co, Boston, 1986.

<sup>5</sup> A este propósito deseo expresar mi agradecimiento a la profesora Mary Gaylord. Fue ella quien, en conversaciones en torno a la complejidad de la función del narrador en *El Quijote*, me indicó la escasez de estudios dedicados a estudiar dicha complejidad en “el grano fino del texto”.

<sup>6</sup> CERVANTES, *op. cit.*, p. 37.

lenguaje y de “hechos” que aparecen en el “cuento”. Al mismo tiempo, el episodio viene a establecer la condición del narrador en cuanto vehículo del lenguaje y las hazañas de don Quijote que fundamentan la “fama” y la “memoria” del mismo. Por una y otra razón, por la definición del tipo de lenguaje y de hechos de don Quijote y por el establecimiento de la condición del narrador, se hace patente una multiplicidad de tensiones relacionadas con el sentido de “historia”, “narración” y “verdad”, tensiones que la extensión de este trabajo sólo me permitirá analizar someramente: la del narrador con el protagonista, del narrador consigo mismo y del protagonista consigo mismo. Aparte estarían, entre otras, las del protagonista con sus modelos y las de estos con el narrador, así como las generadas por los demás personajes de la obra.

Me limito, por tanto, a comentar con detenimiento el papel que a lo largo de este episodio desempeña el narrador en cuanto “primer autor”, según se refleja en el lenguaje que usa. No entro en el problema de la autoría de la historia, tal como se plantea en los capítulos VIII y IX. A este propósito, me apoyo en las teorías de George Haley y Luis Iglesias Feijoo. De acuerdo con Haley, “there is, first, the unidentified ‘I’ who begins the narrative and introduces don Quijote, only to confess at the end of the eighth chapter that he must surrender his office and leave don Quijote with his sword poised in the air because his sources have given out”. El “primer autor” es, al decir de Iglesias, “una especie de investigador” que parece entender el “cuento” en sentido historiográfico, como demuestran sus apelaciones a otros autores y a las fuentes de su historia.<sup>7</sup>

He elegido este episodio en particular porque, aparte de hacer dichas referencias a los autores y las fuentes de la obra, el narrador aborda en él el problema de la definición de “aventura”, definición que, como veremos, resulta imprescindible para aproximarse al significado de “verdadera historia” y, por tanto, a lo que es o deja de ser digno de mención en la misma. Si bien en el primer capítulo ya se alude explícitamente a otros autores, el narrador zanja la cuestión con una apelación a la “verdad” exenta de definiciones (p. 37). Es en el segundo capítulo y, particularmente, al final del episodio del que

<sup>7</sup> EL SAFFAR, *op. cit.*, p. 95 y p. 36. Véase CERVANTES, *op. cit.*, t. 2, p. 36.

me ocupo donde empieza a perfilarse con nitidez el sentido de la “verdadera historia” que pretende contar el narrador. Este sentido ya ha cobrado relieve poco antes gracias al contraste entre las primeras palabras del hidalgo en estilo directo —en concreto, el anuncio de la salida a la luz de la “verdadera historia”— y los comentarios al respecto del narrador —“y era *verdad* que por él caminaba” y “como si *verdaderamente* fuera enamorado”— (pp. 40-47). Pero es en la referencia a la “primera aventura” de don Quijote que se hace en el último párrafo de nuestro episodio donde descubrimos lo que, a diferencia de otros autores, el narrador considera “cosa que de contar fuese”, así como lo que acaba contando y, sobre todo, cómo lo cuenta (p. 48).

\*

Enlazando directamente el segundo capítulo con el anterior mediante la partícula consecutiva “pues” y el deíctico “estas”, el narrador introduce al lector sin más preámbulos en el “pensamiento” de don Quijote: “Hechas, pues, estas prevenciones, no quiso aguardar más tiempo a poner en efecto su *pensamiento*, apretándole a ello la falta que él *pensaba* que hacía en el mundo, según eran los agravios que *pensaba* desfacer” (p. 45). El término “pensar” aparece reiteradamente en esta primera frase del capítulo, en cada caso con una acepción distinta de las otras. Sin deseo de agotar sus posibles sentidos, “pensaba” puede valer por “opinaba ligeramente” y “pensaba hacer” por “intentaba o formaba ánimo de hacer”, mientras que “pensamiento” significaría una cosa “incapaz de razón, y aun de sentido” (*Dicc. Aut.*), de acuerdo con la explicación que ofrece el narrador en el primer capítulo:

Rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño *pensamiento* que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama (p. 40).

El narrador se refiere una y otra vez al pensamiento de don Quijote, como si conociera bien lo que le pasa por la cabeza y desease

señalárselo al lector. Tal conocimiento salta a la vista en la enumeración de las intenciones de don Quijote: “los agravios que *pensaba* desfacer, tuertos que enderezar, sinrazones que emendar y abusos que mejorar y deudas que satisfacer” (p. 45). La enumeración presenta un trasfondo burlesco, y es que cuanto más elevados son los propósitos del caballero más incongruentes resultan respecto de la condición de hidalgo que se ha descrito en el primer capítulo. En lo que al estilo se refiere, cabe advertir no sólo que las tareas se acumulan hiperbólicamente, sino que el acento en la parataxis resulta cada vez más pronunciado debido a la construcción polisindética final: “[...] y [...] y [...]”. Por otro lado, parte del vocabulario empleado en la enumeración remite al registro burlesco introducido en los poemas que encabezan la obra. Solisdán, héroe caballeresco no identificado, afirma en un soneto dirigido a don Quijote: “Serán vuestas fazañas los joeques, / pues *tuertos* desfaciendo habéis andado.” En la enumeración (hecha por el narrador, no por un héroe caballeresco) no se emplea la forma arcaica “desfacer”, pero aparece “tuerto”. De esta manera en el “cuento” del narrador empiezan a deslizarse sutilmente ecos de la jerga arcaizante que caracteriza el lenguaje de don Quijote cuando trata de emular a sus modelos de los libros de caballerías. Como veremos, este tipo de eco resulta tanto más llamativo cuanto el autor parece limitarse a narrar los “hechos” del protagonista de acuerdo con métodos historiográficos.

Así, ya en la citada enumeración que abre el segundo capítulo resulta perceptible un atisbo de la ambigüedad de registro que más adelante, en este mismo episodio, irá revelando el lenguaje del narrador. Si bien en el primer capítulo se ha advertido al lector que el “cuento” es una “verdadera historia” (p. 43), en la enumeración observamos una leve tensión entre la necesidad de contar los “hechos” —en este caso la “intención” (p. 45) o el “pensamiento” de don Quijote— y el lenguaje teñido de arcaísmos empleado para tal fin. Si equiparo tales “hechos” a “intención” o “pensamiento” es porque aún no se han consumado. La ironía de la casi inmediata alusión en el discurso de don Quijote a “la verdadera historia de mis famosos hechos” (p. 46) estriba en que éstos no se han producido y en que, así como el protagonista depende del autor para cobrar fama, éste queda a merced del hidalgo, en la medida en que, a falta de “hechos”, ha de narrar lo que

don Quijote piense o diga (o sus propias conjeturas al respecto). O bien —y de esto me ocuparé más adelante—, lo que don Quijote esté haciendo sin más.

La ironía es doble: el “hecho” (morfológicamente, un participio de pretérito) que tiene que referir el narrador no es sólo un mero futurible (esto es, un acontecimiento contingente que ha de cumplir los requisitos de una “aventura”); tiene que ser “famoso” además. En principio, estos “famosos hechos” (los “agravios”, “tuertos” y demás que habrán de salir a la luz “en tiempos venideros”) residen de momento tan sólo en el pensamiento de don Quijote, de igual modo que el lenguaje para narrarlos parece salir exclusivamente de sus labios. Si la narración no debe salirse “un punto de la verdad”, el lenguaje más cercano a la “verdadera historia” que pretende escribir el autor (tan preocupado, no se olvide, por consultar anales y contrastar versiones), el lenguaje, en definitiva, más fiel a los “famosos hechos” aún no ocurridos (esto es, por ejemplo, los “pensamientos” o intenciones de don Quijote) será el empleado por el propio protagonista. No en vano la enumeración inserta en la descripción de dicho pensamiento recuerda al lenguaje del hidalgo. Aceptemos en principio, de forma esquemática, que las “aventuras” de don Quijote dependen de su “pensamiento”, y que, por tanto, los “hechos” que relata el narrador están al arbitrio de este pensamiento y del lenguaje que más fielmente vendría a describirlo (o sea, el del propio hidalgo).

La enumeración burlesca se enlaza directamente, mediante la expresión consecutiva “y así” (esto es, con la misma significativa falta de preámbulos con que el narrador ha introducido al lector en el pensamiento del protagonista), al largo y minucioso fragmento de la salida de don Quijote:

Y así, sin dar parte a persona alguna de su intención y sin que nadie le viese, una mañana, antes del día, que era uno de los calurosos del mes de julio, se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta celada, embrazó su adarga, tomó su lanza y por la puerta falsa de un corral salió al campo (p. 45).

Este fragmento, consistente en poco menos que un listado de “hechos”, se distingue marcadamente de la enumeración previa, pese

a la ilusión de relación ilativa que produce la expresión “y así”. La principal diferencia entre ambos estriba en que la enumeración de intenciones refiere en principio los pensamientos de don Quijote, y el fragmento de la salida registra con pormenor detalles “visibles” o “físicos”, pertenecientes al “mundo material”, definidos cronológica, temporal, espacial e incluso climatológicamente. Reforzando la idea de veracidad histórica, el narrador presenta los hechos de manera morosa y detallada, dispuestos en un largo periodo que contrasta con las prisas de don Quijote por partir.

Ahora bien, el tono aparentemente neutro de este comienzo, realzado por su prolijidad, resulta engañoso. Aunque frases como “la falta que él pensaba que hacía en el mundo su tardanza” o “la mal compuesta celada” pueden hacer pensar en cierta neutralidad narrativa, tales aseveraciones constituyen asimismo un juicio y una burla de la forma de pensar y actuar del hidalgo, al menos en vista de las “prevenciones” que han sido referidas en el capítulo anterior a propósito de los largos preparativos para la salida. Lo mismo cabe decir del uso del sintagma “la puerta falsa de un corral”, que describe un elemento del “mundo material” (esto es, don Quijote no salió por otra puerta) y al mismo tiempo permite burlarse de la salida del protagonista, ya que, además de servir para “los menesteres ordinarios de la casa”, la “puerta falsa” se empleaba en la época humorísticamente para referirse a “la vía por donde se expelen los excrementos”.<sup>8</sup>

De todos modos, lo que está teñido de un sutil tono burlesco no son sólo los detalles de ese “mundo material” que se distinguen de los “pensamientos” de don Quijote, sino también la manera de presentarlos. Y es que la prolijidad entra en conflicto con los datos que pudieran arrojar las “conjeturas verisímiles” (p. 37) del autor acerca de un “hecho” que, como se indica en el texto, no ha contado con testigos: don Quijote ha salido “sin que nadie le viese” (p. 45). El detallismo vendría a ser una prueba no de la fidelidad del autor, sino de su inventiva. Así, la burla se dirige tanto al en principio ridículo “hecho” de la salida propiamente dicha como a la acaso ridícula preten-

<sup>8</sup> “La que no es principal de la casa, y suele salir a otra calle excusada, que sirve regularmente para el manejo de los menesteres ordinarios de las casas”, “se llama familiar y jocosamente la vía por donde se expelen los excrementos” (*Dicc. Auts.*).

sión de contar la “verdad” al respecto con todo lujo de detalles, pese a que nadie los ha visto. La burla, en definitiva, recae tanto sobre la salida de don Quijote como sobre la narración del autor. Si nuestra lectura en clave burlesca de esta parte del episodio resulta atinada, procede preguntarse a qué clase de “verdad” se refiere el autor cuando en el importante comentario que citábamos al principio de este trabajo define su forma de narrar: “Pero esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad” (p. 37). Esto es, cuando, sirviéndose de un significativo “pero”, contrapone las hipótesis de los autores y las “conjeturas verisímiles” a la “verdad” de la narración de “nuestro cuento”, de esa “fábula” que, como decíamos, busca divertir. Pero continuemos nuestra lectura.

Al final del primer párrafo del segundo capítulo se indica cómo cree don Quijote que se logran aventuras: “y prosiguió su camino, sin llevar otro que aquel que su caballo quería, creyendo que en aquello consistía la fuerza de sus aventuras” (p. 46). Esta indicación contribuye a la definición de aventura que ha comenzado con la enumeración —los “agravios”, “tuertos”, “sinrazones” y “abusos”— y enlaza con “la promesa de aquella inacabable aventura” a la que en el primer capítulo siente el hidalgo deseos de poner fin con la pluma (p. 38). Si don Quijote sale es para buscar aventuras, y ahora el lector sabe en qué consisten éstas, quién puede vivirlas y cómo puede encontrarlas. Pero, en lo que concierne a la función del narrador, lo que me importa de esta definición es que las aventuras aún no se han producido (son, si acaso, una “promesa”) y se hallan formuladas en el pensamiento de don Quijote de acuerdo con sus lecturas.<sup>9</sup> De ahí que, tal como advertía a propósito de la primera enumeración de este párrafo, el lector se encuentre una vez más con frases ambiguas. Que don Quijote crea que de ese modo se logran aventuras y que en “su locura” se proponga armarse caballero “a imitación” de otros caballeros “según había leído en los libros” son afirmaciones que guardan una apariencia de neutralidad sin dejar de ser burlescas. Encontramos un ejemplo claro de esta circunstancia en la frase: “En lo de las *armas blancas*, pensaba

<sup>9</sup> En *Amadís de Gaula* se produce una situación semejante “cuando el protagonista, desdeñado de Oriana, se va de la Ínsula Firme y se adentra en la montaña, «no a otra parte sino adonde el caballo lo quería llevar»” (*El Quijote*, II, p. 269).

limpiarlas de manera, en teniendo lugar, que lo fuese más que un armiño”.<sup>10</sup> No obstante, el juego con el sentido de “armas blancas” en que se cifra la burla se muestra velado por las continuas referencias a lo que cree y piensa don Quijote, y por el carácter fundamentalmente descriptivo de estos pensamientos. Aunque sea una figura, “armas blancas” pertenece al lenguaje del “mundo material” y constituye poco menos que una metáfora lexicalizada que no surge necesariamente de la “historia” que está describiendo dicho mundo.

Estas veladuras contribuyen a crear una ilusión de neutralidad narrativa: el lector no se ha topado todavía con una observación que le llame la atención expresamente sobre la tensión entre el lenguaje del hidalgo y el del autor. El “cuento” de los “hechos” del “loco” se presenta desprovisto de gestos evidentes de burla. Aparece teñido de una ironía de fondo que no obstaculiza la narración “veraz” de las circunstancias que permiten a don Quijote lanzarse a la aventura. La ironía es doble una vez más. La velada burla de la salida de don Quijote es posible, como digo, por el uso de un lenguaje aparentemente neutro y veraz, propio de una relación “historiográfica”; esto es, un lenguaje exento de las “soñadas invenciones” que han llevado al hidalgo a persuadirse de que “todo aquello que leía en los libros” era la “historia más cierta en el mundo” (p. 39). Si el hidalgo puede ser objeto de burla es precisamente porque la lectura de libros de caballerías le ha llevado a confundir invención con verdad y a “dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo” (p. 40).

Dicho lenguaje aparentemente neutro es el de la “verdad” de la “historia”. De momento esta historia se divide, dicho sea esquemáticamente, en una parte “concreta” (el “mundo material” en que se inserta don Quijote y que investiga el autor) y una parte “abstracta” (el “pensamiento” del mismo en el que se introduce al lector sin preámbulos). El doble sentido de “armas blancas” deshace tal distinción: “verdad” e “invención” han quedado confundidas. Si sobre la parte “concreta” se dice que no hay testigos oculares, sobre la parte “abstracta” corresponde concluir que el narrador se sirve de “conjeturas verisímiles” y

<sup>10</sup> Como se explica en una nota a pie de página en la edición que manejamos: “Se juega con el doble sentido ‘armas blancas de caballero novel’ y ‘no manchadas’, dejándolas aun más limpias de lo que habían quedado en I, i, 41”, p. 46.



que reproduce el “pensamiento” de don Quijote probablemente sobre la base de las propias lecturas de éste. El lenguaje de tales lecturas —vehículo de una “máquina” de “soñadas invenciones”— es en principio distinto del empleado en el contrastado discurso de la “verdadera historia”, apoyado en averiguaciones y consultas de anales. Por tanto, cuanto más recurra el autor al lenguaje del hidalgo sin distinguirlo del suyo, más en tela de juicio quedará la “verdad” historiográfica de su “cuento” y más ambigua se volverá su ironía. Cuanto más evidente sea la burla, más marcada será la tensión entre uno y otro lenguaje. En el ejemplo que acabamos de analizar, la burla apunta una vez más a la salida propiamente dicha y, al mismo tiempo, a la pretensión de narrar la “verdad” al respecto.

El mencionado lenguaje neutro sirve de trasfondo para la paulatina introducción de comentarios que definirán la condición de la “historia”. Tras la referida definición de “aventura” —don Quijote sigue el camino “que su camino quería”—, la acción se reanuda con un nuevo “pues” y cuatro gerundios que enmarcan vivamente al protagonista ya en plena “salida”: “yendo”, “caminando”, “hablando” y “diciendo”. En esto el lector se encuentra con el sintagma “nuestro flamante aventurero”, donde la voz del narrador empieza a distinguirse gracias al empleo del posesivo enfático “nuestro” y del adjetivo “flamante”. Al igual que “puerta falsa” y “armas blancas”, “flamante” describe un detalle del “mundo material” y sirve simultáneamente de comentario irónico: don Quijote es un aventurero novel y tiene aspecto de tal (esto es, de inexperto); paralelamente, se encuentra lejos de ser un aventurero vistoso y lucido.<sup>11</sup> Por otra parte, “flamante” enlaza semánticamente con la fundamental descripción mítico-alegórica del amanecer que hace el hidalgo a continuación:

¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera: “Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos

<sup>11</sup> Según el *Dicc. Aut.*, “flamante” significa “lucido. Hermoso, resplandeciente”; “vale también lo que está nuevo, que no se ha ajado ni deslucido”.

cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel.” (pp. 46-47).

Un don Quijote “resplandeciente” sale de la oscuridad de la noche y la ignorancia y se apresta a dar con las aventuras que le darán fama (aventuras, no se olvide, que verán la luz en forma de “verdadera historia”). El nuevo día corresponde iluminando al aventurero y convirtiéndolo en “luz” de la caballería (la “rosada aurora” deja la blanda cama al igual que don Quijote deja “las ociosas plumas”).<sup>12</sup> En “flamante” vendrían a converger, entre otros posibles lenguajes, el narrativo de la “verdadera historia” del hidalgo, el burlesco de la parodia sobre la salida, el épico que remeda a continuación don Quijote y el alegórico integrado en el épico. Todos estos lenguajes se refractan por la mencionada doble faz de la ironía: el narrativo es puesto en tela de juicio, el burlesco se vuelve contra el autor —que narra algo que nadie ha visto—, el épico se trueca en épico-cómico, y el alegórico resulta ser un anticlímax. Asimismo conviene señalar que “flamante” constituye probablemente un grado más de figuración y abstracción respecto de los ejemplos anteriores, “puerta falsa” y “armas blancas”. Cabe afirmar incluso que el conjunto de estos lenguajes se despliega a lo largo de todo el periodo. El autor que invoca la “verdad” multiplica las voces narrativas mediante el perspectivismo,<sup>13</sup> sirviéndose respec-

<sup>12</sup> De este pasaje se hallan resonancias en los versos, también de carácter alegórico, que dirige Merlín a don Quijote en la segunda parte de la obra: “¡Oh tú, gloria y honor de cuantos viste / las túnicas de acero y de diamante, / *luz y farol, sendero, norte y guía* / de aquellos que, dejando el torpe sueño / y *las ociosas plumas* se acomodan / a usar el ejercicio intolerable / de las sangrientas y pesadas armas! [...] / *de la Mancha esplendor, de España estrella*”, p. 922.

<sup>13</sup> Según RENÉ WELLEK y AUSTIN WARREN: “«Perspectivism», as we have termed such a conception, does not mean an anarchy of values, a glorification of individual caprice, but a process of getting to know the object from different points of view which may be defined and criticized in turn”, *Theory of literature*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1949, p. 158. Habría que matizar la idea de “object” que

tivamente de los cuatro lenguajes mencionados (narrativo, burlesco, épico y alegórico). Podemos decir, muy esquemáticamente, que las voces se distribuyen del siguiente modo: por el autor habla el hidalgo; por boca de éste, el don Quijote de la salida; por boca de éste, el don Quijote “futurible”; y por boca de éste, el mitológico. Estas voces vendrían a equivaler a otras tantas máscaras, a tal punto que el discurso experimenta una suerte de deslizamiento figurativo.

En esta multiplicidad de voces resuena con fuerza la importante aseveración que hace el autor en el primer capítulo: “basta que en la narración [del cuento] no se salga un punto de la verdad”. En cierto modo no se sale en absoluto. En principio, la pregunta retórica que hace don Quijote en “su locura” —“¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a la luz la verdadera historia...?”— no se sale de la “verdad” narrativa porque se refiere, precisamente, a la “manera” de escribirla. Las palabras del hidalgo se apartarían de la “verdadera historia” del autor, entre otras motivos, porque la dorada luz de la mañana ilumina la salida del famoso don Quijote por el campo de Montiel. Y se supone que el hidalgo no es famoso todavía. Don Quijote se aparta de la “verdadera historia” del autor por selección: el discurso llama la atención sobre el amanecer (por su contenido mitológico y alegórico) y tiene por protagonista al caballero “representado” (en un futuro imperfecto o hipotético: “escribiere”), esto es, al retratado una vez vividas sus aventuras y, por tanto, ya “famoso”. Don Quijote se atiene a la “verdad” de los libros de caballerías. Sus “famosos hechos” ya están siendo escritos y además mediante la imitación de la “manera” de sus modelos. En el presente de su discurso, salido éste ya a la luz, quedan subsumidas las múltiples voces cifradas en la palabra “flamante”. La burla que ha hecho el autor con ella resulta hasta cierto punto menoscabada. Por otro lado, el futurible que constituye “escribiere” es puesto en tela de juicio. (En seguida veremos cómo se complica este futurible en relación con el sentido de “aventura”).

El autor se apresura a interrumpir a don Quijote para corregirlo sutilmente: “Y era verdad que por él caminaba.” En tanto consigna

---

manejan Wellek y Warren, ya que, si el objeto es la “luz”, por ejemplo, para don Quijote ésta puede ser, entre otras cosas, el amanecer en el campo de Montiel, el amanecer mitológico, la creación de su propio libro, la publicación del mismo, la renovación de la edad dorada, etcétera.

un detalle del “mundo material” (que don Quijote caminaba por el “campo de Montiel”), la selección que suponen estas palabras arroja una sombra de duda sobre el resto del discurso del hidalgo (y, por tanto, cabe añadir, sobre las otras voces narrativas). La “verdad” a la que se refiere el autor parece ser la historiográfica. Pero la corrección queda menoscabada por varios motivos: el autor ya ha empleado de manera ambigua términos del registro de don Quijote (“flamante”, sin ir más lejos) y, además, no dispone de testigos (se trata, pues, de una mera “conjetura verisímil”). En cualquier caso, si es “verdad” lo que afirma el autor de este episodio, ¿qué es el resto de su narración? ¿Un “disparate” que ocurrió de verdad? ¿Otra “conjetura”? ¿Una mentira? ¿Nos ofrece el autor instrumentos para despejar estas incógnitas? Si no es así, ¿de qué “verdad” está hablando? En vista de estas preguntas, resulta fundamental prestar atención en todo momento al sintagma “verdadera historia” en la medida en que está presente tanto en el discurso de don Quijote como en el pasaje en que el autor remite a su labor historiográfica: “Tomaron ocasión los autores desta tan verdadera historia que sin duda se debía de llamar ‘Quijada’, y no ‘Quesada’, como otros quisieron decir” (p. 43).

La densidad del discurso sobre el amanecer en el campo de Montiel exigiría un análisis más pormenorizado. Conviene no obstante detenerse en su aspecto estilístico, evidente tanto porque se ciñe a la manera característica del género épico, como porque remite literalmente al “estilo”: las famosas hazañas de don Quijote son “dignas de entallarse en bronces, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas”. Con este acento en el estilo, la burla de este discurso épico hace resaltar el lenguaje neutro que he asociado a la narración historiográfica (p. 47). En este sentido, la burla advierte al lector de la importancia de la “manera” de narrar cuando está en juego la “verdad” a la que apela el autor en relación con el hecho de que don Quijote camine por el campo de Montiel (y a la que vuelve a apelar en su siguiente intervención al decir “como si verdaderamente fuera enamorado”). Como adelantaba, estas apelaciones crean en el lector la ilusión de que la “historia” que está leyendo es veraz y de que el depositario de semejante verdad es el narrador.

El contraste entre la “manera” del hidalgo y la “manera” del narrador se resalta y complica en la siguiente intervención de don Qui-

jote: gracias a un “coronista”, “saldrán a la luz las famosas hazañas” de la “peregrina historia” del protagonista. Pero, como decía, en su referencia al carácter memorialístico de la crónica, don Quijote destaca sobre todo la estilización de la narración. No sólo piensa en la dignidad de sus hazañas, sino en la función panegírica de la historia. En cierto modo, lo importante para él es que sus hazañas sean merecedoras de una historia de marcada calidad artística —que sean “dignas de entallarse en bronce”— antes que de una historia estrictamente “veraz”. Le importa su lenguaje. Es más, al advertir las figuras del “sabio” y el “coronista desta peregrina historia”, el lector no puede dejar de acordarse del autor de esta “verdadera historia” y de reparar en el contraste entre uno y otro, sobre todo si tiene en cuenta que muchos libros de caballerías se titulan crónicas y emplean los recursos de la historiografía.<sup>14</sup> Don Quijote no se sale de su registro (no se sale de su “verdad”). En cambio, el narrador de la historia queda señalado por partida doble: porque es invocado directamente y porque es empujado a apartarse del lenguaje neutro y veraz de la historia “cierta”.

Tras obsequiarnos don Quijote con otro alarde de imitación de géneros (esta vez un lamento en lenguaje caballeresco arcaizante a propósito de Dulcinea), el narrador insiste, en un tono aparentemente neutro, sin visos de ironía, en los disparates que ensarta el hidalgo y en su imitación del lenguaje de los libros que ha leído:

Con estos iba ensartando otros disparates, todos al modo de los que sus libros le habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje. Con esto caminaba tan despacio, y el sol entraba tan apriesa y con tanto ardor, que fuera bastante a derretirle los sesos, si algunos tuviera (p. 48).

Mediante un paralelismo (“con estos [...] con esto”), se destaca el hecho de que los disparates le frenen la marcha (“caminaba tan despacio”) y el sol —el mismo que le ha iluminado alegóricamente— le derrita los sesos. De este modo se asocia una vez más la relación entre los libros y la sequedad del cerebro: la imitación conduce a la locura. Lo interesante en este caso es, en principio, que el narrador está

<sup>14</sup> Véase CERVANTES, *ibid.*, p. 47, n. 27, y p. 869 del t. 2.

describiendo la primera *salida*, no la primera *aventura* de don Quijote, cuando en la primera parte de esta descripción ha explicado las condiciones de posibilidad de las aventuras. En el siguiente párrafo el lector se entera de que “casi todo aquel día caminó sin acontecerle cosa que de contar fuese”. Es decir, don Quijote no ha vivido tales “aventuras”: sólo ha imitado su lenguaje.

Sin embargo, don Quijote cree (vale decir, el narrador nos cuenta que cree) que la “fuerza de las aventuras” radica en llevar el camino que su caballo quiere. Y así sucede, de suerte que cumple la condición establecida en el libro de su modelo, Amadís de Gaula, una de cuyas aventuras consiste precisamente, según leemos, en seguir el camino que emprende su caballo. Por otro lado, aunque no se haya producido aventura alguna, el lenguaje del hidalgo (el que está imitando, según informa el narrador) es, como decía, el de las aventuras propias de los libros de caballerías. Don Quijote está narrándose a sí mismo su propio libro: está viviendo la aventura de vivir en un libro de aventuras. Tengamos en cuenta que las “ocasiones y peligros” de las aventuras serán aquellas que permitan cobrar “nombre y fama” (p. 41), y que quien se sube al “*famoso* caballo Rocinante” y comienza “a caminar por el antiguo y *conocido* campo de Montiel” es nada menos que “el *famoso* caballero don Quijote de la Mancha”. Aunque no le acontezca nada, el hidalgo aparece ya como un caballero famoso y, por tanto, vive la aventura en el presente.<sup>15</sup> En cierto modo, la condiciones para que se cumpla el futurible al que me he referido antes ya han sido satisfechas en el “pensamiento” de don Quijote (aunque tal pensamiento sea “sin razón y aun incapaz de sentido”, como señala el *Diccionario de Autoridades*). La búsqueda de aventuras, al azar del caballo, constituye ya una aventura y es merecedora de fama y libro, como confirma el hecho de que el sabio ya esté escribiendo, ya haya escrito, la “historia de sus famosos hechos”. La “ocasión” de la aventura consiste para don Quijote en atenerse a la “verdad” de la lectura; esto es, en vivir en un libro de aventuras. Para que tal aventura sea

<sup>15</sup> “—según se decía él a sí mismo— no era razón que caballo de caballero tan *famoso*, y tan bueno él por sí, estuviese sin nombre conocido”. Ya en el primer capítulo, antes de su primera salida, se ve don Quijote a sí mismo como un caballero famoso en el presente (p. 42).

merecedora de fama hay que narrarla. Y, habría que añadir, narrarla sin salirse “un punto de la verdad”.

La hipótesis de que la aventura de don Quijote consiste en vivir en un libro de aventuras cobra sentido a la luz de la reacción del hidalgo a la lectura de la “inacabable aventura” de don Belianís de Grecia, primera aparición en *El Quijote* del término que nos ocupa:

Pero, con todo, alababa en su autor aquel acabar su libro *con la promesa de aquella inacabable aventura*, y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran (p. 38).

La aventura parece prolongarse más allá del libro acabado. Entre las muchas preguntas que plantea este prodigioso pasaje cabría proponer la siguiente: ¿por qué desea el hidalgo dar al libro de don Belianís el desenlace prometido? La insatisfacción que muestra ante “las heridas que don Belianís daba y recibía” parece apuntar a un problema de inverosimilitud. De modo semejante a lo que le sucederá al propio don Quijote a lo largo de su libro, don Belianís prosigue sus aventuras a pesar del sinfín de heridas que recibe. Tal vez, por mor de la verosimilitud, haya llegado el momento de poner fin a la historia antes de que “cicatrices y señales” vuelvan irreconocible al protagonista. Al hidalgo le admira, no obstante, que, acabado el libro, se prometa la continuación de la aventura. Se diría que nuestro protagonista ha quedado atrapado en la disyuntiva del lector inmerso en una narración absorbente: ansía al mismo tiempo llegar al punto final y seguir leyendo indefinidamente.

El narrador oculta al lector cuáles son los “mayores y continuos pensamientos” que le impiden al hidalgo escribir él mismo el punto final de la historia; pero quizá haya optado sencillamente por seguir leyendo tanto esta aventura como otras, por ejemplo, las de Palmerín de Inglaterra y Amadís de Gaula, sobre las cuales discute con maese Nicolás, como descubrimos a renglón seguido. El hidalgo ha optado por la “inacabable aventura” de leer sin fin. Así lo indica el célebre comienzo del siguiente párrafo: “En resolución, él se enfrascó tanto en su letura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro,

y los días de turbio en turbio.” El siguiente paso es leerse a sí mismo en los libros, esto es: continuar la aventura viviendo en un libro de caballerías.<sup>16</sup>

Volvamos al campo de Montiel. Don Quijote ha usurpado con sus discursos el papel del narrador, quien, según parece, se encuentra con que no tiene nada digno de contar y, en consecuencia, dirige la atención sobre dicho papel. Pero cuando leemos que don Quijote “caminó sin acontecerle cosa que de contar fuese, de lo cual se desesperaba”, ¿no cabe entender que es él mismo quien no encuentra nada digno de contar? Esta frase viene a cifrar el ambiguo carácter del lenguaje y la esquiva naturaleza de los “hechos” de “esta verdadera historia”. Don Quijote no cesa de “contar” cosas, y no parece que el amanecer le parezca indigno de ser contado, por mucho que le desespere la falta de acontecimientos. Algo semejante ocurre con el narrador: no cesa de “contar” y de recoger las palabras de —suponemos— don Quijote; es más, ha ofrecido episodios prolijos de cuya dignidad como “cuento” cabría dudar. ¿Acaso la “primera aventura” consiste en el hecho mismo de narrar, con independencia de cuál sea el acontecimiento que la motive? Mientras que unos autores dicen que fue la de Puerto Lápice y otros que la de los molinos de viento —cosas al parecer dignas de ser contadas—, nuestro autor averigua que don Quijote “anduvo todo aquel día”. El protagonista, como caballero entregado al azar del caballo, halla ocasiones para “contar” por imitación. Las palabras llenan su andadura. El narrador, como autor entregado al azar de don Quijote, las halla en su lenguaje.

<sup>16</sup> La lectura detenida del párrafo dedicado a don Belianís acaba convirtiéndose en una suerte de juego de cajas chinas. Al leer la invocación quijotesca al “sabio” que escriba sus “famosos hechos”, conviene recordar el final del libro de Jerónimo Fernández (mis cursivas): “mas el sabio Fristón, pasando de Grecia en Nubia, juró había perdido su historia, y así la tornó a buscar. Yo le he esperado, y no viene; y suplir yo con fingimientos a historia tan estimada, sería agravio; y así la dejaré en esta parte, dando licencia a cualquiera a cuyo poder viniere la otra parte, la ponga junto con ésta, porque quedo con harta pena y deseo de verla” (MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. L. A. Murillo, Castalia, Madrid, 1984, t. 1, p. 72, n. 9). Cabría argumentar que don Quijote, en lugar de poner fin a la historia de don Belianís, decide salir en busca de su propia “historia inacabada”. Sería interesante seguir este hilo a la luz tanto del libro inacabado de la vida de Ginés de Pasamonte como de la muerte del hidalgo.



El narrador hace hincapié en las fuentes (“los anales de la Mancha”) que ha empleado para construir su cuento. Según estas fuentes, durante la primera jornada el hidalgo anduvo, en efecto, todo el día. Es decir, no sabemos cómo está narrada en dichos “anales” la salida propiamente dicha, llevada a cabo por don Quijote a oscuras, “sin que nadie le viese” (o sea, sin testigos). Menos aún si las palabras de don Quijote aparecen en ellos. Acaso guiado por “conjeturas verisímiles”, el narrador ha ido asimismo ensartando “hechos” y lo ha hecho, él también, “al modo que sus libros le habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje”. El narrador imita sutilmente el lenguaje que don Quijote imita de los libros —por tanto, él también ensarta disparates y corre peligro de acabar con el cerebro seco—, pero al mismo tiempo trata de alejarse de tal lenguaje apelando a la “verdad” y recurriendo a autores y anales, esta vez a imitación de los “coronistas”. Pero tal vez su imitación no sea tan sutil, habida cuenta de que la frase “sin acontecerle cosa que de contar fuese” es en realidad una fórmula del género caballeresco.<sup>17</sup> El narrador imita lenguajes diversos y los confunde de manera más o menos evidente.

Don Quijote cuenta la “verdad” a su “manera”; el narrador a la suya (“Y era verdad que por él caminaba”). El narrador ensarta hechos tal como lo hace don Quijote. Se diría que éste le “dicta” su “historia” (que cumple la función de narrador), y que aquél la integra en su “cuento”. Aunque habría que decir más bien que lo “imita”, tramando palabras basadas en conjeturas en la urdimbre de un cuento cuya narración no ha de salirse “un punto de la verdad”. El narrador también selecciona. Ahora bien, selecciona hechos, lenguajes y tonos: entre otros, hechos y lenguajes extraídos de anales y otros autores, hechos y lenguajes extraídos de libros de caballerías, todos ellos entretreídos entre sí y coloreados de tonos serios y burlones tan ricos en matices que a veces impiden al lector distinguir claramente unos de otros.

Desde este punto de vista, resulta un tanto esquemática la afirma-

<sup>17</sup> “Parodia de otro recurso de autores de libros caballerescos, en que se afectaba suprimir la mención de ciertos acontecimientos por carecer de importancia”, MURILLO, *op. cit.*, t. 1, p. 81, n. 8. Murillo aduce citas de *Palmerín de Inglaterra* y *Amadis de Grecia*.

ción de Foucault: “La vérité de Don Quichotte elle n’est pas dans le rapport des mots au monde, mais dans cette mince et constante relation que les marques verbales tissent d’elles —mêmes à elles-mêmes”.<sup>18</sup> A fin de establecer las relación exclusiva entre “palabras”, antes habría que distinguir netamente entre “palabras” y “mundo”. Es precisamente esta distinción previa la que viene a complicar Cervantes. Anticipándome en cierto sentido a las conclusiones de este trabajo, dudo que la “verdad” cervantina en *El Quijote* excluya tajantemente el “mundo”. Aunque con esto tampoco quiero decir que el “mundo” pueda ser separado posteriormente de las “palabras”.

El mencionado entretejido de hechos, lenguajes y tonos resulta evidente precisamente en el párrafo que nos ocupa, donde, como hemos visto, el narrador se refiere de manera explícita a su labor historiográfica. Fijémonos no obstante en el lenguaje empleado para exponer el resultado de tal labor:

Pero lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha es que él anduvo todo aquel día, y, al anochecer, su rocín y él se hallaron cansados y muertos de hambre, y que, mirando a todas partes por ver si descubriría *algún castillo o alguna majada de pastores* donde recogerse y adonde pudiese remediar su mucha hambre y necesidad, vio, no lejos del camino por donde iba, una *venta*, que fue como si viera una *estrella* que, no a los *portales*, sino a los *alcázares de su redención* le encaminaba (p. 48).

En una misma frase (al parecer, significativa reproducción en estilo indirecto del texto que el autor ha encontrado en los anales de la Mancha) se nombran tres lugares genéricamente heterogéneos: “castillo”, “majada de pastores” y “venta”. No existe diferencia epistemológica entre lo que realmente ve (o “lee”) don Quijote (un paisaje caballeresco y un paisaje pastoril) y lo que, según “conjeturas verisímiles”, vería (o “leería”) el autor (un paisaje del campo de Montiel) en los anales de la Mancha. A diferencia del pasaje de los discursos de don Quijote, en este caso el punto de vista, el perspectivismo, ha que-

<sup>18</sup> MICHEL FOUCAULT, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966, p. 62.

dado atenuado o, más bien, incorporado sin solución de continuidad al lenguaje de la narración. El autor introduce directamente en ésta el “pensamiento” de don Quijote y, en consecuencia, su lenguaje. Así parece confirmarlo el sintagma “los alcázares de su redención”, donde se recupera el registro marcadamente figurado y alegórico de los discursos del protagonista. De este modo la ambigüedad que asomaba antes puntualmente en la narración —en “tuerto”, “armas blancas” y “flamante”— la tiñe ahora del todo. Este pasaje constituye un buen ejemplo del hibridismo del lenguaje narrativo cervantino, como lo son las descripciones del amanecer de *La Galatea*, donde se une el tema heroico-caballeresco al lírico-pastoril, algo semejante a lo que sucede en el primer discurso de don Quijote.<sup>19</sup> En el episodio que nos ocupa el hibridismo supone que el lenguaje de don Quijote y el del narrador queden confundidos.

No voy a detenerme en el análisis de este rico pasaje —complicado además por las alusiones neotestamentarias de “estrella” y “portales”— porque me interesa señalar un ejemplo de cómo se vuelve implícito este hibridismo explícito. Mientras que el uso de “castillo”, “majada de pastores” y “venta” apunta explícitamente en múltiples direcciones (en principio, el de los libros caballerescos y los pastoriles por un lado, y el de la historiografía por otro), más adelante esta multiplicidad se concentra en una sola palabra. Un ejemplo de esta suerte de integración es el uso de “caña”, que aparece en el segundo episodio de este capítulo:

<sup>19</sup> “Don Quijote evoca “un amanecer mitológico», es decir, de un día de primavera que según la tradición poética recordaba la eterna primavera de la edad dorada (Ovidio, *Meta.*, I, s.v., 107). Es notable que en estas invocaciones paródicas Cervantes uniera al tema heroico-caballeresco el lírico-pastoril, pues recuerda incluso las descripciones del alba escritas en serio en su *Galatea*”, MURILLO, *op. cit.*, t. 1, p. 80, n. 6. Sobre el trasfondo de este paisaje literario mixto, recogido en la frase “algún castillo o majada de pastores”, interesaría analizar la relación entre las palabras que pronuncia don Quijote en la p. 47, “dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías”, y la referencia a las “estrellas” y los “alcázares de su redención”. ¿Cuál es, en concreto, el vínculo entre esa híbrida edad de oro que ansía don Quijote y la “redención” formulada con un vocabulario bélico y neotestamentario? Recuérdese, por otro lado, que desde “flamante” hasta “alcázares de su redención” la “luz” vincula los diferentes planos de la narración que he esquematizado: el narrativo, el burlesco, el épico y el alegórico.

Mas al darle de beber, no fue posible, ni lo fuera si el ventero no horadara una *caña*, y, puesto el un cabo en la boca, por el otro le iba echando el vino; y todo esto lo recibía en paciencia, a trueco de no romper las cintas de la celada. Estando en esto, llegó acaso a la venta un castrador de puercos, y así cómo llegó, sonó su silbato de *cañas* cuatro o cinco veces, con lo cual acabó de confirmar don Quijote que estaba en algún famoso castillo y que le servían con música y que el abadejo eran truchas, el pan candeal y las rameras damas y el ventero castellano del castillo, y con esto daba por bien empleada su determinación y salida (p. 54).

La extensión de este trabajo me impide analizar con detenimiento este complejo pasaje en relación con el trinomio “venta”, “castillo” y “majada”. El uso de “caña” da al lector la peculiar medida de la distancia entre el “descubrimiento” del castillo (y la majada) y la “visión” de la venta. El hecho de que el hidalgo reciba “en paciencia” lo que es causa de su ridículo —resumido en la imagen de beber el vino con caña por culpa de la celada— pone de manifiesto la importancia que concede don Quijote a los aspectos “formales” (esto es, los signos) de su aventura. Y es que el elaborado repertorio semiótico que se despliega a lo largo de este segundo episodio (representado por el registro lingüístico, la indumentaria y las normas sociales recogidas en el código caballeresco) permite a don Quijote recrear el “mundo material” de la venta para transformarlo en un castillo, y a las personas presentes reírse de él. Es en ese preciso momento cuando suena un “silbato de cañas”, signo que, por su cercanía respecto de la primera aparición de “caña”, permite resaltar la coexistencia de los otros “mundos” (en concreto, el pastoril y el caballeresco) sobre el trasfondo del acto de beber vino que recoge la narración historiográfica, si bien con el matiz añadido de una alusión al mundo picaresco.<sup>20</sup>

Sin embargo, por mucho que don Quijote lo interprete como un signo del mundo caballeresco (y de que pueda ser interpretado por cualquier lector como una alusión al mundo pastoril), el “silbato de cañas” no deja de ser a su vez un signo tozudamente “material”, esto es, no deja de pertenecer al mundo observable por un testigo. Paralelamente, por muy “material” que sea el acto de beber (neces-

<sup>20</sup> Véase la ed. de F. Rico, p. 54, n. 88.

dad que don Quijote tiene que satisfacer tarde o temprano *a pesar de* su celada y de todo lo que ella significa), el hecho de que beba con la primera “caña” está relacionado con la insolación que el hidalgo ha estado a punto de padecer en el campo. Así, el instrumento está asociado, siquiera lejanamente, al mundo de los libros de caballerías en la medida en que la sequedad de su cerebro es consecuencia de la lectura.<sup>21</sup> En consecuencia, una sola palabra evoca, confundiéndolos y distinguiéndolos al mismo tiempo, los mismos “mundos” que en el episodio anterior aparecían diferenciados por medio de varias palabras (“venta”, “castillo” y “majada”).

Con el ejemplo de la “caña” no pretendo en absoluto sugerir que la narración de *El Quijote* vaya paulatinamente confundiendo lenguajes de géneros diversos. Sólo intento señalar cómo, so capa de una ilusión historiográfica, el autor teje y desteje su narración desde el comienzo de su “cuento”. Es con este complejo movimiento de lanzadera entre las convenciones de géneros diversos como viene a tramarse el texto de la novela. Si muchos libros de caballerías se titulaban crónicas, los cronistas aderezaban sus historias imaginativamente.<sup>22</sup> Cervantes carga las tintas de cada género para que resalte precisamente el carácter híbrido de cada uno.

<sup>21</sup> Dadas las circunstancias en que aparece en este episodio, “caña” permite hacer asociaciones de toda índole. Para ello basta con echar un vistazo a la voz “caña” en el diccionario de COVARRUBIAS: “por hazer burla de Christo nuestro Redentor le pusieron una como ésta en las manos, y teniéndole coronado de espinas, le saludavan, diciéndole: *Ave Rex Iudaeroum*; y finalmente le golpearon y hirieron con ella por más afrenta [...]. Y en otra tal le pusieron la esponja con hiel y vinagre, dándole a beber, quando dixo en la Cruz: *Sitio*. Es símbolo del nombre vacío y vano, inconstante, que a todos vientos se mueve [...] Es también símbolo de la fragilidad humana; de la cual Dios por esta causa se compadece della [...] El apoyo flaco y peligroso está figurado en la caña [...] Escribían con cañas, y oy día se usa en Grecia y otras partes [...]. De las cañas se hizieron las primeras flautas, y dan por inventor dellas al dios Pan [...] De las cañas tostadas hazian lo antiguos cañas, cuyas heridas eran mortales; de que haze mención Virgilio [...] Y oy día los indios usan destas cañas por saetas, y yo tengo algunas dellas con sus arcos. En España es muy usado el jugar las cañas, que es un género de pelea de hombres de a caballo [...]”, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Turner, Madrid, 1984.

<sup>22</sup> “The earliest chroniclers could not entirely suppress their imagination. Historical *lacunae* were filled with original inventions or with prosified epic, which are by definition products of the imagination”, EL SAFFAR, *op. cit.*, p. 82.

El lenguaje de la historiografía está en realidad profundamente coloreado por el de otros géneros desde el mismo inicio de la obra. Sabemos que la frase que abre el libro, “en un lugar de la Mancha” pertenece al *Romancero general*.<sup>23</sup> La indeterminación que presenta tal sintagma es semejante a la que supone la siguiente, “de cuyo nombre no quiero acordarme”, la cual, según Francisco Rico, contrasta con la prolijidad de los libros de caballerías. Esta indeterminación distingue el lenguaje de *El Quijote* tanto de la precisión del género historiográfico —como sugiere el mismo narrador al comparar fuentes— como del detallismo del género caballeresco,<sup>24</sup> pero no excluye ni uno ni otro, ni tampoco la multiplicidad de otros lenguajes que contribuyen a ceñir y tensar la trama de la narración. Al contrario, el incesante proceso “diferencial” de tejer y destejer la “verdad” de cada lenguaje acaso apunte a esa otra “verdad” que ha de satisfacer la narración del “cuento”, una “verdad” oscilante entre la diversidad de “historias verdaderas” que, tensando la función narrativa de cada personaje, entretejen el libro como si de la promesa de una inacabable aventura se tratara. Una “verdad” azarosa, contingente e inesperada, una “verdad” peregrina, diversa y divertida, puesta en “peligro” o “riesgo” como ocurre en las aventuras.<sup>25</sup> De ahí, acaso, que el narrador de *El Quijote pueda convertirse en el “flamante aventurero” del mundo de la novela*.

<sup>23</sup> “La frase «En un lugar de la mancha» es un verso del romance *El amante apaleado*, que sin duda quedó grabado en la memoria de Cervantes y le pareció indicado comenzar con él su novela —como en otras ocasiones, cuando intercala versos en el texto—, lo cual da entender que nuestro autor no tenía ningún interés en fijar geográficamente la patria de don Quijote” (MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. M. Martín de Riquer, Juventud, Barcelona, 1955, p. 35. Véase también en la ed. de F. Rico, p. 262).

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 35, n. 3. Por otro lado, la frase recuerda “una fórmula inmemorial del relato popular y característica de la narración oral”. Véase MURILLO, *op. cit.*, p. 70, n. 3.

<sup>25</sup> Según el *Diccionario de Autoridades*, “aventura” significa “acaecimiento y suceso no esperado, sino casual. Es término propio de los libros de caballerías, donde por este nombre se entiende el hecho de armas, batalla, o encuentro acontecido a los caballeros andantes”; “vale asimismo por casualidad, contingencia, suerte inopinada”; “peligro o riesgo, o por el acto de ponerse en duda alguna cosa”.

LAS REDONDILLAS DE SOR JUANA  
CONTRA LOS “HOMBRES NECIOS”:  
UN SIGLO DE FAMA (1818-1910)

ANTONIO ALATORRE  
El Colegio de México

La defensa de las mujeres contra los “hombres necios”, que en el siglo XIX fue la composición más leída de sor Juana, la más admirada y comentada (y a veces la única conocida), ha perdido mucho de su impacto por culpa del gran movimiento revolucionario de liberación femenina que en estos nuestros tiempos ha sacudido a gran parte del mundo. Las (y los) feministas de hoy piensan de manera mucho más radical que sor Juana. Expresiones como “Queredlas cual las hacéis / o hacedlas cual las buscáis” resultan no sólo anacrónicas, sino reaccionarias. La idea de que las mujeres se dejen *hacer* por los hombres —de que éstos sean sus rectores, los que las moldean para que sean como deben ser— es ya risible. Las mujeres se hacen solas. Son dueñas de su destino. Pero, naturalmente, sor Juana se dirigía a lectores de sus tiempos. En la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* deplora que no exista una Universidad femenina, pero no le pasa por las mientes la idea de proponer que asistan mujeres a la Universidad existente. Eso se le había ocurrido a ella, sí, pero cuando era una niña sin experiencia de la realidad.

De hecho, la situación de la mujer a fines del siglo XVII (y en tiempos posteriores, hasta no hace mucho) no era muy distinta de la situación medieval. La réplica de sor Juana a los denuestos proferidos y escritos por misóginos cuyo paradigma era Quevedo no difiere, en lo esencial, de lo que en el siglo XV decían los defensores de las mujeres, como Juan Rodríguez del Padrón en su *Triunfo de las donas* (alabado por Juan de Mena porque las defiende contra “el desenfre-

nado maldezir de los hombres”), o como Hugo de Urriés, que en sus coplas *De los galanes* “culpa a los hombres de la delincuencia femenina”, o como Juan de Flores, que en su *Grisel* y *Miravella* introduce a Braçayda demostrándole a Pere Torrellas, “prototipo del misógino intransigente”, que “los hombres son causa de todo el mal humano, y por tanto de la maldad femenina”.<sup>1</sup> Después de sor Juana continuó el ping-pong de detractores y defensores. En 1698, tres años después de su muerte, el librero G. Palol imprimía en Gerona un anónimo *Registro y estado de la imperfección, ruindad y malicia de las mugeres, [sacado] de la Sagrada Escritura y de otros muchos autores de crédito, sacros y profanos*.<sup>2</sup> Este *Registro* volvió a imprimirse en Barcelona en el siglo XVIII, y todavía en 1822 salía una nueva edición que llevaba anexo un *Contrarregistro de las mujeres, donde son aforados los defectos de los hombres*. De manera parecida, recién publicado (en 1726) el tomo primero del *Theatro crítico universal* del padre Feijoo, donde está su *Defensa de las mujeres*, cierto Lorenzo Manco de Olivares se había sentido moralmente obligado a escribir una *Contra-defensa crítica a favor de los hombres*.<sup>3</sup>

Por lo demás, lo que sor Juana piensa ya lo habían pensado no pocos poetas. Así Juan del Enzina:

Miremos lo que es razón:  
si algunas culpas se hallan,

<sup>1</sup> Las palabras entre comillas proceden del artículo de JACOB ORNSTEIN, “La misoginia [sic] y el profeminismo en la literatura castellana”, *Revista de Filología Hispánica*, 3 (1949), pp. 219-232. El título es excesivo, pues Ornstein no se refiere sino al siglo XV, desde la época de don Enrique de Villena hasta la de Juan del Enzina. “Es curioso —dice— ver que hubo defensas antes de haber ataques”. Olvida que los “ataques” venían de muy lejos: de la Biblia (Eclesiastés) y de Aristóteles, a través de la patrística y la escolástica.

<sup>2</sup> *Optima foemina rarior Phoenix*, se lee al final de la dedicatoria. El libro es una larga retahíla de textos venerables: “Catón dice que la sabiduría y el uso de razón son incompatibles con el espíritu de la mujer, en quien no hay otra cosa que ambición en su cabeza”; “Marcial dice que no hay cosa peor que la mujer...”; según Tito Livio, las mujeres inventaron los venenos; según el Eclesiastés, “la mujer es un lazo o honciguera...”, etc., etc.

<sup>3</sup> La noticia sobre las reediciones del *Registro* procede de ANTONIO PALAU, *Manual del librero*, s.v., y la de la *Contra-defensa crítica*, de GALLARDO, *Ensayo*, t. 2, Apéndice, p. 99.



callemos, pues ellas callan,  
que las culpas nuestras son [...];  
aunque quieren ser muy buenas,  
nosotros no las dejamos...;

así Bartolomé de Torres Naharro en la *Comedia Serafina*:

De mujeres blasfemamos  
los que malas las hacemos;  
un error suyo diremos  
y dos mil nuestros llamamos...,

y el mismo en la *Comedia Justina*:

Nuestras virtudes hallamos  
ser las que aprendemos de ellas;  
sus maldades son aquellas  
que nosotros les mostramos...;

así el anónimo “Romance del maldiciente”, en el *Romancero general*,  
que dice de los hombres:

...favorecidos, se alaban;  
disfaman si los desprecian;  
la que los escucha es fácil,  
la que no les habla es necia...;

y así también Ruiz de Alarcón (*Todo es ventura*, acto III):

¿Qué es lo que más condenamos  
en las mujeres? ¿El ser  
de inconstante parecer?  
Nosotros las enseñamos [...].  
¿Ser duras? ¿Qué nos quejamos,  
si todos somos extremos?  
Difícil, lo aborrecemos;  
y fácil, no lo estimamos...

A estos autores, citados por Méndez Plancarte,<sup>4</sup> pueden añadirse otros, comenzando con Gaspar Gil Polo en su *Diana enamorada*:

Porque si acaso os miró  
la más honesta doncella  
o afablemente os habló,  
dice el hombre que la vio:  
“Desvergonzada es aquélla”;  
y así la pastora y dama  
de cualquier modo padece,  
pues vuestra lengua la llama  
desvergonzada si os llama,  
y crüel si os aborrece...

Al comienzo de *Las fortunas de Diana* le cuenta Lope de Vega a “Marcia Leonarda” (o sea Marta de Nevares, su amante) cómo Celio, valiéndose de artimañas y “fingidas lágrimas”, vence la resistencia de Diana; y, después de contárselo, se apresura a hacer (*tongue-in-cheek*, seguramente) este comentario: “Dígame vuestra merced, señora Leonarda: si esto saben hacer y decir los hombres, ¿por qué después infaman la honestidad de las mujeres? Hácenlas de cera con sus engaños, y quíerenlas de piedra con sus desprecios”.

En el capítulo 46 del *Epicteto traducido* (“Los hombres que alaban a las doncellas por hermosas y galanas y bien prendidas, y no por honestas y humildes, son causa que sigan la desorden por la alabanza, y no la virtud”) dice Quevedo que las mujeres, no bien cumplen 14 años, son tratadas “de damas y de bellas” por los hombres, con lo cual ellas “desvelan sus cuidados y sentidos / en afeites lascivos” y añade:

Según esto, conviene  
alabar la mujer tan solamente  
de honesta y de prudente,

<sup>4</sup> Méndez Plancarte, ed. de las *Obras completas* de sor Juana, nota al núm. 92 (t. 1, pp. 488-489). Ya CLEMENTINA DÍAZ Y DE OVANDO, “Acerca de las redondillas de sor Juana Inés de la Cruz”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 4 (1945), núm. 13, pp. 45-54, había llamado la atención sobre el “Romance del maldiciente” y sobre el texto de Ruiz de Alarcón.

de humilde y de callada,  
 de vergonzosa y casta y recatada;  
 porque, viendo que el hombre estima sólo  
 su virtud y cordura,  
 siga más la virtud que la hermosura.

Es lo que sor Juana les dirá a los hombres: "Queredlas cual las hacéis / o hacedlas cual las buscáis". (Los hombres *hacen* a las mujeres.)

Esteban Manuel de Villegas, el fino poeta de las *Eróticas o Amatorias*, dejó manuscrita una sátira en tercetos (editada recientemente) "En apoyo de las mujeres contra la malicia de los hombres". Dice, por ejemplo: "Si es adúltera alguna, somos veinte / para una..."; "Si pecan en el sexto, son rogadas..."; "el modo con que a veces las tratamos / es, sin mentir, tiránico y austero"; y termina así:

Pues ¡oh tú, de las hembras enemigo!  
 dime: ¿cuál viene a ser el más culpado  
 de estos dos sexos?, ¿cuál el más mendigo;  
 y, si no el más mendigo, el más menguado?<sup>5</sup>

Sor Juana, cuyo conocimiento del mundo le venía mucho más de la literatura (poesías, comedias, novelas) que de su experiencia personal, habrá leído seguramente algunos de estos textos, los cuales le habrán confirmado sus propias ideas. Quizá hacia el mismo tiempo en que compuso sus redondillas habrá escrito *Los empeños de una casa*, donde expresa brevemente esas ideas. Doña Ana ha dado asilo en su casa a Don Carlos, prófugo de la justicia; Castaño, malicioso, sospecha motivos ulteriores en el gesto de la dama, y Don Carlos se

<sup>5</sup> Para Gil Polo véase JOSÉ MARÍA DE COSSÍO, "Observaciones sobre la vida y la obra de sor Juana Inés de la Cruz", *Boletín de la Real Academia Española*, 32 (1951), pp. 42-44; para Villegas, JULIÁN BRAVO VEGA, *Esteban Manuel de Villegas: La obra literaria*, Logroño, 1989, pp. 69 y 261-262; el texto de Lope de Vega está en el t. 38 de la BAE, p. 3. —En cuanto a la forma, cf. las redondillas del Estudiante de Alcalá dirigidas a cierto Lusa, "clérigo que fornicaba mucho y que comía poco, y toda la vida andaba cazando", *Revue Hispanique*, 40 (1917), p. 146: "Lusa, no puedo entender / ni acabo de averiguar / si no coméis por cazar / o cazáis por no comer". Para fornicar bien hace falta comer (Baco y Ceres "dan fuerzas al amor"): "si perecer no queréis / en el peligro que andáis, / o comed cual fornicáis, / o fornicad cual coméis".

indigna: “ella, atenta y cortesana, / ampararme prometió”, *voilà tout*. Pero no es que la maliciosa insinuación de Castaño le haya tomado de nuevo: así juzgan siempre los hombres a las mujeres:

...en mirándolas corteses,  
 luego las juzgáis livianas;  
     y sus malicias erradas,  
 en su mismo mal contentas,  
 si no las ven desatentas,  
 no las tienen por honradas;  
     y a un pensar tan desigual  
 y aun no indigno del desdén,  
 nunca ellas obran bien  
 que cuando los tratan mal.<sup>6</sup>

Eran, pues, ideas que le bullían en la cabeza a sor Juana, y que ella ciertamente tomaba en serio. Sin embargo, es notable cómo sus contemporáneos, que tan profusamente alabaron sus obras —fray Luis Tineo, Francisco de las Heras, el padre Calleja, el padre Navarro Vélez y los demás elogiadores del *Segundo volumen*—, no hayan dicho ni media palabra sobre las redondillas, pese a su notoria singularidad, ya que sor Juana era prácticamente la primera mujer que se lanzaba al ataque contra la injusticia de los hombres, y lo hacía, además, no con escrupulos de monja, sino con toda claridad y gran denuedo.<sup>7</sup> La razón

<sup>6</sup> *Los empeños de una casa*, II, pp. 59-68. El v. 68, en todas las ediciones, dice “las tratan”, pero tiene que ser “los tratan” (sujeto, *ellas*): si los hombres tienen “tan desigual” concepto acerca de las mujeres, justo es que ellas los traten mal.

<sup>7</sup> Entre las varias escritoras que precedieron a sor Juana en la defensa de la mujer, encuentro especialmente simpática a Teresa de Cartagena, que en su *Admiración operum Dei* (réplica a los hombres que habían censurado su *Arboleda de enfermos*) recuerda lo que dijo Dios después de crear a Adán: “No es bueno que sea el hombre solo; hagámosle adyutorio semejante a él”, y comenta: “Bien se podría argüir aquí quién es de mayor vigor, el ayudado o el ayudador; ya vedes lo que a esto responde la razón”; pero, cautelosa, rehúye toda polémica: “El propósito e final intención mía no es ofender el estado superior e honorable de los hombres, ni tampoco favorecer el estado fémíneo...; estos argumentos e quistiones suelen propiciar la arrogancia mundana, e no aprovechan cosa a la devoción”. Véase el artículo de DAYLE SEIDENSPINNER-NÚÑEZ sobre Teresa de Cartagena en *Medievalia*, México, 1993, núm. 15, y el allí mencionado de MIGUEL VICENTE GARCÍA, “La defensa de la

de esto es quizá que todos ellos, de manera más o menos explícita, hacían propaganda a favor de sor Juana y defendían, contra los timoratos, el derecho de esa monja a escribir versos, pero no podían sacar a relucir ese ejemplo; hubiera sido estratégicamente desacertado.

Es un hecho que, a partir de mediados del siglo XVIII, sor Juana comenzó a ser menos y menos leída. Pero tengo para mí que las rondallas contra los “hombres necios” nunca se hundieron por completo en el olvido. Hacia 1750 ya no sería fácil encontrar en una librería las obras de la monja, cuya última edición se había impreso en 1725. No había ya demanda, pues los gustos estaban cambiando. La gente entendida compartía el juicio del padre Feijoo (1726): lo que valía en sor Juana no eran sus versos, escasos de “talento”, sino su “universalidad de noticias en todas facultades” (y estas “noticias”, fatalmente, irían perdiendo actualidad). Así, pues, nadie leía el *Primero sueño* ni la *Crisis* del sermón del padre Vieira, que para el padre Calleja eran las dos obras maestras de sor Juana y ahora eran ya antiguallas. Las finuras y sutilezas de la argumentación teológica de los escolásticos eran ahora cosa de fray Gerundio y sus congéneres; las *Soledades* de Góngora habían arrastrado en su caída al *Primero sueño*, y lo que se representaba en los teatros no se parecía ya a un “festejo” como el de *Los empeños de una casa*; tampoco lo que se cantaba en las iglesias se parecía a los villancicos de antes (el estilo italiano se estaba imponiendo),<sup>8</sup> y los saraos palaciegos no eran como los del tiempo de los Austrias. En una palabra: sor Juana no tenía ya lectores. Pero en el mar de sus poesías había una que no pasaba de moda, una que mantenía intacto su prestigio: no era nada gongorina; fuera de la mención de Thais y Lucrecia, oscura tal vez para muchos, todo era claro, todo era preciso, ¡y tan contundente! No faltarían personas

---

mujer como intelectual en Teresa de Cartagena y sor Juana”, *Mester*, 18:2 (1989), pp. 95-103. —STEPHANIE MERRIM, “Toward a feminist reading of sor Juana”, en *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, Wayne State University, Detroit, 1991, pp. 35-36, cita unos versos bastante desvaídos de doña María de Zayas, que vivió poco antes de sor Juana: “Si amados pagan mal los hombres, Gila, / dime, ¿qué harán si son aborrecidos? / Si no se obligan cuando son queridos, / ¿por qué tú lengua su traición perfila?”

<sup>8</sup> En la *Gazeta de México*, septiembre de 1737, se da la noticia de que en la iglesia de San Jerónimo se han cantado unos maitines con música de Nicolini.

que hasta de memoria se la sabían; quienes la oían recitar estarían pensando o exclamando al final de cada redondilla: “¡Hombre, sí! ¡Qué razón tiene!”; y los más entusiastas sacarían copias para mejor recordarla.

1) Así, como de manera subterránea, continuaría su vida esa composición, hasta que llegó el día en que aquello que estaba en una copia manuscrita o en la cabeza de algún memorioso, afloró a la superficie del papel impreso. Creo que de este modo se explica la reaparición de las redondillas, por primera vez desde 1725, en un libro de 1818: *La Quijotita y su prima* de José Joaquín Fernández de Lizardi, “el Pensador Mexicano”. Gracias a él, aquello que conocían los pocos pasaría a ser conocido por los muchos. Y, como tenía una pluma fácil, Lizardi aprovechó hasta el máximo la ocasión. Dos son los capítulos que le dedica. En el capítulo 8, que “refiere la disputa que trabó el Coronel con el Licenciado Narices, y la defensa de las mujeres”, hay varias personas que dialogan durante la comida, entre ellos un Licenciado y un Coronel. Éste se expresa benévolamente acerca de las mujeres; reconoce, sí, que “incurren en ciertos defectos con más frecuencia que los hombres”, pero observa que eso no es “por ser mujeres”, sino porque no saben “hacer buen uso de su razón, y de no saber esto, muchas veces, o las más, no tienen ellas la culpa”.

—¿Pues quién la tiene? —dijo el Licenciado.

—Los hombres —respondió prontamente el Coronel—; sí, señor, no se escandalice usted: los hombres, que educan mal a las mujeres, o que las seducen y pervierten, tienen la mayor parte de la culpa de los defectos en que ellas incurren... Estoy muy lejos de pretender justificarlas, pero no puedo llevar a bien que se crea o que se diga que las mujeres son peores que los hombres y extraordinariamente viciosas, sólo porque son mujeres... Todos saben que los hombres son superiores a las mujeres, y que éstas nacen con una dependencia necesaria respecto de nosotros. Ésta es la verdad. Pero en esta misma verdad se halla envuelta otra de que resulta a ellas una disculpa y a nosotros un cargo, y es que si las mujeres son malas, no puede ser por otra causa sino porque los hombres, que son sus superiores, o les enseñan la maldad, o se la consienten...

Y sigue y sigue la perorata, hasta que interviene un tercer personaje, el Cura, “respetable eclesiástico como de sesenta años”, que le da toda la razón al Coronel (“las opiniones de usted me parecen tan antiguas como seguras: son de aquellas que por sabidas se callan; pero se callan tanto, que infinitos las ignoran, o intentan ignorarlas”), y prosigue:

Quando oigo declamar a la mayor parte de los hombres contra la facilidad de amar de las mujeres y los veo tan constantes en seducirlas, me acuerdo de unos versos que sobre esto escribió con tanto acierto nuestra paisana sor Juana Inés de la Cruz, monja del convento de San Jerónimo de esta capital,<sup>9</sup> en los que hace ver que los hombres, casi siempre, tienen la culpa de la liviandad de que acusan a las mujeres, según ha dicho el Coronel, porque, efectivamente, los hombres quisieran a las mujeres de mantequilla para sí y de pedernal para los demás...

El Licenciado vuelve a la carga, pero es interrumpido por Eufrosina, hermana del Coronel:

—¡Cállese usted, señor Narices, o señor Tronera!... Bien haya la que no se fía de ustedes, como dice el señor Cura, pues entre los hombres apenas habrá bueno uno entre ciento, y creo que me extiendo mucho.

—Con iguales expresiones acaba sus versos la monjita que cité —dijo el Cura.

Y Eufrosina le suplicó los repitiera; a lo que contestó:

—Con mucho gusto lo haré, señorita. Pero, pues ya hemos concluido y están alzando los manteles, daremos gracias a Dios de que nos ha dado de comer sin merecerlo...

<sup>9</sup> O sea una monja real, que vivió en este convento, bien conocido de todos los habitantes de la ciudad. Ya en 1737 era sor Juana un recuerdo: la *Gazeta de México* (cf. nota anterior) explica que en el convento de San Jerónimo floreció en un tiempo “la célebre poetisa mexicana madre Juana Inés de la Cruz”. El propio Lizardi, en *El Periquillo Sarniento* (1816), libro segundo, cap. 6, habla de esa “religiosa jerónima, célebre ingenio y famosa poetisa en su tiempo”, pero lo que sabe es muy nebuloso, pues no sólo la hace contemporánea del semi-legendario “Negrito Poeta”, que vivió a mediados del siglo XVIII, sino que cuenta que cierto “viejo de México” recordaba cómo una vez sor Juana (¡nada menos que sor Juana!) fue superada en un juego de ingenio por el Negrito Poeta.

Sigue un sermoncito acerca de tan religiosa obligación, tras el cual “repitió Eufrosina al Cura el encargo que le hizo de que dijera los versos, y el buen eclesiástico cumplió su palabra, como se verá en el capítulo que sigue”.

Como todos los buenos narradores —Cervantes por ejemplo—, Lizardi termina el capítulo dejando picada la curiosidad del lector (o del oyente), seguro como está de que sabrá apreciar la sorpresa que le tiene preparada. Es hora de que las redondillas de sor Juana, conocidas de unos cuantos, pasen a ser conocidas por “el pueblo” (Lizardi era un escritor eminentemente “popular”). Viene entonces el capítulo 9: “Oiga usted, señorita, cómo se expresó la madre Juana Inés en defensa de su sexo, y con qué gracia reprende a los hombres que hablan mal de las mujeres después que las seducen. Dicen así...”, y sigue la recitación de las diecisiete redondillas. “Todos aplaudieron los versos, especialmente las señoras”; pero, en cuanto acaba el aplauso, el Licenciado comenta “en un tono burlón”: “Se echa de ver que no fue hombre sino mujer la autora de las estrofas que ha referido el señor cura”; emprende entonces un contraataque, y, tras unas palabras casi conciliatorias del Cura, la conversación toma otro rumbo.

Bien visto, Lizardi parece admirar la *gracia* de las redondillas (“Oiga usted, señorita..., con qué gracia reprende...”) más que su contenido. Hay que observar que quienes aplauden los versos son *especialmente las señoras*, y que no sólo el Licenciado, sino también el Coronel y el Cura, dan por supuesta la debilidad (e inferioridad) de la mujer. Sor Juana jamás dijo que “los hombres son superiores a las mujeres”, ni que éstas “nacen con una dependencia necesaria” respecto de aquéllos, ni mucho menos que son incapaces de “hacer buen uso de su razón”. Sus ideas eran mucho más avanzadas que las de Lizardi.

2) En Europa, la primera reaparición de las redondillas de sor Juana está en la *Floresta* del hispano-alemán Böhl de Faber (1825). A diferencia de Manuel José Quintana, que en sus muy reeditadas *Poesías selectas castellanas* (1ª ed., 1807) hace caso omiso de la monja mexicana, Böhl acoge dos composiciones suyas: las liras “Amado dueño mio...” y las redondillas. Los lectores sabrán apreciar las liras, que muestran “una sensibilidad afectuosa y bella” (*einem warmen und schönen Ge-*



fühl), ponderación muy de 1825; y también gustarán de las redondillas, difíciles de acomodar en la estética del romanticismo, pero “muy notables” (*zeichnen sich sehr aus*).<sup>10</sup>

3) Curiosamente, esas dos composiciones son las que sirven de conclusión al artículo “Juana Inés de la Cruz”, publicado en *El Mosaico Mexicano* en 1837. Su autor es seguramente el hispano-mexicano conde de la Cortina (José Justo Gómez de la Cortina), uno de los hombres más cultos del México de entonces, y que, a diferencia de Lizardi, da señales claras de haber leído a sor Juana. Este artículo se reprodujo en el *Semanario Pintoresco* de Madrid en 1845, pero aquí se suprimieron las liras, quedando sólo las redondillas.<sup>11</sup>

4) El *Semanario Pintoresco* fue en España, durante más de dos decenios (1836-1857), la revista literaria de mayor prestigio. Es de suponer que ahí fue donde un poeta catalán, Pau Estorch y Siqués, leyó las redondillas; evidentemente fascinado por ellas, las tradujo a su lengua<sup>12</sup> y las publicó, intitulándolas “Defensa de las donas”, en su libro *Lo tamboriner del Fluviá* (Gerona, 1851).<sup>13</sup> La traducción de la primera redondilla no le costó ningún trabajo:

<sup>10</sup> JUAN NICOLÁS BÖHL DE FABER, *Floresta de antiguas rimas castellanas*, Hamburgo-Leipzig, 1821-1825, t. 3, núms. 629 (las liras) y 854 (las redondillas).

<sup>11</sup> ELIAS TRABULSE, *La muerte de sor Juana*, Condumex, México, 1999, p. 55, al analizar cierto documento de 1843, dice que “no es improbable” que el artículo de *El Mosaico Mexicano* (vol. 2, 1837, pp. 329-335) se deba a la pluma del conde de la Cortina. A mí me parece esto indudable, por las razones que expongo en mi reseña del folleto de Trabulse, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 47 (1999), pp. 445-446. Seguramente por intervención del marqués de Morante (hermano del conde), que vivía en Madrid, se reprodujo el artículo en el *Semanario Pintoresco Español*, 10 (1845), pp. 12a-13b.

<sup>12</sup> En los países catalanes se habían impreso no pocas ediciones de obras de sor Juana: el tomo 1 (Barcelona, 1691); la *Carta athenagórica* (Palma de Mallorca, 1692); el tomo 2 (Barcelona, 1693: tres impresiones, según GEORGINA SABAT, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 23, 1974, pp. 391-401); y el tomo 3, o sea la *Fama y Obras póstumas* (Barcelona, 1701). Josep Vicens tomó de sor Juana varios textos, entre ellos una loa entera, como ejemplos en sus adiciones al *Arte poética* de Rengifo (Barcelona 1703). Y hubo una edición del tomo 1 en Valencia, 1709.

<sup>13</sup> Cito por la “segona edició, primer repich”, Barcelona, 1859, pp. 66-69. No modernizo la ortografía.

Homens necis que acusau  
al sexo bell sens rahó,  
sent vosaltres la ocasió  
de lo mateix que culpau;

pero en otros casos, debido a las imperiosas exigencias de la rima, se vio forzado a hacer alteraciones, por ejemplo:

Mes entre lo enfado y pena  
que en vosaltres causar sol,  
ditxosa la que nous' vol  
y sab girarvos la esquena.<sup>14</sup>

5) A mediados del siglo XIX estaban en pleno auge los fantaseos sobre la vida de sor Juana.<sup>15</sup> Una de las muestras más desorbitadas de esta moda es la “leyenda” perpetrada por Eduardo Asquerino (1826-1881), zorrillesco poeta español que residió algún tiempo en México. Hacia el final de ese largo poema, escrito en variedad de metros y con pasajes dialogados,<sup>16</sup> Asquerino descubre la causa por la cual sor Juana se hizo monja. Hay un joven llamado César Muñiz, rico, galán y valiente, enamorado de la bellísima Juana de Albages (así dice siempre Asquerino, en vez de Asbage), y Juana está enamorada de él. A punto ya de celebrarse las bodas, recibe ella una carta que revela algo que ni ella ni él sabían: ¡César es hermano de Juana, fruto de los adúlteros amores de don Pedro de Albages con una “serrana”...! Sin más pensarlo, César se hace fraile y se va de misionero a Durango,

<sup>14</sup> Puede ser que este ejercicio de versificación tenga algo que ver con los *Elements de poética catalana y Diccionari de sa rima*, que Estorch y Siqués publicó en Gerona en 1852, o sea un año después de su traducción de las redondillas. De estos *Elements* dice PALAU, *Manual del librero*: “Por la falta en que se hallaba la lengua catalana de un buen diccionario para utilidad de los poetas, este libro se vendía bien”.

<sup>15</sup> Cf. A. ALATORRE y MARTHA LILIA TENORIO, “Una enfermedad contagiosa: los fantaseos sobre sor Juana”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 46 (1998), pp. 105-121.

<sup>16</sup> *Ecos del alma. Obras originales del poeta español don Eduardo Asquerino. Colección de poesías escogidas, leyendas religiosas, tradiciones mexicanas y obras dramáticas*, México, 1853, pp. 27-86. (En las pp. 389-400 hay una poesía que se llama “De México a Xochimilco. Viaje marítimo”).

donde convierte a la verdadera fe a “cuatro mil indios salvajes”, mientras Juana, naturalmente, se encierra en el convento y se dedica a hacer versos:

... Pues sonetos y quintillas  
 escribe con tal primor,  
 que son raras maravillas  
 sus obras. ¿Qué redondillas  
 mejores que éstas, lector?...

Y aquí encaja Asquerino las diecisiete redondillas “A los hombres que acusan en las mujeres el mismo mal que causan en ellas”. Claro que no tienen nada que ver con la trama de la “leyenda”, pero era apremiante la necesidad de incluirlas.

6) La primera antología de poetas mexicanos en que está presente sor Juana<sup>17</sup> es *El Parnaso mexicano*, formado por José Joaquín Pesado, publicado por entregas en 1855. Y está presente con 50 composiciones, una de ellas, como era inevitable, la invectiva contra los “hombres necios”.<sup>18</sup>

7) En cambio, las poesías de sor Juana que hay en el volumen 42 de la *Biblioteca de Autores Españoles*, a cargo del pseudo-erudito Adolfo de Castro e impreso en 1857, son apenas 6, una de ellas la defensa de las mujeres. Dice el colector: “Pocas son las poesías en que sor Juana no se dejó llevar del mal gusto dominante en su siglo. Las que se reimprimen en esta colección son las mejores”.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> La *Colección de poesías mejicanas* publicada en París (Librería de Rosa) en 1836 por José María Luis Mora no contiene sino versos escritos en los dos primeros decenios del México independiente.

<sup>18</sup> La impresión del *Parnaso* quedó inconclusa, y sin la portada en que se expresaría el nombre del colector. Se sabe que éste fue José Joaquín Pesado por una noticia anónima (pero seguramente de Pedro Henríquez Ureña) que se lee en la *Antología del Centenario*, México, 1910, t. 1, p. ccxlvii.

<sup>19</sup> ADOLFO DE CASTRO (ed.), *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII* (BAE, t. 42), pp. 545-546.

8) El libro de Severo Catalina, *La mujer*, cuya primera edición es de Madrid, 1861, fue hasta comienzos del siglo xx lo que el *De institutione feminae christianae* de Juan Luis Vives y *La perfecta casada* de fray Luis de León fueron para el siglo de oro: un manifiesto en favor de la mujer y una urgente invitación a reflexionar sobre su papel en la sociedad.<sup>20</sup> En el capítulo 12, intitulado “Los extravíos”, habla el autor de los malos pasos que a menudo dan las mujeres a causa de la seducción. “Muchos de nuestros lectores —dice— no tendrán quizá noticia de sor Juana Inés de la Cruz. Es una gran poetisa americana del siglo xvii, una mujer singular...”, etc. “Pues esta moderna Safo, que así llenó el nuevo continente con el aroma de su genio, nos ha legado, a propósito del epígrafe que lleva este capítulo, unas lindísimas redondillas que, transcritas entre estos *Apuntes*,<sup>21</sup> serán sin duda brillante de alto precio, escondido entre barro muy humilde”. Copia 10 de las 17 redondillas y comenta: “Quien siente y versifica así es todo un poeta. Estos dos últimos versos [“Queredlas cual las hacéis / o hacedlas cual las buscáis”] pueden constituir un tratado importantísimo de filosofía y de moral”.

9) El andaluz Trinidad de Rojas, poeta, narrador y autor de una *Historia de Antequera*, publicó en 1862 un ensayo muy original y muy inteligente sobre sor Juana, cosa insólita en sus tiempos. Hace una buena biografía y, sobre todo, se empeña en “buscar el alma de Juana Inés en sus escritos”. Después de analizar dos de sus composiciones más dolorosas (las lirás “A estos peñascos rudos...” y el romance “Finjamos que soy feliz...”), prosigue: “Oídla ahora en un arranque de indignación al ver la injusticia con que generalmente los hombres tratan a la mujer”, y cita ocho de las redondillas.<sup>22</sup>

10) En 1869 publicó Francisco Pimentel su *Biografía y crítica de los principales poetas mexicanos*, cuyas páginas 11-30 están dedicadas a “Sor

<sup>20</sup> Hubo una edición mexicana sin fecha, pero quizá de 1862, pues los libros españoles de buen éxito editorial se reimprimían inmediatamente en México, por ejemplo las *Obras* de Bécquer (Madrid, 1871; México, 1872).

<sup>21</sup> El subtítulo de *La mujer* es *Apuntes para un libro*.

<sup>22</sup> T[RINIDAD] DE ROJAS Y ROJAS, “Sor Juana Inés de la Cruz como mujer, como escritora y como religiosa”, *Revista Meridional*, Granada, 1 (1862), pp. 7-20 y 41-50.

Juana Inés de la Cruz”.<sup>23</sup> “En nuestro concepto —dice— pueden tenerse como buenas composiciones de sor Juana algunos de sus sonetos y romances, los ovillejos [“El pintar de Lisarda la belleza...”] y otras poesías jocosas, algunas composiciones satíricas, como la *Censura de los hombres*, varias décimas que son verdaderos epigramas, y otras producciones que no es posible presentar aquí”. A continuación copia y comenta dos sonetos, un romance (“Finjamos que soy feliz...”) y las redondillas famosas, de las cuales dice: “La *Censura de los hombres* está expresada en cuartetas fluidas y armoniosas, y en ella se descubren pensamientos ingeniosos, rasgos agudos, y cierta indignación que cuadra muy bien en composiciones de esta clase, y que se nota principalmente en las sátiras de Juvenal”.

11) El primer libro de la era moderna dedicado íntegramente a sor Juana es el del benemérito ecuatoriano Juan León Mera, *Biografía de sor Juana Inés de la Cruz, poetisa mejicana del siglo XVII, y juicio crítico de sus obras* (Quito, 1873). Recoge el autor una amplísima selección de estas obras, y dice acerca de la que aquí nos ocupa:

Entre las cualidades que más llaman la atención al leer las obras de la Musa mejicana, no debemos olvidar tampoco el gran conocimiento que muestra del corazón humano, y la tendencia que de aquí le viene a filosofar, indagando ya la naturaleza de las pasiones, ya sus consecuencias, o bien examinando y pesando los sucesos de la vida con seso y pulso superiores a su sexo y al tiempo y tierra en que vivió. Como prueba de esta verdad, ahí están sus cuartetas *A los hombres*, en que con estilo severo y lógica percutiente les echa en cara su indigno porte con las mujeres, de cuyas faltas y vicios ellos son responsables ante Dios y la sociedad.

<sup>23</sup> La *Biografía y crítica* se había publicado el año anterior en folletín del periódico *La Constitución Social*. El artículo sobre sor Juana se reeditó como capítulo 5 de la *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México desde la conquista hasta nuestros días* (1885; 2a ed., 1890). En una “nueva edición” (1892) y en las *Obras completas* de Pimentel, t. 4 (1903), el título es más modesto: *Historia crítica de la poesía en México*. El texto es siempre sustancialmente el mismo.

12) En el mismo año 1873 se imprimió (en Nueva York, según parece) un folleto de 16 páginas en que se reseña con aplauso el libro de León Mera. Dice el anónimo reseñador:

Inficionada sor Juana Inés con el mal gusto literario que introdujo Góngora en la poesía española, casi todas sus composiciones adolecen de este resabio insoportable. Pero cuando la monja quiere olvidar los extravíos del maestro..., cuando quiere seguir mejor el impulso de su razón y claro talento, sus versos corren fáciles y tersos. De la composición *A los hombres*, para mí una de las más bellas, la cita que ha hecho don Severo Catalina en su admirable libro nada deja que desear, ni en el fondo ni en la forma: “Pues ¿para qué os espantáis...?” [etc.]. Para ocupar en el Parnaso el lugar distinguido que le corresponde, la monja no necesita sino despojar su musa de los falsos oropeles del gongorismo y ser natural, esto es, ser ella misma. Las demás redondillas *A los hombres* son filosóficas y claras en el concepto, y de fluida versificación. El único tizne es el pensamiento desleído con demasía.

A continuación copia tres redondillas más (la 7, la 9 y la 11).<sup>24</sup>

13) En 1874 el “Liceo Hidalgo” de México conmemoró el día natal de sor Juana con una velada solemne y larguísima, en la que se recitaron tres poesías y se pronunciaron cuatro discursos.<sup>25</sup> Y —cosa notable— ni los poetas (Josefina Pérez, José Rosas Moreno y Aurelio Horta) ni los oradores (Laureana Wright de Kleinhans, Francisco Sosa, José María Vigil y José de Jesús Cuevas) se refirieron a las redondillas contra los “hombres necios”. Se diría que, conscientes los siete del alto nivel intelectual de su actuación, desdeñaron un asunto tan sabido de la gente. El único que *parece* aludir a ellas es Vigil. Dice (y dice bien) que el genio de sor Juana era “lo más antimonacal que sea posible concebir”; que si se hizo monja fue por acatar los usos de su época, pero que

<sup>24</sup> El verso 2 de la redondilla 11 dice “que vuestro gusto *requiere*”; explica el autor de la reseña que corrige así el *refiere* que se lee en el libro de León Mera: “suponemos será por equivocación”. Pero no: *refiere* está bien.

<sup>25</sup> *Composiciones leídas en la velada literaria que consagró el Liceo Hidalgo a la memoria de sor Juana Inés de la Cruz la noche del 12 de noviembre de 1874, aniversario del natalicio de la ilustre poetisa*. México (Imp. del Porvenir), 1874; 103 pp.

si sor Juana hubiese vivido en nuestro siglo y en un país como los Estados Unidos, en donde la mujer es suficientemente respetada para gozar de una posición independiente, habría realizado, sin duda alguna, el ideal de su vida; es decir, habría vivido sola, sin contraer ninguna ocupación obligatoria que pusiese trabas a su ardiente deseo de saber; no sólo eso, sino que se habría puesto al frente del movimiento emancipador de la mujer, reclamando para su sexo los derechos y prerrogativas que han sido hasta hoy exclusivos del hombre.<sup>26</sup>

(Obsérvese el *hasta hoy*: de los tiempos de sor Juana a los de Vigil no ha habido, en este terreno, cambios sustanciales.)

14) Emilio Fuentes y Betancourt, periodista cubano, publicó en 1875, entre otros artículos literarios, uno sobre el tema de la “frivolidad” de las mujeres, donde dice:

...No seamos injustos, pues; no seamos injustos ni echemos en rostro a las mujeres una culpa, una falta de la que —si lo vamos a examinar con atención— nos toca tan gran parte, ya que no sea el todo. Y siempre que nos dispongamos a hacer nuestras inútiles acriminaciones, recordemos lo que dice una celebrada poetisa americana del siglo décimoséptimo con relación a los extravíos de las de su sexo: “Pues ¿para qué os espan-táis / de la culpa que tenéis?...” [etc.]<sup>27</sup>

15) El “drama” *Sor Juana Inés de la Cruz* del jalisciense José Rosas Moreno, puesto en escena en 1876, pero publicado en 1882,<sup>28</sup> es un producto tan disparatado como la “leyenda” de Eduardo Asque-

<sup>26</sup> *Composiciones...*, pp. 49-50. Cf. también pp. 68-69: “Sor Juana no sólo fue superior a la época en que vivió, sino que hoy mismo, a pesar de los grandes progresos realizados, no habría podido encontrar un medio social a propósito para sus aspiraciones sino en un pueblo como los Estados Unidos de América, los más próximos a resolver el problema de la emancipación de la mujer”.

<sup>27</sup> EMILIO DE LOS S. FUENTES Y BETANCOURT, “Frivolidad femenil”: *Frutos primaverales*, Colección de artículos literarios, Habana, 1875, p. 8.

<sup>28</sup> *Sor Juana Inés de la Cruz*, drama en tres actos y en verso, original de don José Rosas, estrenado con éxito extraordinario en el Teatro Principal de México la noche del 5 de octubre de 1876. El texto se publicó en el *Calendario de la Antigua Casa de Murguía para 1882*, pp. 33-94.

rino. Pero al menos la inserción de las redondillas está debidamente motivada en el “drama”. Juana Inés, dama de la virreina,<sup>29</sup> oye tras bambalinas la conversación que tienen Don Nuño, caballero joven y estimable, y Don Diego, individuo intrigante, calumniador, penden-  
ciero, misógino..., en fin, un asco. Don Nuño, que aún no lo conoce bien (estamos apenas en la escena VIII del primer acto), confía en él y le hace saber que está enamorado de Juana Inés. Al oírlo, Don Diego se echa a despotricar:

...Por experiencia lo sé:  
la mujer es un horror.  
    Prendada de su belleza  
siempre está (de veras hablo),  
su corazón en el diablo,  
en las galas u cabeza;  
    cuando en su rostro tranquilo  
dulce calma se divisa,  
debemos ver en su risa  
la risa del cocodrilo...;  
    se agita su corazón  
cual la veleta en el viento;  
es su espejo el fingimiento,  
el engaño es su ambición;  
    ya nuestras iras afronta,  
y ya sin motivo llora;  
si es honrada, es gastadora;  
si no es gastadora, es tonta...

Aquí, sin poder contenerse, irrumpe Juana Inés y le espeta a Don Diego: “Hombres necios, que acusáis...” (recita once de las redondillas).

<sup>29</sup> En el elenco figuran “María Luisa, condesa de Paredes” y “el conde de Mancera, marqués de la Laguna, virrey de México”. Es obvio que Rosas Moreno sitúa la acción en tiempos del marqués (no conde) de Mancera, pero los títulos “marqués de la Laguna” y “condesa de Paredes” corresponden a virreyes más tardíos. “Este hecho —dice con mucha razón DOROTHY SCHONS, *Bibliografía de sor Juana, México, 1925*, p. 9— demuestra cuán poco se sabía en lo general de la gran monja de San Jerónimo”.



16) El Conde de Casa-Valencia (Emilio Alcalá Galiano y Valencia) dedica un largo párrafo a sor Juana en su discurso de recepción en la Real Academia Española (1879);<sup>30</sup> copia y comenta algunos poemas, y dice al final:

En ingeniosas redondillas defiende [sor Juana] a las mujeres de las injustas censuras de los hombres, que las acusan sin motivo de lo que en ellas causan... [Aquí copia las redondillas.] Bien demuestran los citados versos el talento poético de sor Juana Inés de la Cruz, con frecuencia extraviada por el mal gusto de aquel tiempo. De sus mejores composiciones debiera hacerse escogida colección, cuya lectura siempre agradaría.

17) En el mismo año de 1879 se imprimía en Leipzig el *Cancionero* del hispanófilo suizo Edmund Dorer (1831-1890),<sup>31</sup> donde sor Juana figura con doce sonetos, un romance ("Finjamos que soy feliz..."), unas liras ("Amado dueño mío...") y nuestras redondillas. Pero Dorer extirpó la antepenúltima ("Pues ¿para qué os espantáis...?"), porque la encontró *un peu trop forte*.<sup>32</sup>

18) Rafael B. de la Colina escribió en 1881 su introducción a unas *Obras escogidas* de sor Juana que no vieron la luz hasta siete años después.<sup>33</sup> La introducción se intitula "Apuntes biográficos", pero

<sup>30</sup> *Las escritoras españolas de mayor mérito y calidad*. Discurso pronunciado por el Conde de Casa-Valencia..., Madrid, 1879, pp. 31-36.

<sup>31</sup> El *Cancionero* contiene traducciones al alemán de poesías españolas de los siglos XVI y XVII; también en 1879 se publicó en Leipzig su continuación, *Granatblüthen*, traducciones de poesías del XVIII y del XIX.

<sup>32</sup> Dice HANS JANNER, "Descubridores alemanes de sor Juana Inés de la Cruz (1700-1950)", *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas*, 25 (1988), p. 578: "Tanto en sor Juana como en Dorer lo ético, es decir, la estima del prójimo, fue poco menos que una obsesión. Resultan significativos algunos pormenores observados en la versión alemana de las redondillas: las presenta con un título de su propia invención, *Eine Apologie*, y además no vaciló en suprimir la estrofa 15. Esta libertad que se tomó el traductor no puede explicarse por alguna incongruencia de las fuentes, sino por un motivo muy suyo, es decir por el rigor de sus conceptos morales. Éstos le movieron a omitir los 4 versos aludidos, por ser, a su juicio, atrevidos".

<sup>33</sup> *Obras escogidas de sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Rafael B. de la Colina, Veracruz-Puebla (Librerías "La Ilustración") y París (A. Donnamette), 1888.

incluye también comentarios sobre “algunas de las bellezas que recomiendan las obras de sor Juana”, y que compensan “sus extravíos y defectos”, a saber: el soneto “¡Oh famosa Lucrecia, gentil dama...!”, el romance “Finjamos que soy feliz...”, las liras “Ovejuela perdida...” de *El divino Narciso*, y las redondillas contra los “hombres necios”, de las cuales dice el editor: “Conocidas son de todos los amantes de lo bello las valientes, ingeniosas y sonoras redondillas que nuestra monja consagró a la defensa de la mujer. No podemos resistir a la tentación de copiarlas”; y las copia en efecto, de manera que se imprimen por partida doble: en la introducción y en el cuerpo del volumen.

19) Pedro Pais, librero español establecido en Guadalajara, publicó en el *Calendario Mercantil Jalisciense* para 1882 una “Réplica a sor Juana Inés de la Cruz, en defensa de los hombres”.<sup>34</sup> Es excesivamente larga: 70 redondillas, 24 de las cuales pueden verse en la mencionada nota de Méndez Plancarte. He aquí tres de las redondillas que él omite:

...¿Dañó el hombre a la mujer  
o la mujer dañó al hombre?

Esto no admite cuestión,  
pues, según está probado,  
ella lo arrastró al pecado  
con su artera seducción,  
y de aquí fácil se infiere  
que el hombre, desde esa fecha,  
la toma como está hecha  
y no la hace cual la quiere [...].

Con su porte seductor  
va repitiendo: “Barata  
esta prenda se remata,  
¿quién es el mejor postor?”...

<sup>34</sup> Ermilo Abreu Gómez la reprodujo en *Revista de Revistas* en 1934, y en 1935 fue incluida por un editor anónimo en el folleto *Tres réplicas a sor Juana Inés de la Cruz de sus célebres redondillas en favor de las mujeres*.

20) En el capítulo sexto y último de su libro *La mujer* (1882) dice el doctor Leopoldo Martínez Reguera:

...La mujer es la única aspiración del hombre, y en vano éste la denigra para buscarla luego y someterse a su albedrío, a semejanza del que arrastra por el fango la carne que ha de comer... Si la abandonamos o la viciamos, ¿con qué derecho exigimos que sea mejor?... Y para que haya algo bueno en este boceto, breve y malo (mucho más malo que la peor del sexo a que va consagrado), hago punto con la magnífica poesía de sor Juana Inés de la Cruz, que, sobre ser adecuada al objeto, proporcionará positivamente un rato sabroso al lector.

Y a continuación copia diez de las redondillas de sor Juana (las mismas diez que había copiado Severo Catalina: *supra*, § 8).<sup>35</sup>

21) Las páginas que Aurelio Horta dedica a sor Juana en el libro *Mexicanos ilustres*<sup>36</sup> contienen una biografía y un comentario brevísimos sobre sus escritos:

Contagiada sor Juana por la literatura gongórica de su época, se encuentran en sus obras ideas alambicadas, no poca trivialidad, sutilezas y abundancia de retruécanos, pero en ellas descuella la agudeza de su ingenio y la vivacidad de su carácter. Entre sus más notables composiciones poéticas se ha considerado y citado siempre como una de las mejores, tanto por la nobleza del asunto cuanto por el mérito y armonía de los versos, la que escribió en defensa de la mujer.

Copia la primera redondilla, y es todo; no comenta ninguna otra cosa.

22) Salvador Quevedo Zubieta, que vivió algún tiempo en España como “emigrado”, escribió allí, en 1883, un artículo sobre sor Juana

<sup>35</sup> *La mujer en su origen y organización es más perfecta que el hombre*. Notas recopiladas por el doctor LEOPOLDO RAMÍREZ REGUERA, Madrid, 1882, pp. 79-81. El largo “Apéndice” de las pp. 83-182 es un catálogo de mujeres ilustres, desde *Abarca de Bolea* (Ana) hasta *Zayas y Sotomayor* (María de). Naturalmente incluye a sor Juana.

<sup>36</sup> AURELIO HORTA, *Mexicanos ilustres. Bosquejos biográficos, para el uso de los establecimientos de instrucción pública*, México, 1883, pp. 13-17.

na,<sup>37</sup> “tributo del corazón de un compatriota ofrecido al hojear sus obras, encontradas al azar en Madrid en un tabuco de libros viejos”. Comenta varias de estas obras, y la primera es la *Defensa de las mujeres*:

En México, donde el nombre de sor Juana Inés de la Cruz no se pronuncia sino con orgullo, donde no se evoca su memoria sino para saludarla con amor, en vano pediréis a ese vulgo ilustrado que en todas partes se erige en jurado calificador de las glorias literarias, en vano le pediréis noticia de sus obras, conocidas tan sólo por los eruditos; pero le bastará, para afirmaros el concepto de gran poetisa que ella le merece, alguno tan sólo de sus sonetos, o su composicioncita de la *Defensa de las mujeres*.

Son las redondillas de esta última poesía, cada una de las cuales me parece uno de esos rombos de crestería morisca que acabo de contemplar en Andalucía, primorosamente calados por el cincel árabe; son esas estrofas unidas, tersas y eurítmicas, como las celdillas de una colmena donde el alma de la poetisa —abeja sonora de la floresta americana— ha ido a depositar la miel hiblea del ingenio y el pensamiento filosófico; son ellas las que, rodando por los labios de las nuevas generaciones de México, han quedado allí como testimonio permanente, y comprensible para el pueblo, del genio de sor Juana; como un pequeño ejemplar, en lengua vulgar, de sus títulos a la eterna admiración. Pasa la época de moda y de gusto general para las obras de los grandes poetas, y sus libros van a reposar en las bibliotecas en una quietud sólo turbada por los letrados y eruditos; pero queda flotando en medio de la vía y la plaza pública, en el palacio del rico y el taller del proletario, una página siempre hermosa, sagrada hoja sibilina que todos leen, recitan, admiran...

Y a continuación reproduce Quevedo Zubieta la sagrada hoja sibilina de eurítmicas estrofas: “Hombres necios, que acusáis...”.

23) Siguiendo probablemente el ejemplo de Pedro Pais, también cierto J. B. Rousset compuso en 1884 una defensa de los hombres, intitulada

<sup>37</sup> SALVADOR QUEVEDO ZUBIETA, “Sor Juana Inés de la Cruz”, en su libro *México, Recuerdos de un emigrado*, Madrid, 1883, pp. 365-397.

“Al grano”.<sup>38</sup> La voy a copiar entera, porque Méndez Plancarte no llegó a conocerla:

Perdona, ¡oh sexo bello!, si hoy se afana  
mi pluma en replicar, tras esta excusa,  
las redondillas en que al hombre acusa  
sor Inés de la Cruz, la docta Juana.

No conceptúes mi intención de insana  
ni obstinada supongas a mi musa,  
la cual de un pasatiempo sólo usa  
contra esa broma de la egregia hermana.

Todas creedlo así, Julias, Estrellas,  
Conchas, Emmas..., y en fin, dejemos nombres,  
que del gremio les hablo a todas ellas.

Y tú, sublime Juana, no te asombres  
si a la broma que vino por las bellas,  
aquésta va en defensa por los hombres.

Damas bellas, que os quejáis  
de los hombres sin razón,  
¿no veis que sois la ocasión  
e lo que en ellos culpáis?

Si con ansia desigual  
usáis con ellos desdén,  
¿por qué cuando os tratan bien  
les correspondéis tan mal?

Os mostráis con resistencia  
si en ellos veis gravedad,  
y caéis en liviandad  
si en ellos hay imprudencia.

Para decir que hay denuedo  
en vuestro proceder loco,  
sin ver que ponéis el coco  
y fingís tenerle miedo,

<sup>38</sup> Es una de las *Tres réplicas* citadas *supra*, nota 34. Está fechada en “Zacatecas, 1884” y procede de “un manuscrito inédito, propiedad de Narciso Silva”.

con pretensión algo necia  
siempre, damas, os mostráis,  
si no todas como Thais,  
sí muy pocas cual Lucrecia.

No paréceos ser raro  
el querer ver con despejo  
en vosotras nuestro espejo  
y sentir que no esté claro.

Con el favor y el desdén  
condición no habéis igual:  
cedéis cuando os tratan mal,  
despreciáis si os tratan bien.

Juiciosa opinión que gana  
es la que se recata [sic];  
puede bien no ser ingrata  
sin ser por eso liviana.

Pero exigentes andáis  
cuando, con un mal nivel,  
culpáis a uno por crúel  
y a otro por leal culpáis.

Ni fácil ni muy templada  
será la que se pretende;  
pues siendo altanera, ofende,  
y si es muy fácil, enfada.

Para evitar esa pena  
que vuestra pena refiere,  
muy bien hace la que quiere,  
y la que no..., ¡jenhorabuena!

Si echando al viento las penas  
dais al hombre muchas alas,  
después que algunas sois malas,  
todas pretendéis ser buenas.

¡Siempre el varón culpa ha sido  
de toda pasión errada?  
Si hay quien cayó de rogada,  
¡cuántas por él no han caído!

¿Y cómo siempre culpar  
al hombre, aunque bien no haga,  
si cuando él no ofrece paga...  
¡es mejor de esto no hablar!  
Vosotras a luz le echáis,  
y si muy malo lo veis,  
dadle a luz cual le queréis,  
o amadle como le dais.

Que ya no a solicitaros  
vaya el hombre, y con razón  
codiciaréis la afición  
de que éste venga a rogaros.

¡Hombres! Ved que bien me fundo.  
¡Hembras! En nadie arrogancia:  
que TODOS, por mutua instancia,  
somos diablo, carne y mundo.

Rousset, a diferencia de Pais, replica una por una a las 17 redondillas, y no sólo contesta "por los mismos consonantes", sino casi siempre por las mismas palabras finales de los versos.<sup>39</sup>

24) En 1885 la librería "La Ilustración" comenzó a publicar, con el título de *El Parnaso mexicano*, una serie de antologías poéticas que llegó a constar de 24 pequeños volúmenes. El segundo de ellos está dedicado a sor Juana, pero es extraño que sólo 19 de las 96 páginas contengan composiciones suyas. Nuestras redondillas van en primer lugar.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Quien mantiene rigurosamente las palabras-rimas es el regiomontano Diódoro de los Santos, Jr. Su "Parodia" es de 1951 y queda, por lo tanto, fuera del marco cronológico del presente artículo; pero puede verse en el t. 2 de las *Obras completas* de sor Juana, p. 530.

<sup>40</sup> La portada dice así: "*El Parnaso mexicano. Sor Juana Inés de la Cruz. Su retrato y biografía*, con el juicio crítico de sus obras, y Poesías escogidas de varios autores, coleccionadas bajo la dirección del Sr. Gral. Vicente Riva Palacio". El responsable de la empresa fue un tal Francisco J. Arredondo. El papel de Riva Palacio se limitó a permitir la utilización de su prestigiado nombre. La "biografía" (pp. 5-15) está firmada por E. Fuentes Betancourt (a quien ya conocemos: *supra*, § 14); la an-

25) En su *Manual del librero*, s. v. “Cruz”, Antonio Palau da la siguiente noticia bibliográfica: “*Redondillas contra las injusticias de los hombres al hablar de las mujeres*. Sin lugar ni año, pero hacia 1885; 4° estrecho, 6 hojas, letra gótica a dos tintas, gran papel. Son 16 cuartetas. Ejemplar único (Biblioteca Gómez, de Barcelona)”. Esta noticia lo deja a uno pensativo. ¿Quién habrá sido el señor (o la señora) Gómez, que quiso darse el lujo de enriquecer su biblioteca de manera tan “solipsista”? Menos mal que Palau tuvo en las manos esa joya y pudo hacer su descripción bibliográfica, en la cual se consigna el dato de que “son 16 cuartetas”. ¿Cuál será la omitida? ¿La 15, como en el caso de Edmund Dorer? (También puede ser que Palau haya contado mal, pero ¿cómo averiguarlo?)

26) El tabasqueño Justo Cecilio Santa Anna es un tercer defensor de los hombres. Su “Impugnación a sor Juana Inés de la Cruz” se publicó originalmente en “un periódico de San Juan Bautista” (hoy Villahermosa), en 1888. No consta de 17 redondillas, como la de Rousset, sino de 23. Se reproduce parcialmente en la citada nota de Méndez Plancarte.<sup>41</sup> Copio aquí dos de las redondillas omitidas por él:

...Si sois de carne y de huesos  
 como nosotros los feos,  
 tendréis los mismos deseos  
 ¡y hasta los mismos excesos!  
 Decís que vuestra maldad  
 a nosotros la debéis,  
 y que cuanto concedéis  
 es sólo por caridad:  
 ¡conque, sin hacernos caso,  
 caéis de puro rogadas?... [etc.].

---

tología (pp. 17-35) comprende, además de las redondillas, el romance-dedicatoria, “Esos versos, lector mío...”, y once sonetos; la mayor parte del volumen (pp. 37-96) contiene composiciones de diez poetisas.

<sup>41</sup> Está completa en el folleto *Tres réplicas...* (cit. *supra*, nota 34), y también, precedida de los versos de sor Juana, en una pseudo-lujosa plaquette editada por el Gobierno del Estado de Tabasco, Villahermosa, 1979.



27) En 1889 publica Camerina Pavón y Ovando una poesía intitulada “A sor Juana Inés de la Cruz” (“A ti, sor Juana, la gentil poetisa...”), donde dice:

... A la mujer con singular ternura  
defendiste ante el hombre caprichoso,  
y “Si es liviana a veces —le dijiste—,  
es porque cede a vuestro ruego odioso”.<sup>42</sup>

28) He aquí lo que dice Antonio Sánchez Moguel en su artículo “Sor Juana Inés de la Cruz”, publicado en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, año 36 (1892), pp. 274-275:

...En estos días en que tanto se habla y escribe en defensa de las mujeres, bueno será recordar que sor Juana Inés de la Cruz consagró no escasa parte de sus escritos, en prosa y verso, en pro de esta causa, de manera que bien podemos colocarla a la cabeza del movimiento, en razón y en justicia. En su estado y en su época era hasta cierto punto heroica la defensa. Refiriéndose a sus hermosas redondillas *Contra las injusticias de los hombres al hablar de las mujeres*,<sup>43</sup> se ha dicho que nuestra monja fue por extremo dura con los hombres; pero es no menos cierto que en otras composiciones juzga a las mujeres con bastante severidad, aun en materia de amor, como se ve bien claro, entre otras poesías, en el soneto que comienza: “Al que ingrato me deja, busco amante...” [etc.].<sup>44</sup>

<sup>42</sup> CAMERINA PAVÓN Y OVANDO en el *Diario del Hogar*, México, 21 de mayo de 1889.

<sup>43</sup> Es exactamente el mismo título que se da a las redondillas en el “ejemplar único” de la Biblioteca Gómez de Barcelona. Palau conjetura que éste se imprimió “hacia 1885”; pero bien puede ser posterior al artículo que estoy citando, y quizá de aquí se copió el título. SÁNCHEZ MOGUEL reprodujo las redondillas de sor Juana al final de su artículo, pero las omitió al reimprimirlo en su libro *España y América*, Madrid, 1895, pp. 219-230.

<sup>44</sup> Claro que ni en este soneto, ni en los dos que lo acompañan, está sor Juana juzgando a las mujeres; lo que expresan en un conflicto normal (si puede llamarse “normal” tan tremendo desgarramiento del corazón entre el amor y el desdén). Sánchez Moguel pudo haber mencionado mejor los cinco sonetos burlescos de consonantes forzados, donde sor Juana sí “juzga” a ciertas mujeres.

29) He aquí ahora un dato negativo. En 1892 los señores Casimiro del Collado y José María Roa Bárcena prepararon una *Antología de poetas mexicanos*, impresa a costa de la Academia Mexicana en un número reducidísimo de ejemplares, para ayudarle a Menéndez Pelayo a elaborar la gran *Antología de poetas hispano-americanos* con que la Real Academia Española iba a conmemorar el cuarto centenario del descubrimiento de América.<sup>45</sup> En el volumen mexicano, sor Juana está representada únicamente por dos composiciones: el soneto “¡Oh famosa Lucrecia, gentil dama...!” y el romance “Finjamos que soy feliz...”. Es de suponer que las populares redondillas no se incluyeron precisamente por ser tan populares.

30) En la *Antología* de Menéndez Pelayo, publicada en 1893, las poesías de sor Juana no son 2, sino 33, una de ellas, naturalmente, la de los “hombres necios”, de la cual dice don Marcelino:

La única composición hoy popular de sor Juana en España (*no sabemos si en México también*) [las cursivas son mías] son sus ingeniosas redondillas en defensa de las mujeres contra las detracciones de los hombres. Nos parecen muy agudas y bien versificadas, pero encontramos más alma poética en otras cosas suyas. Nuestros lectores juzgarán.

31) José María Vigil incluyó catorce composiciones de sor Juana, una de ellas la defensa de las mujeres, en el volumen *Poetisas mexicanas, siglos XVI, XVII, XVIII y XIX* (“antología formada por encargo de la Junta de Señoras correspondiente de la Exposición de Chicago”), 1893, pp. 16-38.

<sup>45</sup> De hecho, Menéndez Pelayo no utilizó la *Antología* mexicana. Collado y Roa Bárcena privilegian en ella a los poetas del siglo XIX (varios de ellos aún vivos); la época colonial está representada, increíblemente, con sólo cinco composiciones: fragmentos del anónimo *Triunfo de los santos*, el soneto “Dejad las hebras de oro ensortijado...” de Francisco de Terrazas, fragmentos de González de Eslava, y dos cosas de sor Juana. Sobre la no-utilización de la *Antología* mexicana y la reacción de los compiladores, puede verse mi artículo “Menéndez Pelayo y los poetas mexicanos: una escaramuza crítica”, *Ensayos sobre crítica literaria*, Conaculta, México, 1993, pp. 151-159.

32] Copio ahora estos entusiastas párrafos de Carlos G[ermán] Amé-  
zaga en su libro *Poetas mexicanos*, Buenos Aires, 1896, pp. 17-26:

Sor Juana Inés de la Cruz es un tipo femenino de los más extraordinarios que se conocen. Nacida en 1651 a pocas leguas de México, y desarrollada entre gentes que, por fuerza de la pobrísima educación de su época, no podían brindarle conocimientos mayores, sorprende en verdad cómo llegó a ilustrarse tanto y a producir trabajos que le dieron alto renombre hasta en la corte de España. Sus famosas redondillas en defensa de las mujeres, redondillas que no tienen rival en castellano por la agudeza del concepto y donosura de la palabra, vivirán, no hay duda, cuanto viva el idioma en que están escritas. [Aquí “Hombres necios...”, pero sin las redondillas 12, 16 y 17.]

Crece en importancia el asunto de esta composición desde que lo trata una mujer, ¡y con qué argumentos!

Graves doctores en la antigüedad se han ocupado *ex cathedra* en desacreditar al bello sexo como si sólo residiera en éste la maldad que es común a las dos mal avenidas partes del género humano. San Bernardo, que, entre otros, llegó hasta llamar a la mujer “órgano del diablo”, necesitaba una doctora que se le opusiese con armas tan victoriosas como las de sor Juana para probarle lo injusto, lo temerario de su afirmación. No sé qué respondería el buen monje a esta pregunta formulada por nuestra heroína en un lenguaje, casi diré, escolástico: “¿O cuál es más de culpar...?” [etc.].

Como yo creo, y seguiré creyendo toda la vida, que las mujeres nos aventajan en eso que hemos convenido llamar “sentimientos buenos”, confesaré que la argumentación de sor Juana me ha entusiasmado sobremanera. Harto estoy de las maldiciones con que los hombres abrumen en prosa y verso a las infelices mujeres, después de tanto engañarlas y envilecerlas. Un poeta misógino siempre me será repulsivo por esta causa, y entiendo que los que se expresan mal de las mujeres, llamando a todas ingratas, son unos pobres diablos que han llevado seguramente, con ellas, su merecido.

33) Mariano de Jesús Torres incluye la defensa de las mujeres en su libro *La diadema de la gloria*, Morelia, 1898, p. 175, pero omite, quizá por escrúpulos morales, la redondilla 14 (“¿O cuál es más de culpar...?”).

34) Por los mismos años, el español Jesús Pando y Valle dedica a sor Juana uno de los artículos de la serie “Mujeres célebres” que publicaba en *El Tiempo*, periódico de Madrid. Dice allí: “La primera noticia que tuvimos de esta insigne escritora fue leyendo *La mujer*, de Severo Catalina, cuando en su capítulo «Los extravíos» cita unas estrofas de aquélla, divinas, que nos obligaron a leer las crónicas mejicanas para conocer la historia de la reputada poetisa”.<sup>46</sup>

35) Antonio Elías de Molins editó en 1900 unas *Poesías escogidas* de sor Juana,<sup>47</sup> con una selección bastante amplia: 8 romances, 10 composiciones en redondillas, 7 endechas, 2 liras, 19 sonetos, una composición en décimas, el acto I de *Los empeños de una casa* y los actos I y III de *Amor es más laberinto* (nunca antes reimpresos). En la sección de redondillas no aparecen las de los “hombres necios”, y es porque Elías de Molins las reserva para que sean el *gran finale* de la antología.

36) Agustín Valero Méndez publicó en su libro *Fulminaciones* (México, 1903) una nueva réplica a sor Juana:

Hembras necias, que acusáis  
al hombre sin ton ni son,  
sin ver que sois tentación  
de los que así deturpáis...

No la copio porque puede leerse, entera, en el tomo 2 de las *Obras completas* de sor Juana, p. 529.

37) En *El Parnaso mexicano: Antología completa de sus mejores poetas*, cuidada por José León Pagano y publicada en Barcelona-Buenos Aires

<sup>46</sup> Tomo este texto del libro de Elías de Molins que viene a continuación, donde se dice solamente que el artículo de Pando se publicó en ese periódico madrileño. Según el *Manual* de PALAU, *El Tiempo* duró de 1893 a 1899.

<sup>47</sup> *Poesías escogidas de sor Juana Inés de la Cruz (la Décima Musa), precedidas de su biografía, notas bibliográficas y juicios críticos de escritores españoles y americanos*, Madrid (Victoriano Suárez), 1900, y Barcelona (Araluce), 1901. (Las dos ediciones están plagadas de erratas.)

(editorial Maucci) en 1909, hay sólo tres cosas de sor Juana: las redondillas “Hombres necios...” y dos romancillos.

38) He aquí otro dato negativo. Es raro que doña Laureana Wright de Kleinhans, pionera mexicana del movimiento de liberación femenina, activísima en los tiempos de Porfirio Díaz, directora del periódico literario *Violetas del Anáhuac*, fundado en 1887 y “redactado por señoras”, no diga en su largo artículo “Sor Juana Inés de la Cruz, sabia escritora, poetisa y latinista mexicana, llamada por sus contemporáneos la Décima Musa” (*Mujeres notables mexicanas*, México, 1910, pp. 126-175) ni media palabra sobre la composición de sor Juana, la gran precursora.<sup>48</sup>

39) Tampoco Amado Nervo comenta las célebres redondillas en su *Juana de Asbaje* (Madrid, 1910), pero en el apéndice II incluye “Algunas de las más bellas poesías de sor Juana”, y una de las nueve que escoge es la de los “hombres necios”.

40) Quien cierra este variopinto desfile es Luis Castañeda, alumno de bachillerato de los jesuitas en Guadalajara.<sup>49</sup> Castañeda es muy ingenuo, como era de esperarse; pero la idea que se hace de sor Juana en relación con su mundo no difiere, en el fondo, de la idea que tendrá Méndez Plancarte. En cuanto a nuestras redondillas, he aquí lo que dice:

<sup>48</sup> En su libro *La emancipación de la mujer por medio del estudio* (México, 1891) había dicho: “Como la capacidad intelectual femenina hasta hoy no ha sido experimentada en ninguna de las materias que se le han impedido cursar; como jamás se ha preguntado a la mujer si se siente capaz de seguir el mismo camino científico que el hombre; y como a pesar de todo esto, cuando ella, por excepción, sola y sin estímulos ni apoyo alguno, ha dado algunos pasos fuera del límite común que le había prefijado la sujeción rutinaria de la opresión y la costumbre, ha no sólo igualado, sino a veces superado al hombre” (ed. Lourdes Alvarado, México, 2005, p. 42). Hubiera venido de perlas un recuerdo de sor Juana, mujer que no necesitó que le preguntaran si se sentía capaz de hacer lo que los hombres, y que sola, sin apoyo ni estímulos, “se emancipó por medio del estudio” y tan notoriamente superó a los hombres de su época. ¿No conocería doña Laureana la *Respuesta a sor Filotea*?

<sup>49</sup> LUIS CASTAÑEDA y CASTAÑOS, “Sor Juana Inés de la Cruz”, *Juventud*, 1 (1910), pp. 134-136, 166-169 y 211-214. La revista no llegó más allá de 1910 (*et pour cause*).

Además del amor, otros son los asuntos de sus obras profanas, en general pensamientos filosóficos, profundos y bellísimos [...]. Estos pensamientos brillan en la multitud de sus romances [...]. ¿Y quién no ha oído jamás aquellas redondillas, renombradas en todas partes donde se habla la lengua castellana, que sor Juana consagró a la defensa de la mujer? ¡Qué nobleza de pensamiento y qué fluidez de verso hay en aquéllas!

Y cita las redondillas 1, 2, 4 y 6.

## EL TEATRO JESUITA NOVOHISPANO: ¿CUÁL ES EL ESTADO DE LA CUESTIÓN?

ALEJANDRO ARTEAGA MARTÍNEZ  
El Colegio de México

### EL TEATRO JESUITA

En junio del 2003, el Seminario de Cultura Literaria Novohispana del Instituto de Investigaciones Bibliográficas (Universidad Nacional Autónoma de México) organizó un ciclo de conferencias sobre teatro novohispano a cargo del doctor Germán Viveros. Durante la primera conferencia, que trató del teatro catequístico y de colegio, el doctor Viveros enfatizó dos puntos: en primer lugar, eso que se conoce en Europa como teatro de colegio fue en Nueva España el teatro que hacía la Compañía de Jesús y, en segundo término, no hay un número suficiente de obras teatrales jesuitas con las cuales se pueda hacer una valoración precisa del fenómeno que significó el teatro de la Compañía de Jesús en Nueva España. La aseveración de Viveros en el sentido de que no hay un repertorio de textos con los cuales trabajar a mi parecer es cierta en cuanto que, en efecto, a diferencia de América Latina, desde hace varios años el teatro jesuita de los siglos XVI y XVII ha recibido una atención constante en Europa, lo que ha dado como resultado no sólo comentarios críticos sino también ediciones. Las dos *Jesuit school drama: A checklist of critical literature* de Nigel Griffin<sup>1</sup> enumeran trabajos que aparecieron al menos hasta 1986 en Francia,

<sup>1</sup> La labor bibliográfica de GRIFFIN empezó con *Jesuit school drama: A checklist of critical literature*, Grant & Cutler, London, 1976; una década después apareció su *Jesuit school drama: A checklist of critical literature. Supplement No. 1*, Grant & Cutler, London, 1986. Con la intención de facilitar al investigador herramientas útiles para aproximarse al teatro jesuita, Griffin planeaba que a

Inglaterra, Alemania y el Este europeo, por citar las regiones de más abundante producción bibliográfica. Están asimismo algunas investigaciones importantes de estudiosos del tema como la nueva edición abreviada de *Les jésuites et le théâtre* de Jean-Marie Valentin.<sup>2</sup> En el caso de España, tanto artículos como libros en torno al teatro de la Compañía de Jesús tienen como sustento común aquella investigación que publica en entregas Justo García Soriano a lo largo de cuatro años, “El teatro de colegio en España: noticia y examen de algunas de sus obras”.<sup>3</sup> Asimismo otras bibliografías españolas sobre este tema confirman cuánto se ha avanzado en el cultivo de un terreno a veces no valorado en su dimensión justa. Ahí están como muestra las dos partes de la extensa bibliografía sobre el teatro de la Compañía en España que, con el título general de “El teatro escolar de los jesuitas en la Edad de Oro: su influencia en la Comedia del s. xvii”, presentó hace casi una década Cayo González Gutiérrez,<sup>4</sup> y el recuento de las ediciones de teatro escolar jesuita aparecidas entre 1993 y 1997 presentado por Julio Alonso Asenjo en su artículo “Un lustro de ediciones del teatro escolar jesuita del Siglo de Oro: 1993-1997”.<sup>5</sup>

En el campo de las ediciones hay que contar inicialmente el *Incipit parabola Coenae, el Actio quae inscribitur Examen sacrum* y el *Auto de la oveja perdida* de Juan Bonifacio, primeras muestras del teatro jesuita

su *checklist* de 1976 siguieran tres más con datos sobre obras impresas, otra en la que se tratarían las relaciones contemporáneas de los ejercicios literarios de la Compañía y, finalmente, una bibliografía donde se recogería información sobre manuscritos.

<sup>2</sup> JEAN-MARIE VALENTIN, *Les jésuites et le théâtre (1554-1680): contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Desjonquères, Paris, 2001. Es versión abreviada de su tesis doctoral.

<sup>3</sup> JUSTO GARCÍA SORIANO, “El teatro de colegio en España: noticia y examen de algunas de sus obras”, *Boletín de la Real Academia Española*, 1927, núm. 14, pp. 235-377, 374-411, 535-565, 620-650; 1929, núm. 15, pp. 62-93, 145-187, 396-446, 651-669; 1929, núm. 16, pp. 80-106, 223-243; 1923, núm. 19, pp. 484-498, 608-624.

<sup>4</sup> CAYO GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, “El teatro escolar de los jesuitas en la Edad de Oro (I). Su influencia en la Comedia nacional del s. xvii”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 1993, núm. 18, 7-147; “El teatro escolar de los jesuitas en la Edad de Oro (II). Su influencia en la comedia nacional del s. xvii”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 1994, núm. 19, pp. 7-125.

<sup>5</sup> JULIO ALONSO ASENJO, “Un lustro de ediciones del teatro escolar jesuita del Siglo de Oro: 1993-1997”, *Diablotexto. Revista de Crítica Literaria*, 1996/1997, núms. 4/5, pp. 417-445.



que recogió E. González Pedroso en la Biblioteca de Autores Españoles.<sup>6</sup> La mayoría de las ediciones son posteriores a 1980: la *Comedia de san Eustaquio* editada por Agustín de la Granja,<sup>7</sup> las ediciones de la *Tragedia de san Hermenegildo*<sup>8</sup> y las más recientes de varias piezas teatrales jesuitas publicadas por Julio Alonso Asenjo en los volúmenes titulados *La "Tragedia de san Hermenegildo" y otras obras del teatro español de colegio: la alegórica Comedia Metanea del padre Pedro Pablo de Acevedo*; la *Dança para el Santísimo Sacramento*, auto sacramental de Juan Bonifacio; el *Coloquio de Moisés*, obra pastoril de Hernando de Ávila y su *Tragedia de san Hermenegildo*; por último, el *Diálogo hecho en Sevilla por el padre Francisco Ximénez, a la venida del padre visitador a las escuelas* del mismo Ximénez.<sup>9</sup> Los estudiosos del teatro del Siglo de Oro tienen con estas ediciones la oportunidad extraordinaria de explorar aspectos de la cultura renacentista y barroca hispánica relacionados con el teatro de la Compañía de Jesús tales como la emblemática,<sup>10</sup> la oratoria,<sup>11</sup> la sociología literaria<sup>12</sup> y otros más específicos del quehacer teatral como la escenografía y los espacios de representación,<sup>13</sup> etc.

<sup>6</sup> E. GONZÁLEZ PEDROSO (ed.), *Autos sacramentales, desde su origen hasta finales del siglo XVII*, Atlas, Madrid, 1952.

<sup>7</sup> AGUSTÍN DE LA GRANJA (ed.), *"La vida de san Eustaquio". Comedia jesuítica del Siglo de Oro*, Universidad de Granada, Granada, 1982.

<sup>8</sup> JESÚS MENÉNDEZ PELÁEZ, *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Universidad de Oviedo, Gijón, 1995. CAYO GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640) y edición de la "Tragedia de san Hermenegildo"*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1997.

<sup>9</sup> JULIO ALONSO ASENJO (ed.), *La "Tragedia de san Hermenegildo" y otras obras del teatro español de colegio*, 2 ts., UNED-Universidad de Sevilla-Universidad de València, València, 1995.

<sup>10</sup> Basta mencionar en este rubro el trabajo de GEORGE MARISCAL, "Iconografía y técnica emblemática en Calderón: *La devoción de la cruz*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 5 (1981), pp. 339-354, y el de JOHN CULL, "Emblematics in Calderón's *El médico de su honra*", *Bulletin of the Comediantes*, 44 (1992), pp. 113-131.

<sup>11</sup> Véase CARMEN GALLARDO, "El teatro como predicación: la homilética del padre Acevedo", *Edad de Oro*, 16 (1997), pp. 161-169.

<sup>12</sup> Son muestras de este campo de investigación trabajos como el de MENÉNDEZ PELÁEZ, *op. cit.*, y el de FÉLIX G. OLMEDO, *Juan Bonifacio (1538-1606) y la cultura literaria del Siglo de Oro*, Publicaciones de la Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1929.

<sup>13</sup> FLORENCIO SEGURA, "Calderón y la escenografía de los jesuitas", *Razón y Fe*, 205 (1982), pp. 15-32; AGUSTÍN DE LA GRANJA, *Del teatro en la España barroca: discurso*

Pocos han sido los esfuerzos por seguir de cerca el desarrollo del teatro jesuita en lo que fueron las colonias del Imperio español, como México, y en esto el doctor Viveros tenía razón: este género teatral no ha merecido la atención completa de críticos ni de historiadores de la literatura como sí ocurre en el caso del teatro jesuita europeo. Las incursiones en las actividades de la Compañía de Jesús llevan direcciones muy diferentes al estudio literario: lingüística,<sup>14</sup> aspectos diversos de la cultura en los colegios de la Compañía,<sup>15</sup> las relaciones del teatro jesuita con la fiesta barroca de la segunda mitad del siglo xvii,<sup>16</sup> pero nada que nos acerque plenamente al terreno de lo propiamente literario, salvo raras excepciones como el trabajo de F. Javier Ordiz Vázquez.<sup>17</sup> Las razones de esto son múltiples. Una de ellas, a mi parecer importante, es la deficiente formación de un canon literario novohispano, el mismo problema que tienen todas las literaturas sudamericanas en cuanto a sus letras coloniales se refiere. Digo deficiente porque sí hay un conjunto de autores de Nueva España que deben leerse como parte de las matrículas universitarias y que, aún cuando no se lean, se les reconoce un valor literario equiparable al que se asigna automáticamente a figuras como Lope o Calderón. Pero

---

y *escenografía*, Universidad de Granada, Granada, 1982; PRIMITIVA FLORES SANTAMARÍA, "Técnicas escénicas en el teatro del P. Pedro Pablo de Acevedo", *Edad de Oro*, 16 (1997), pp. 149-160.

<sup>14</sup> DANIELE DEHOUE, "El discípulo de Silo: un aspecto de la literatura náhuatl de los jesuitas del siglo xviii", *Estudios de Cultura Náhuatl*, 22 (1992), pp. 345-379; FEDERICO BEALS NAGEL BIELICKE, "El aprendizaje del idioma náhuatl entre los franciscanos y los jesuitas en la Nueva España", *Estudios de Cultura Náhuatl*, 24 (1994), pp. 419-441.

<sup>15</sup> Véanse los trabajos de PILAR GONZALBO AIZPURU: "La influencia de la Compañía de Jesús en la sociedad novohispana del siglo xvi", *Historia Mexicana*, 32 (1982/1983), 262-281; *Historia de la educación en la época colonial: la educación de los criollos y la vida urbana*, El Colegio de México, México, 1995, y *La educación popular de los jesuitas*, Universidad Iberoamericana, México, 1989; así como el estudio de XAVIER GÓMEZ ROBLEDO, *Humanismo en México en el siglo xvi: el sistema del colegio de San Pedro y San Pablo*, Jus, México, 1954.

<sup>16</sup> MARÍA DOLORES BRAVO ARRIAGA, "Una representación criolla: la *Máscara grave* y la *Máscara faceta de 1672: imágenes y lenguajes de un espectáculo jesuita*", *Literatura Mexicana*, 4 (1993), pp. 421-431.

<sup>17</sup> F. JAVIER ORDIZ VÁZQUEZ, "El triunfo de los santos y el teatro jesuita del siglo xvi en México", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 18 (1989), pp. 19-28.

son muy pocos los programas de literatura que dedican algo más que una revisión fugaz al teatro de la Compañía de Jesús. Esto es explicable por cierto prejuicio que viene arrastrándose desde el siglo XIX en contra de toda la literatura novohispana y que podría expresarse más o menos en la idea de que salvo sor Juana y Juan Ruiz de Alarcón (y éste con grandes reservas), no hubo nada original en las letras del virreinato mexicano. Es cierto que tal preconcepción de la literatura novohispana parece reforzada con la ausencia de ediciones de textos de la época no sólo accesibles, como son la mayoría, sino también fiables, anotadas, críticas. Hay cierto impulso institucional orientado a la difusión del texto, es verdad, pero no a la edición del texto, lo cual debería ser una prioridad, a mi parecer. Sin embargo, es ese impulso difusor lo que ha hecho que ahora (sin ser demasiado exigentes en cuanto a la calidad de la edición del texto presentado) contemos con textos suficientes, al menos hasta cierto punto, para hacernos una idea más precisa y una crítica sólida de las aportaciones que la Compañía de Jesús hizo al teatro novohispano para perfilar así una más exacta realidad teatral en los orígenes de la literatura mexicana.

#### EL TEATRO JESUITA NOVOHISPANO O EL TRIUNFO DE LOS SANTOS

No puedo precisar la fecha en que iniciaron las investigaciones sobre el teatro jesuita de Nueva España, pero me atrevería a proponer el último cuarto del siglo XIX, período en que inició la historiografía literaria mexicana en medio de movimientos nacionalistas y positivistas. Fue labor de bibliógrafos la recolección de los datos sobre este género. Hay que reconocer, sin embargo, la parcialidad con que luego las historias de la literatura mexicana abordaron el tema: más por una necesidad ineludible de hacer constar un eslabón de la cultural mexicana que por un interés filológico. La parquedad con que Francisco Pimentel habla del teatro jesuita en su *Historia crítica de la literatura mexicana* demuestra el lugar ínfimo en que se colocaban las noticias sobre las obras teatrales de la Compañía de Jesús en ese momento:

De fines del siglo XVI se citan dos autos escritos por los jesuitas: el argumento de uno era la persecución de la Iglesia por Diocleciano, y el otro

el triunfo de los cristianos con el imperio de Constantino. Se representaron en las fiestas de 1578 a que nos referimos en el capítulo anterior, y parece que aún queda algún raro ejemplar de ellos, impreso.<sup>18</sup>

A pesar de la raquítica información sobre el *Triunfo*, Pimentel pasa lista en su *Historia crítica* a otros jesuitas cuya labor como oradores y poetas le parece meritoria en las letras novohispanas: Esteban Aguilar, Pedro Salceda, Juan Martínez de la Parra, Pedro Avendaño, Gaspar Reyes, Tomás Escalante, Juan Goicoechea, Nicolás Segura y I. Julián Parreño, en oratoria; Bernardino de Llanos, Tomás González, Castroverde, Nicolás Guadalajara, Matías de Bocanegra, Vallarta, Clavijero, Iturriaga, José L. Anaya, Alegre, Landívar y José Agustín Castro, en poesía. La inclusión de Bernardino de Llanos como representante del género lírico me parece un poco extraña, ya que este jesuita es hoy día más conocido como dramaturgo. Bocanegra aparece con razón como poeta si recordamos que se le atribuye la famosa “Canción a la vista de un desengaño” —“Una tarde en que el Mayo/ de competencias quiso hacer ensayo”, etc.—,<sup>19</sup> pero a Llanos sólo se le pueden atribuir algunas composiciones líricas que aparecen en compendios de enseñanza de latín a menos, por supuesto, que Pimentel conociera ya las dos églogas dramáticas que celebran la visita de los inquisidores y del padre visitador al Colegio de San Ildefonso y a las que me referiré más adelante. Lo importante de todo esto es que la referencia que hizo Pimentel a los dos autos que menciona fue equívoca, pues en realidad no se trata ni de autos sacramentales ni son dos piezas separadas, sino una tragedia senequista que se ha convertido en la más conocida obra jesuita novohispana del XVI: el *Triunfo de los santos*.

Algunos años después, Enrique Olavarría y Ferrari describía *El triunfo de los santos* en su *Reseña histórica del teatro en México* del siguiente modo:

<sup>18</sup> FRANCISCO PIMENTEL, *Historia crítica de la literatura mexicana y de las ciencias en México desde la conquista hasta nuestros días... Siendo la primera que se publica sobre tan interesante asunto*, Enseñanza, México, 1885, p. 59.

<sup>19</sup> “Canción a la vista de un desengaño”, en ALFONSO MÉNDEZ PLANCARTE (ed.), *Poetas novohispanos, segundo siglo (1621-1721)*, UNAM, México, 1945, t. 1, pp. 122-133.

en 1578 y en el Colegio de los Jesuitas, se representó por los alumnos una *Tragedia* en cinco actos, que existe impresa, intitulada *Triunfo de los santos*, en que se representa la persecución de Diocleciano y la prosperidad que se siguió con el imperio de Constantino. Figuran en esa obra san Silvestre Papa, Constantino, Daciano, Cromacio, san Pedro, san Doroteo, san Juan, san Gorgonio, Albino, Olimpio, un nuncio y un secretario, la iglesia, la fe, la esperanza, la caridad, la gentilidad, la idolatría y la crueldad.<sup>20</sup>

Dos comentarios. El primero: aunque resulta evidente que Olavarría y Ferrari estaba al tanto de la realidad textual del *Triunfo*, seguía considerándolo poco significativo para su historia del teatro y de ahí las muy breves líneas que, como Pimentel, dedicó a la tragedia. En segundo lugar, este conocimiento del *Triunfo* es muy relativo, pues pese a la relación precisa de personajes que aparecen en su descripción del texto, Olavarría y Ferrari pudo consultar la *Bibliografía mexicana del siglo XVI* de Joaquín García Icazbalceta, publicada en 1886 (apenas un año después de la *Historia crítica* de Pimentel, por tanto éste no pudo usarla), y donde se hacía una descripción detallada del impreso del *Triunfo de los santos*.<sup>21</sup> Menos probable me parece que Olavarría y Ferrari hubiera tenido en sus manos el *Triunfo*, como definitivamente tampoco lo conoció directamente Pimentel o de otra manera éste no habría expresado su incertidumbre con aquello de que “parece que aún queda algún raro ejemplar de ellos, impreso”.

Para 1935, José Rojas Garcidueñas publicaba su estudio *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, primer intento serio y completo de investigación histórica sobre el teatro novohispano. Ya desde el primer párrafo del capítulo cuarto, “Representaciones en colegios de jesuitas”, señalaba Rojas Garcidueñas la constante respecto al teatro jesuita que hasta entonces había en las historias literarias y ofrecía una valoración novedosa del mismo:

<sup>20</sup> ENRIQUE DE OLAVARRÍA Y FERRARI, *Reseña histórica del teatro en México (1538-1911)*, Porrúa, México, 1961, t. 1, p. 8.

<sup>21</sup> JOAQUÍN GARCÍA ICAZBALCETA, *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, ed. de Agustín Millares Carlo, F.C.E., México, 1954, pp. 301-308.

Generalmente los autores que esta materia han tratado descuidan el punto de las representaciones en los Colegios de la Compañía de Jesús, descuido que nos parece injustificado ya que, desde los primeros años de su establecimiento en Nueva España, los Jesuitas comprendieron la gran importancia de las representaciones teatrales y en ellas pusieron tanto empeño como en las academias literarias y actos públicos que alcanzaron gran fama y renombre.<sup>22</sup>

Como Pimentel y luego Olavarría y Ferrari, la obra a la cual Rojas Garcidueñas dedica ese capítulo es el *Triunfo de los santos*. Nos enteramos aquí de las dificultades que había para consultar el texto del *Triunfo*, pues como Rojas Garcidueñas habla sólo de oídas o más precisamente citando la descripción que había dado en el XIX García Icazbalceta dentro de su *Bibliografía mexicana*, justifica ese vacío de su investigación explicando que a sabiendas de la existencia en la Ciudad de México del ejemplar que consultara el bibliógrafo mexicano, “hemos tropezado con insuperables dificultades para su consulta, por lo cual no hemos podido realizar nuestro deseo de hacer un estudio detallado de la obra en cuestión”.<sup>23</sup> Cuáles hayan sido estas dificultades, no lo dice nunca Rojas Garcidueñas.

El capítulo cierra con la apretada enumeración de otras obras jesuitas anteriores al siglo XVII: una representación a lo divino en honor del virrey Luis de Velasco en 1590, una representación que tomaba como tema un pasaje de la vida de san Hipólito en 1594, un coloquio de apertura de cursos del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo en 1595, representaciones para homenajear a fray Ignacio de Santibáñez, primer obispo de Filipinas, y a Bartolomé Lobo Guerrero, inquisidor mayor de México y arzobispo de Nueva Granada (sin duda la pieza de Llanos que comento adelante), además de representaciones para celebrar la dedicación del templo del Espíritu Santo en Puebla en 1600.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> JOSÉ ROJAS GARCIDUEÑAS, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, Imprenta de Luis Álvarez, México, 1935, p. 57.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 63-65.

Quien finalmente pudo consultar la obra para hacer la primera edición moderna de ella fue Harvey Leroy Johnson. En su tesis doctoral *An edition of "Triunfo de los santos" with a consideration of Jesuit school plays in México before 1650*,<sup>25</sup> aparecida seis años después del estudio de Rojas Garcidueñas, Johnson incluye un estudio introductorio sobre el teatro jesuita novohispano, una lista de las obras jesuitas representadas hasta 1650 y el texto del *Triunfo*. Pero debe atribuirse a Rojas Garcidueñas la difusión, dentro del espacio académico mexicano, del texto preparado por Johnson, pues en la segunda edición de *El teatro de Nueva España*, ampliada considerablemente (en la primera edición el capítulo dedicado al teatro jesuita ocupaba apenas nueve páginas, mientras que en esta segunda tiene treinta y ocho), y dentro del quinto capítulo titulado "Representaciones en colegios de jesuitas y el *Triunfo de los santos*",<sup>26</sup> Rojas Garcidueñas glosaba generosamente el estudio de Johnson y apoyaba sus comentarios en esta edición del *Triunfo*. La introducción de Johnson también sirvió a Rojas Garcidueñas para reelaborar su capítulo sobre teatro de colegio jesuita y construir gran parte de un posterior "Prólogo a la *Tragedia del triunfo de los santos*".<sup>27</sup>

La fortuna de la edición de Johnson ha sido tal, que las pocas ediciones mexicanas posteriores del *Triunfo* han derivado de la que aquél preparó: la edición de Rojas Garcidueñas en el citado *Tres piezas teatrales del virreinato*, la de Jaime Erasto Cortés para el Consejo Nacional para la Cultura y Artes,<sup>28</sup> la de José Quiñones Melgoza en el *Teatro escolar jesuita del siglo XVI* para la misma institución,<sup>29</sup> todas

<sup>25</sup> HARVEY LEROY JOHNSON, *An edition of "Triunfo de los santos" with a consideration of Jesuit school plays in México before 1650*, tesis, University of Pennsylvania, Pennsylvania, 1941.

<sup>26</sup> JOSÉ ROJAS GARCIDUEÑAS, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, Secretaría de Educación Pública, México, 1973, pp. 72-110.

<sup>27</sup> JOSÉ ROJAS GARCIDUEÑAS y JOSÉ JUAN ARROM (eds.), *Tres piezas teatrales del virreinato: "Tragedia del triunfo de los santos", "Coloquio de los cuatro reyes de Tlaxcala", "Comedia de san Francisco de Borja"*, UNAM, México, 1976, pp. 1-33.

<sup>28</sup> [PEDRO DE MORALES], *Tragedia del triunfo de los santos*, ed. de Jaime Erasto Cortés, Conaculta, México, 1989.

<sup>29</sup> [PEDRO DE MORALES], "Tragedia del triunfo de los santos", en *Teatro escolar jesuita del siglo XVI*, introd. de José Quiñones Melgoza, Conaculta, México, 1992, pp. 37-74.

con textos modernizados. Debe reconocerse que ninguna de estas ediciones o mejor dicho reimpresiones mejoró en nada el texto preparado por Johnson, antes lo despojaron del aparato crítico con el objetivo de hacer un texto de difusión. Tampoco podemos dejar de mencionar la edición electrónica del *Triunfo* que la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes alberga en su sitio en internet,<sup>30</sup> pero pese a los “beneficios” que ofrece un texto de esta naturaleza (consulta, búsqueda, difusión, pero sin ser un libro electrónico y no contar con la posibilidad de trabajar sobre él mismo), adolece de las mismas carencias que las ediciones en papel.

Hace ya casi cuatro años, Beatriz Mariscal Hay editó por primera vez la relación festiva en la cual se contiene el *Triunfo* y que lleva el largo título de *Carta del padre Pedro de Morales de la Compañía de Jesús*.<sup>31</sup> La *Carta* de Morales es una de las tantas cartas que anualmente se enviaban al General de la Compañía desde todas las provincias de la orden dando informes de las actividades de los jesuitas en las misiones, colegios, etc. La *Carta* del padre Morales tiene un sentido muy particular en el conjunto epistolar de la Compañía en Nueva España, porque relata los festejos con que la ciudad de México celebró la donación y llegada exitosa en 1578 de varias reliquias enviadas por el papa (en 1576 se había perdido un primer envío). La relación de los festejos incluye la transcripción parcial de composiciones poéticas y la descripción de arcos y otros monumentos efímeros que se construyeron en las calles de la ciudad; pero lo más importante para nosotros es la transcripción completa del *Triunfo*, la obra con que se cerró la novena de festejos, en un formato que equilibra la modernización gráfica y el *old spelling*, numera secciones, anota voces y comenta pasajes.

<sup>30</sup> [PEDRO DE MORALES], *Tragedia del triunfo de los santos*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 1999, 29 de mayo 2004, DE <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=1593>>.

<sup>31</sup> PEDRO DE MORALES, *Carta del padre Pedro de Morales de la Compañía de Jesús. Para el muy reverendo padre Everardo Mercuriano, general de la misma Compañía. En que se da relación de la festividad que en esta insigne Ciudad de México se hizo este año de setenta y ocho, en la collocación de las sanctas reliquias que nuestro muy santo padre Gregorio XIII les embió. Con licencia en México por Antonio Ricardo, año de 1579*, ed. de Beatriz Mariscal Hay, El Colegio de México, México, 2000.



Hasta aquí puede observarse una situación curiosa en la bibliografía sobre el *Triunfo*: ésta fue la obra teatral jesuita por antonomasia y la *Carta*, conocida desde el XIX como demuestran las descripciones bibliográficas señaladas, se fue perdiendo en igual medida que el *Triunfo* ganaba terreno ante la crítica. Este fenómeno creaba una errónea percepción del teatro jesuita, pues parecía que el autor de la tragedia, siempre discutido (para unos Vincenzo Lanucci, maestro de retórica; para otros, Morales, autor de la *Carta*), era una figura original en el sentido más romántico del término, ajeno a las fuerzas ideológicas de grupos y capaz de crear una obra inclasificable en la historia literaria del siglo XVI novohispano; así lo demuestran los comentarios que señalan la presencia temprana del género trágico en Nueva España, de la polimetría italianista de la obra, de la influencia senequista. La *Carta* nos da un contexto más preciso: fuera Lanucci o Morales su autor, el *Triunfo de los santos* no fue más que una obra de circunstancia, como buena parte del teatro de la época, representada para un momento específico y según las reglas de un protocolo que demandaba el engalanamiento de cualquier ocasión señera de la vida cotidiana de Nueva España. Las referencias que avalan el éxito de las dos representaciones de la obra (llantos, arrepentimientos públicos, confesiones masivas) contribuyeron a redoblar la opinión de originalidad del *Triunfo* cuando lo cierto es que la solemnidad de la ocasión no se repetiría muchas veces: la Compañía de Jesús sin duda halagó con sus representaciones otros momentos de la vida civil y religiosa, pero sería hasta el siglo siguiente cuando de nueva cuenta pudo exhibir, en una combinación de lujo y solemnidad (como en el *Triunfo*, pero sin el tono sombrío del martirio y sí más acorde con los tiempos que corrían), su fuerza creadora de espacios dramáticos al entrar de lleno en las “comedias de santos”.

#### BERNARDINO DE LLANOS Y EL TEATRO DE CELEBRACIÓN Y CONMEMORACIÓN

Además de festejos públicos como el de 1578, la Compañía hacía representaciones dentro de sus colegios con un carácter más íntimo, por cuanto los textos representados eran producto de ejercicios de redacción y composición latina en las clases de retórica. Tales repre-

sentaciones observaban aquel precepto de la *Ratio atque institutio studiorum* que recomendaba como ejercicios útiles para el alumno la imitación de algunos cómicos griegos y la composición de piezas teatrales, aunque de tipo bien específico. La regla trece para el rector dice: “El argumento de las tragedias y comedias, que no conviene que sean sino latinas y tenerse muy raras veces, sea sagrado y piadoso; y no se tengan entreactos que no sean latinos y decorosos, ni se introduzca personaje alguno o vestido femenino”,<sup>32</sup> mientras que la diecinueve para el profesor de retórica recomienda: “Podrá a veces el profesor proponer a los discípulos como argumento una breve acción dramática, por ejemplo, una égloga, una escena, un diálogo, para que después la que mejor escrita esté se represente en clase, pero sin aparato ninguno escénico, distribuidos los papeles entre los discípulos”.<sup>33</sup> Hasta el momento no conocemos textos dramáticos escritos por alumnos de los colegios jesuitas novohispanos, pero las muestras españolas sirven para hacernos una idea del tono jocoso de muchas de ellas, mientras que en otras destacaría la seriedad del desarrollo que las hacía dignas de representarse, siempre dentro del colegio, para celebrar el inicio o la clausura de cursos o como homenaje para alguna visita importante. También está claro que no eran exhibiciones de lujo como el *Triunfo*, sino más bien de habilidad retórica.

A veces, hacía el trabajo de composición el maestro de retórica para que sus alumnos imitaran el estilo del modelo propuesto. Llanos mismo escribe dos piezas dramáticas que representan sus alumnos fuera de las aulas para homenajear al doctor Bartolomé Lobo Guerrero, a Alonso Hernández de Bonilla y a Francisco Santos García, inquisidores, y al visitador de la Compañía, Antonio de Mendoza, quienes se presentaron en el Colegio de San Ildefonso. Son dos églogas en latín y esto dice mucho sobre la modalidad de la representación: el género no implica en sí mismo una elaboración escenográfica excesiva y el vestuario pastoril en la escena del XVI no implicaba el ornato palaciego que la égloga tendrá posteriormente. Las églogas permane-

<sup>32</sup> EUSEBIO GIL, *El sistema educativo de la Compañía de Jesús: la “Ratio studiorum”*, estudio histórico-pedagógico de Carmen Labrador Herraiz, Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 1992, p. 95.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 221.

cieron manuscritas hasta que las transcribió y tradujo al español en “versión rítmica” José Quiñones Melgoza con los títulos de *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza, representada en el Colegio de San Ildefonso* y *Diálogo en la visita de los inquisidores, representado en el Colegio de San Ildefonso*.<sup>34</sup> Como los títulos indican, son sendas obras dedicadas a celebrar la presencia en los colegios de figuras importantes para la Compañía: en el primer caso, un personaje vinculado directamente a la Compañía, el visitador; en el segundo, figuras de la vida seglar, los inquisidores. Las ediciones de los textos, bilingües, se acompañan con notas respectivas para el texto latino y español. A la edición del *Diálogo* antecede un estudio de extensión y profundidad, y cuenta con la reproducción fotográfica en blanco y negro del texto, aunque por la calidad de la impresión la legibilidad del original latino es difícil y, a veces, imposible.

Ambas composiciones son muestra de lo que Quiñones Melgoza considera la escuela virgiliana novohispana, pero asimismo son ejemplo del método pedagógico jesuita en Nueva España. Llanos vino a Nueva España con el encargo específico de continuar la línea docente que Vincenzo Lanucci había iniciado desde 1572, una línea en la que destacaba la enseñanza del latín clásico mediante el uso de modelos de retórica cristiana, por un lado, y, por otro, una exitosa labor editorial que cristalizó en la tirada de textos de autores cristianos en la imprenta del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. Al parecer, a Llanos no le satisfizo el reduccionismo bibliográfico de Lanucci y emprendió la tarea de añadir otros muchos autores clásicos como Virgilio y Cicerón a la selección de autores cristianos con los que Lanucci enseñaba. El resultado de esta nueva selección fueron las antologías *Illustrium autorum collectanea* en 1604, autorizada por el virrey Juan de Mendoza, las *Solutae orationis fragmenta* (impresa también en 1604) y el *Poeticarum institutionem liber* (1605), además de continuarse la impresión de obras como la gramática de Manuel Álvarez y sus *Advertencias para mayor noticia de la gramática y reducir al uso y ejercicio*

<sup>34</sup> BERNARDINO DE LLANOS, *Diálogo en la visita de los inquisidores, representado en el colegio de San Ildefonso (siglo XVI)*, y otros poemas inéditos, ed. de José Quiñones Melgoza, UNAM, México, 1982 y *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza representada en el colegio de San Ildefonso (siglo XVI)*, ed. de José Quiñones Melgoza, UNAM, México, 1975.

los *preceptos della* (1615), que Llanos tal vez sólo coordinó.<sup>35</sup> Una breve descripción de la utilidad de estas antologías da la carta *annua* de 1604:

Los estudios menores se han adelantado de nuevo con los tres libros de mucha variedad y erudición que el padre maestro de retórica saca a luz para comodidad y provecho de todos los estudios de latinidad y retórica, en que se escogieron de diversos autores en el primer cuerpo preceptos curiosos y eruditos de que había falta; en el segundo, autores de prosa los más clásicos; en el tercero, autores asimismo de poesía que fuera de ser muy acomodados para la lectura de nuestros estudios, conforme al libro *de ratione studiorum*, han sido generalmente bien recibidos de la gente erudita y docta.<sup>36</sup>

Pero ya en el terreno de lo teatral, el *Poeticarum institutionem liber* demuestra su importancia al ofrecer a los alumnos un acercamiento, mermado ciertamente por la expurgación, de Séneca y Terencio: al apartado donde se define el género teatral —“*Comoedia, tragoedia, tragicomoedia, quid sit*”— siguen unos “*Exempla tragoediae*” en los cuales se incluyen *Ex Hercule furente* de Séneca, *In Hercule Oataeo*, *In Thyesta*, *Ex Octavia*, y los versos 1-222, 410-508 del *Heautontimorumenos* de Terencio.<sup>37</sup>

Las dos églogas de Llanos son el resultado de una estructura pedagógica sustentada por la *Ratio*, sin duda alguna, pero también por la voluntad creadora de su autor, dispuesto a hacer que esa estructura funcionara para la comunidad jesuita de Nueva España. ¿Por qué textos de injerencia en la vida de un grupo tan importante como la Compañía de Jesús no captan la atención de los especialistas de la literatura mexicana? El uso del latín como lengua de creación y comunicación no representa en realidad un inconveniente para el estudio de Llanos: si la “versión rítmica” de estos textos es discutible en

<sup>35</sup> IGNACIO OSORIO ROMERO, *Colegios y profesores jesuitas que enseñaron latín en Nueva España (1572-1767)*, UNAM, México, 1979, p. 114.

<sup>36</sup> *Annua* de 1604, en Archivo General de la Nación, Ramo Jesuitas, III, vol. 29 (*apud* OSORIO ROMERO, *loc. cit.*).

<sup>37</sup> IGNACIO OSORIO ROMERO, *Floresta de gramática, poesía y retórica en Nueva España (1521-1767)*, UNAM, México, 1980, pp. 157-159.

nuestros días, los centros de estudios clásicos pueden hacer versiones más adecuadas a las necesidades de públicos diferentes. La razón de esta mínima atención para el teatro jesuita neolatino en el panorama de las letras de Nueva España parece de nueva cuenta un problema de canonicidad. Como gran parte de las historias de la literatura mexicana se fundan en el doble principio nacionalista de unidad geográfica y lingüística, los textos neolatinos quedan al margen de dicho programa aun cuando se hayan escrito en México. Es un problema similar al que han tenido que enfrentarse los autores en lenguas indígenas, aunque es cierto que los resultados aplicados a estos textos tampoco han resuelto de manera satisfactoria las necesidades de integración con el canon literario mexicano. En el caso de la literatura neolatina novohispana, son los centros de investigación de cultura clásica en quienes ha recaído la tarea del estudio de esa parte del acervo literario de Nueva España y eso está bien; el problema reside en que difícilmente los resultados de las investigaciones en este campo van más allá del espacio donde fueron creados. Y, sin embargo, el caso específico del teatro neolatino jesuita tiene que ver asimismo con el estudio de la creación literaria de la Compañía de Jesús, no de un individuo sino de un grupo, lo cual viene a cuestionar la eficiencia de una separación artificial de la materia artística por la naturaleza de la lengua en que fue creada. Mientras que no haya un acuerdo de cooperación entre las instituciones que se reparten la producción literaria de los jesuitas novohispanos, la historiografía literaria del teatro en México seguirá siendo parcial en este rubro como hasta ahora.

#### EL TEATRO JESUITA NOVOHISPANO Y LAS COMEDIAS DE SANTOS

Además de la tradición clásica, el teatro jesuita de Nueva España desarrolló géneros populares como la comedia de santos, ampliamente estudiada en el mundo hispánico peninsular. La apropiación de géneros arraigados en el gusto popular se convirtió en cierto momento de la vida de la Compañía en el medio adecuado para ejercer aquellos principios docentes y religiosos de la orden. Sin embargo, la práctica contradecía la teoría: basta recordar que tanto jesuitas como otros muchos críticos de la práctica escénica del Siglo de Oro objetaban

cualquier manifestación teatral y, en el caso del teatro hagiográfico, la justificación más constante era la impropiedad de que personas de dudosa reputación moral interpretaran papeles de santos y vírgenes porque el tema piadoso de la obra no conmovía realmente ni promovía la fe sino todo lo contrario. Sin embargo, la Compañía de Jesús no dejó de hacer comedias de santos. Con el *Triunfo* se comprende que las comedias de santos servían como manifestaciones de la ortodoxia católica al mismo tiempo que de exhibición de poder tanto religioso como civil: para sentirse parte de la fiesta, los ciudadanos de la capital novohispana contribuyeron prestando joyas con que las se adornó el escenario y se vistieron los personajes:

No faltaron en esta sazón algunos encuentros y contradicciones con las cuales no se enflaqueció nuestro deseo, y así, con no menor instancia, tractamos de poner los medios más propinuos buscando perlas, joyas, sedas y otras cosas para adornar los relicarios y componer nuestra yglesia, y en breve tiempo y con tanta liberalidad que las personas a quien no se pedían se tenían por agraviadas y fue necesario avisar en los púlpitos que no diessen sus joyas sino a persona conocida de la Compañía.<sup>38</sup>

El *Triunfo* es la única muestra hasta ahora del santo mártir, pues los otros testimonios conocidos de vidas de santos dramatizadas por los jesuitas novohispanos son figuras caracterizadas por la conversión. Las comedias de santos que conocemos rompen con la imagen de un teatro influenciado exclusivamente por la tradición clásica, idea que muchas veces aparece relacionada con la literatura de la Compañía de Jesús. Pero con estas obras hagiográficas presenciamos la adaptación definitiva de elementos populares como el Bobo de las piezas laicas, por mencionar las que se escriben en español, hay personajes femeninos y no son simples ejercicios de retórica. No parecen piezas multitudinarias como algunas de las representaciones españolas que conocemos (la *Tragedia de san Hermenegildo*, por ejemplo), pero usarían de todo el recurso humano posible adecuándolo además a los espacios de representación.

<sup>38</sup> MORALES, *Carta*, p. 4.

La *Comedia de san Francisco de Borja a la feliz venida del excelentísimo señor marqués de Villena, virrey de esta Nueva España* de Matías de Bocanegra fue también parte de una fiesta con motivo de la llegada, en 1640, de Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla, marqués de Villena y decimoséptimo virrey de Nueva España. A diferencia del *Triunfo de los santos*, la *Comedia de san Francisco de Borja* no tuvo comentarios ni ediciones modernas sino hasta 1976, cuando se publicó modernizada en *Tres piezas teatrales del virreinato*. Se reeditó posteriormente en el *Teatro profesional jesuita*<sup>39</sup> y luego la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes presentó una edición electrónica tomando como texto base el del volumen citado.<sup>40</sup> Al parecer, una investigadora del Seminario de Cultura Novohispana del Instituto de Investigaciones Bibliográficas (UNAM) ha estado preparando una edición que coteja las diversas versiones impresas de la *Comedia* de Bocanegra, pero no tengo datos precisos de este trabajo de edición que me fue comunicado hace ya más de cuatro años. Conozco apenas dos estudios sobre la obra: uno de Jacqueline Cruz sobre emblemática y otro de Emilia Perassi sobre la comedia de santos.<sup>41</sup>

Otra interesante comedia de santos es la *Vida de san Ignacio de Loyola*, título general con que se conocen dos comedias en español conservadas manuscritas en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México. La primera de ellas, de cinco actos, se titula *Vida de san Ignacio* y ocupa los folios 5r-91r; la segunda, de tres actos, lleva por título *Comedia segunda: vida de san Ignacio de Loyola desde su estancia en Tierra Santa* y ocupa los folios 95r-139r.<sup>42</sup> Fueron representadas en

<sup>39</sup> MATÍAS DE BOCANEGRA, “*Comedia de san Francisco de Borja a la feliz venida del excelentísimo señor marqués de Villena, virrey de esta Nueva España*”, en *Teatro profesional jesuita del siglo XVII*, introd. de Elsa Cecilia Frost, Conaculta, México, 1992, pp. 39-79.

<sup>40</sup> MATÍAS DE BOCANEGRA, *Comedia de san Francisco de Borja a la feliz venida del excelentísimo señor marqués de Villena, virrey de esta Nueva España*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 29 de mayo 2004, DE <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=1582>>.

<sup>41</sup> JACQUELINE CRUZ, “Elementos emblemáticos en la *Comedia de san Francisco de Borja*, de Matías de Bocanegra”, *Mester*, 18 (1989), pp. 19-38; EMILIA PERASSI, *Matías de Bocanegra e la “comedia de santos” nella Nuova Spagna*, Bulzoni, Roma, 1996.

<sup>42</sup> MARGARITA ABIA GUERRERO et. al., “Índice de las obras de teatro y diálogos representados de la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, 7 (1972), pp. 65-103.

abril de 1628, dentro del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo en la capital de Nueva España, para celebrar la llegada del arzobispo Francisco Manso y Zúñiga. En esa ocasión, “The 1628 celebration continued for a space of two days; on the first day the five act drama was presented and on the following day the second drama of three acts”.<sup>43</sup> Las comedias se creían perdidas o mal catalogadas, pero seguramente son las mismas de cuya existencia notificó Osorio Romero.<sup>44</sup> La primera parte o *Vida de san Ignacio* fue editada por Edith Padilla Zimbrón en su tesis de licenciatura,<sup>45</sup> mediando entre el *old spelling* y la modernización, pero con varios errores de transcripción y una puntuación perfecta.

Juan de Cigorondo fue un prolífico autor jesuita de Nueva España. Se conoce de él un *Cartapacio curioso de algunas comedias* que contiene poemas y obras de teatro, además de otras poesías y piezas teatrales sueltas en manuscritos de la Biblioteca Nacional de México, de la Real Academia de la Historia, en la Biblioteca Nacional de Madrid y en la biblioteca de la Hispanic Society of America. El *Cartapacio curioso* fue descrito por varios bibliógrafos españoles, siendo uno de los primeros Antonio Paz y Melia en su *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, aparecido en los suplementos mensuales de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* de 1899 a 1902 y luego reeditado por Julián Paz en 1934 con el mismo título.<sup>46</sup> De la primera obra del *Cartapacio*, la *Comedia a la gloriosa Magdalena*, preparé una versión anotada como parte de mi tesis de licenciatura.<sup>47</sup> El texto ahí

<sup>43</sup> THOMAS HANRAHAN, “Two new dramas of seventeenth century Mexico”, *La Compañía de Jesús en México. Cuatro siglos de labor cultural*, ed. de Manuel Ignacio Pérez Alonso, Jus, México, 1975, pp. 225-226.

<sup>44</sup> IGNACIO OSORIO ROMERO, “Un tocotín del siglo xvii”, *Boletín Filosofía y Letras*, 6 (1995), pp. 29-30.

<sup>45</sup> EDITH PADILLA ZIMBRÓN, “*Vida de san Ignacio de Loyola*”. *Transcripción paleográfica, estudio introductorio y notas*, tesis, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1993.

<sup>46</sup> JULIÁN PAZ, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Blass Tipográfica, Madrid, 1934, t. 1, pp. 107-108.

<sup>47</sup> ALEJANDRO ARTEAGA MARTÍNEZ, “*Comedia a la gloriosa Magdalena*”, de Juan de Cigorondo (1560-¿1609?). *Edición y estudio*, tesis, UNAM, México, 1998.



ofrecido se modernizó parcialmente y se desataron abreviaturas, se puntuó y acentuó conforme a las normas del español actual, pero tiene algunos problemas de transcripción a causa de haber trabajado con una deficiente fotocopia del manuscrito. De la misma obra se conserva otra versión manuscrita en la Real Academia de la Historia, con variantes respecto a la versión de la Nacional de Madrid. Espero tener lista pronto una edición anotada y crítica a partir del cotejo de ambas versiones.

No se conoce con certeza el contexto en que se representó la *Comedia a la gloriosa Magdalena* del jesuita Juan de Cigorondo. El erudito investigador Julio Alonso Asenjo se apoya en Osorio para suponer su representación en 1591 en celebraciones no bien definidas<sup>48</sup> o, siguiendo a Gonzalbo Aizpuru, en 1592, cuando se inauguró la iglesia de santa María Magdalena del colegio poblano del Espíritu Santo;<sup>49</sup> Morrison, por otra parte, retrae la fecha hasta 1585 sin dar mayores bases para esta datación.<sup>50</sup> El interés que despierta esta obra se debe a la ruptura evidente con las comedias de santos tradicionales y de autores seculares: la trama inicialmente se ubica en un espacio físico referencial (Marsella) y temporal (el inicio del retiro de penitencia), pero las acciones entre los personajes alegóricos virtuosos, malignos y Magdalena se convierten posteriormente en una psicomaquia que concluye con el triunfo de las virtudes de Magdalena sobre los vicios que la acosaban.

#### EL TEATRO DEVOCIONAL JESUITA

Otras obras del teatro jesuita novohispano son las piezas devotas en las cuales se aborda la figura de Jesucristo y la Virgen María. Una de ellas es la *Égloga por el nacimiento del niño Jesús* (contenida en el *Cartapacio curioso* de Cigorondo) que editó Othón Arróniz en la segunda parte de su libro *Teatro de evangelización en Nueva España* transcri-

<sup>48</sup> OSORIO ROMERO, *Colegios y profesores*, op. cit., p. 227.

<sup>49</sup> GONZALBO AIZPURU, *Historia de la educación*, op. cit., p. 185.

<sup>50</sup> ROBERT R. MORRISON, *Lope de Vega and the "comedia de santos"*, Peter Lang, New York, 2000, p. 77.

biendo el texto con fidelidad al original y anotando algunas veces.<sup>51</sup> Aunque parezca extraño que Arróniz presente la *Égloga* en un trabajo sobre el teatro de evangelización, el autor justifica esta inclusión explicando que hay una primera etapa de este género teatral en la cual las obras producidas estaban encaminadas a la educación religiosa exclusiva de los indígenas, pero que a partir de 1572 los jesuitas se vieron en la necesidad de mantener la educación religiosa de criollos y peninsulares además de los grupos indígenas en sus misiones. De esta suerte, la segunda etapa del teatro de evangelización es más bien una labor catequística, de enseñanza de la religión en un contexto donde la conquista espiritual de los indígenas ocupa un segundo plano y es el teatro en español, como la *Égloga*, el que ahora sirve para reforzar los cimientos de la cristiandad entre un público hispano que podría estar en peligro de corromperse ante el descuido de las órdenes mendicantes. Arróniz titula la segunda parte de su libro “Teatro de catequización”, donde esta modalidad dramática queda definida como la dirigida “al público letrado, al poderosamente económico o al políticamente influyente en los destinos del nuevo reino”.<sup>52</sup> Se trata, pues, de una modalidad festiva, de celebración y conmemoración, y para Arróniz las muestras de esta nueva intencionalidad creadora serían el *Triunfo de los santos* y la *Égloga* de Cigorondo.

En el *Cartapacio curioso* de Cigorondo hay una sección titulada *Encomios al felicísimo nacimiento de la Virgen María en la colocación de su imagen*. Humberto Maldonado Macías publicó uno de estos encomios en su artículo “El *Encomio quinto* de Juan de Cigorondo”.<sup>53</sup> Maldonado supone que Cigorondo escribió esta composición de 280 versos alrededor de 1595 y que la habría destinado para la representación en el colegio jesuita de Nueva Galicia; los actores, como era costumbre en las prácticas escénicas jesuitas, debieron ser los alumnos del mismo colegio. Para Maldonado, la parodia lúdica de los lances caballerescos con que abre la obrita da pie a suponer una conciencia criolla en Cigorondo: “no resulta descabellado afirmar que Juan de

<sup>51</sup> OTHÓN ARRÓNIZ, *Teatro de evangelización en Nueva España*, UNAM, México, 1979, pp. 189-238.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>53</sup> HUMBERTO MALDONADO MACÍAS, “El *Encomio quinto* de Juan de Cigorondo”, *Literatura Mexicana*, 6 (1993), pp. 181-194.

Cigorondo [...] hace suya también la «causa criolla».<sup>54</sup> Creo que no hay motivos suficientes para afirmar este desarrollo ideológico entre los jesuitas del siglo XVI, como luego se verá en pensadores de la talla de Carlos de Sigüenza y Góngora en el siglo siguiente. Me parece que afirmaciones como éstas se deben a cierto nacionalismo pertinaz del que no pueden escapar ni los críticos más objetivos, a la necesidad de justificar la inclusión de un español (Cigorondo nació en Cádiz y llegó a Nueva España cuando era un niño) en el repertorio literario novohispano. Algo parecido había ocurrido con Llanos: Quiñones Melgoza dedicó el apartado “Paisaje y motivos mexicanos de la égloga” de su Introducción a señalar el virgilianismo mexicano de la *Égloga por la llegada del padre Antonio de Mendoza* de Llanos:

Virgiliano parece en su totalidad el paisaje que hay en la égloga [...]; sin embargo, el autor a través de pequeñas notas, como *tierra mexicana* [...], *Linfas tenochtitlanas* [...] y *chozas* [...], logra decirnos que tal paisaje es el nuestro; que selvas y praderas, hierbas y flores, aguas y ríos, encinas y valles son propios, representativos del suelo mexicano; que no ha fundido amablemente dos realidades y dos geografías, sino que es la realidad y la geografía mexicana, expresadas con lengua de Virgilio, y que por ser, en él, éstas (realidad y geografía), nueva experiencia, se hallan con sentimiento nuevo sentidas.<sup>55</sup>

Más atinado anda Quiñones Melgoza al hacer este examen moderado de Llanos como observador de la realidad novohispana, que Maldonado Macías con la suposición del criollismo de Cigorondo, aunque sin ser las líneas del primero una defensa del criollismo, ni siquiera una insinuación, parecen contener cierta intención reivindicativa de un Llanos extranjero y latinizante para provecho de la literatura mexicana.

A modo de paréntesis cabe destacar que hay varios testimonios acerca de obras jesuitas que parecen haberse acercado en la forma al teatro de evangelización jesuita. No eran piezas en una sola lengua

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>55</sup> JOSÉ QUIÑONES MELGOZA, “Introducción”, en Llanos, *Égloga*, *op. cit.*, p. xvii.

indígena, como define este tipo de teatro Fernando Horcasitas,<sup>56</sup> sino textos bilingües (español y alguna lengua indígena) y trilingües (español, lengua indígena y latín). Los testimonios de segunda mano provienen de la práctica evangelizadora de la Compañía de Jesús en el norte de México.

#### DOS COLOQUIOS Y UN JUGUETE TEATRAL

Acostumbrados a concebir el oficio teatral como un profesión o una afición amateur de la edad adulta, casi siempre pasamos por alto que el teatro jesuita era representado por niños y adolescentes. Ni los autores de los textos (generalmente profesores) ni los jóvenes actores (cuya participación en este tipo de actividades era tal vez la única en su vida) pueden considerarse profesionales del ejercicio teatral. Los textos que comento enseguida son de los pocos que dejan entrever la juventud de sus intérpretes y ese lado más bien lúdico, casi entremesil, de otra parte del teatro jesuita novohispano.

El *Juego entre quatro niños a la venida del padre prouinçial y sus compañeros* se presenta en una edición respetuosa de las grafías del manuscrito del que procede, se puntúa modernamente, se anota vocabulario y se explican en notas algunas estructuras sintácticas que presentan dificultades para el lector moderno. Su editora, Margit Frenk, lo atribuye a Cigorondo sin mayores preámbulos: “cabe ya asegurar que bien podría ser suya”.<sup>57</sup> El título de este juguete teatral expone el carácter conmemorativo de la pieza y nos haría colocarlo al lado de las obras de Llanos; pero el texto de la obrita de 611 versos destaca plenamente de las églogas de Llanos y de las otras obras jesuita novohispanas hasta aquí reseñadas por la puesta en escena de juegos entre los cuatro niños del título, en otras palabras, por la falta de solemnidad. El juego de pares y nones, el de los alfileres, la arguilla, las burlas y pullas entre ellos (echar humo, discutir cuál fruta es mejor, si la peninsular o la de Nueva España), así como algunas críticas que

<sup>56</sup> FERNANDO HORCASITAS, *El teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna*, UNAM, México, 1974.

<sup>57</sup> MARGIT FRENK, “El *Juego entre quatro niños*, ¿de Juan de Cigorondo?”, *Literatura Mexicana*, 5 (1994), pp. 531-532.

más entre veras que burlas señalan la violencia de los maestros hacia sus alumnos y la codicia de España por la plata novohispana, tienen por cierre los halagos directos al provincial y los visitantes. Por todo esto, queda bien claro desde el inicio de la obra que los niños actores interpretan el papel de niños, lo que se corrobora al final del *Juego* con las palabras de uno de los mismos actores: “¡Qué sin son que me han dexado! / Son niños, no ay que espantar, / que nunca saben llevar / hasta el fin lo començado”.<sup>58</sup>

Las otras dos piezas que aumentan el número de obras jesuitas novohispanas provienen del citado *Cartapacio curioso* de Cigorondo. Se trata de dos coloquios sacramentales que Alonso Asenjo ha estudiado y editado en *TeatrEsco: antiguo teatro escolar hispánico*, sección de la web *Parnaseo*, señalando sus dudas sobre la autoría de Cigorondo.<sup>59</sup> Los coloquios recuerdan autos sacramentales por su estructura y las figuras alegóricas que actúan en escena. El *Coloquio al Santísimo Sacramento en metáfora de grado de doctor* tiene una nómina y un desarrollo originales: el licenciado Jesús pretende recibir el grado de doctor; doctores en medicina, artes, teología, cánones y leyes hacen un elogio del conocimiento del postulante en cada una de las disciplinas que ellos representan y luego de que Vejamen hace el correspondiente discurso contra el doctorando, el Rector pide a los cuatro examinadores el otorgamiento de borla y grado al doctor Jesús.

El segundo coloquio titulado *Coloquio al Santísimo Sacramento* abre con una loa a la que sigue una trama propia de un auto calderoniano: el Alma está indecisa entre seguir al Mundo o hacer caso a un Ángel que trata de convencerla de acogerse al Amor Divino; Lucifer procura que Mundo ofrezca todo lo necesario para que Alma se rinda a él, pero no lo consigue. Desde la loa se nos da aviso de la juventud de los actores: “de tiernos niños oigan / lo que dijeren”;<sup>60</sup> al final del coloquio se insiste en esta peculiaridad de los actores:

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 553.

<sup>59</sup> JULIO ALONSO ASENJO, *Dos coloquios sacramentales escolares y un vejamen del “Cartapacio curioso” del P. Juan de Cigorondo. Estudio y edición, TeatrEsco: antiguo teatro escolar hispánico*, 2002, 6 de noviembre 2003, <<http://parnaseo.uv.es/ArS/teatresco/textos/2ColSSmo.htm>>.

<sup>60</sup> *Ibid.*, vv. 62-63.

Recibid la voluntad  
de quien esto os ha ofrecido:  
flores son que ha producido  
esta nuestra tierna edad.

Son los interlocutores  
de poca edad y ejercicio:  
suplid las faltas, señores,  
que, cuando sean mayores,  
será mayor el servicio.<sup>61</sup>

El entremés que irrumpe más o menos a la mitad del *Coloquio al Santísimo Sacramento* resulta peculiar por su parecido con el *Juego entre cuatro niños*. Por principio de cuentas, también son cuatro estudiantes los personajes que interpretan sendos papeles de estudiantes, pero en el entremés las cosas se tornan un poco más serias pues un Obispo examinará a los cuatro candidatos en latín. La tremenda ignorancia de tres de los examinados y su fracaso en el examen contrasta con la suficiencia pretenciosa de la que hacían alarde antes de su examen, lo que consigue el efecto cómico esperado de cualquier entremés. Aunque las edades de los personajes no están bien definidas (alguno dice que tiene treinta años), no cabe duda de que también los actores fueron niños.

Los dos coloquios se presentan anteceditos de una introducción general en la cual Alonso Asenjo expone sus dudas y argumenta en contra de la autoría de Cigorondo, y cada una de las obras tiene además una presentación individual en la que el editor aborda las peculiaridades estructurales de ellas. Ambos textos tienen una abundante anotación filológica en la que se aclara vocabulario, construcción y referencias culturales.

EN RESUMEN: ¿HAY MATERIAL SUFICIENTE?

La afirmación del doctor Viveros que recordaba al principio, sobre la carencia de materiales con los cuales hacer una crítica precisa del teatro jesuita novohispano, es cierta si se compara con los logros bi-

<sup>61</sup> *Ibid.*, vv. 683-691.

bliográficos de Europa: apenas si contamos con unas once piezas de diversa extensión pero, eso sí, que cubren todas las modalidades del teatro jesuita hispánico. Precisamente la continuidad en los métodos pedagógicos de la Compañía a lo largo de Europa, América y Asia permiten llevar a cabo ahora la integración internacional del fenómeno teatral jesuita que Griffin señalaba hace casi veinte años:

most critics are still content to work on the plays as part of the independent culture of a particular area. The areas chosen are more often than not defined according to anachronistic criteria of a political or linguistic nature; rarely do they take into account even the regional distinctions laid down by the Jesuits. Jesuit drama was international —much more so than even some of its most perceptive critics suppose; it cannot be stressed too strongly that these limiting criteria severely prejudice the value of most of the critical work that has been done so far.<sup>62</sup>

Aprovechando que la crítica y la historiografía literarias hispánicas han desarrollado los estudios sobre el teatro de la Compañía de Jesús, ¿no sería posible atraer hacia la literatura novohispana y específicamente hacia el teatro jesuita novohispano los resultados teóricos alcanzados en la Península? Si suponemos la continuidad de la tradición hispánica en el virreinato novohispano, como se ha hecho un poco despreciativamente, ¿no valdría la pena trastocar este mecanismo epigonal para resaltar la continuidad de una tradición teatral jesuita en latín y en español? Las obras de la metrópoli y de sus colonias se complementarían permitiéndonos llenar huecos con aquellos textos que responden a necesidades similares: la comedia de santos, por ejemplo, la tragedia, la comedia devota y el teatro de celebración y conmemoración que los jesuitas realizaban en España y Portugal comparten contextos sociales y códigos culturales comunes. ¿Es necesario tener todas las obras jesuitas novohispanas para hablar del teatro jesuita en Nueva España? ¿Será acaso esta espera (quizá nunca cumplida) un resabio más del nacionalismo que quiere fundar la tradición literaria mexicana en cimientos exentos de vestigios hispánicos? Mejor reconocer la tradición y la continuidad, para luego marcar con claridad las diferencias.

<sup>62</sup> GRIFFIN, *Jesuit school*, 1976, p. 7.





## PALABRA A DOS VOCES EN EL PRIMER QUIJOTE

TATIANA BUBNOVA

Universidad Nacional Autónoma de México

Empecemos con una pequeña disertación acerca de cómo puede ser considerada la lengua en el *Quijote*. La lengua histórica y real no existe como un sistema abstracto, sino como la generación permanente de la pluralidad de discursos preñada lo mismo de lenguajes sociales futuros que de aquellos que ya no son vigentes: de moribundos y tiosos aristócratas lingüísticos y de los recién llegados de la lengua, de innumerables candidatos a ser lenguajes más o menos logrados, con mayor o menor capacidad de visión social, destinados a una u otra esfera ideológica, o de lenguajes cerrados de los grupos especializados. Tal es el punto de partida principal de la filosofía del lenguaje del pensador ruso Mijaíl Bajtín.<sup>1</sup> Así, pues, dentro de la lengua nacional única, existen múltiples variedades lingüísticas que podemos llamar lenguajes sociales y que, siendo tanto de índole dialectal como sociolectal, la estratifican en un todo complejo, haciendo que exista en forma de una pluralidad discursiva o, como se dice adoptando el neologismo lanzado por Michael Holquist, *heteroglosia*.

Por lenguajes sociales no hay que entender el conjunto de rasgos lingüísticos que determinan la separación y el aislamiento dialectológico de una lengua, sino la totalidad concreta y viva de los rasgos de su emancipación social que puede darse también dentro del marco de la lengua única, marco determinado por trasposiciones semánticas, selecciones léxicas y opciones sintácticas.<sup>2</sup> La lengua no es una, sino

<sup>1</sup> *Problemy literatury i estetiki* [Problemas de literatura y estética], Izdatel'stvo nauchnoy literatury, Moscú, 1975, pp. 168-169.

<sup>2</sup> Cf. BAJTÍN, *op. cit.*, p. 168.

múltiple, un medio ideológicamente vivo e inestable representado por esta pluralidad de lenguajes y discursos.

Pero simultáneamente en la lengua existen dos tendencias opuestas: hacia la centralización y unificación ideológico-lingüística, tendencia que reconoce como real sólo la existencia de la lengua centralizada y única (tendencia centrípeta de la lengua), y hacia la estratificación y dispersión, que reconoce la existencia simultánea de muchos mundos lingüístico-discursivos (tendencia centrífuga). Las dos tendencias coexisten, a veces en un equilibrio inestable, a veces con la predominancia de una de ellas. Estas tendencias son homólogas a las tendencias ideológico-sociales de las sociedades hacia la unidad o la estratificación o hasta dispersión.

Los géneros literarios pueden verse desde este punto de vista como entidades que están orientadas por una u otra tendencia lingüística: ora hacia la centralización, ora hacia la estratificación. Así, la epopeya, la tragedia son géneros por definición orientados hacia la centralización lingüístico-discursiva. La poesía lírica, desde este punto de vista, es también un género opuesto a la pluralidad y tiende al la centralización del mundo ideológico y discursivo. Por supuesto, conviene no olvidar que estamos hablando de tendencias, no de esencias.

La novela es un género que, a diferencia del de la poesía lírica, está orientado hacia esta estratificación intrínseca de la lengua, hacia su heteroglosia social así como es sensible a la heterofonía individual –las voces ideológicamente diferidas–, de modo que la novela misma viene a ser una pluridiscursividad artísticamente organizada, a veces con inserciones de plurilingüismo, agregándole las voces particulares de esta heterofonía individual, que pueden ser posiciones ideológico-lingüísticas que tienden a convertirse en lenguajes.

El presupuesto necesario del género novelesco es esta estratificación intrínseca de una lengua nacional única en dialectos sociales, modos de ser de grupo, jergas profesionales, lenguajes de géneros, lenguajes de generaciones y edades, lenguajes de corrientes literarias, lenguajes de círculos y modas pasajeras, lenguajes de días y hasta de horas sociopolíticas [...], de modo que la novela orquesta, mediante la pluridiscursivi-

dad y mediante la heterofonía que surge en su terreno, todos sus temas, todo su mundo representado y expresado de sentidos referenciales.<sup>3</sup>

La novela, de este modo, viene a ser un microcosmos de la heteroglosia; de tal manera que en ella aparecen representadas todas las voces socioideológicas principales de la época, es decir todos los lenguajes sociales más o menos importantes de una fase histórica y social concreta.<sup>4</sup> Las novelas de una línea de evolución, llamada “galileica”, incluyen la heteroglosia en su interior; las de línea evolutiva opuesta, la “ptolemaica”, son conscientes de la pluridiscursividad que invade el mundo fuera de sus fronteras, pero su actitud dialógica consiste en mantener una unidad artificial de la lengua por contraste con la polifonía del mundo lingüístico-ideológico que la rodea.

Hablando del *Quijote*, se ha observado que, “dentro de la modalidad lingüística fundamental —que es el *castellano culto* de la época—”,<sup>5</sup> la lengua de la novela de Cervantes tampoco es homogénea, sino que incluye muchos registros sociales y variedades sociolingüísticas, y representa, para decirlo con Bajtín, una pluralidad discursiva o heteroglosia artísticamente organizada en una unidad compleja hábilmente orquestada de una polifonía vital.<sup>6</sup> Es pertinente observar que la polifonía no constituye tan sólo el conjunto de lenguajes sociales, sino todos de los registros que es capaz de abarcar una lengua dada en un momento determinado de su existencia.

Por ejemplo, Ángel Rosenblat<sup>7</sup> señala en el *Quijote* los siguientes registros o niveles de la lengua “desintegradores” de la unidad: lenguaje de germanía, lenguaje notarial y jurídico, latín eclesiástico,

<sup>3</sup> BAJTÍN, *op. cit.*, p. 76.

<sup>4</sup> Cf. *ibid.*, p. 222.

<sup>5</sup> JOSÉ LUIS GIRÓN ALCONCHEL, “Las ideas lingüísticas de Cervantes en el *Quijote*”, *Anales Cervantinos*, 28 (1990), p. 30.

<sup>6</sup> LEO SPITZER (“Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*”, *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1968, p. 160.) considera que “Para el creador del *Quijote*, los dialectos son simplemente distintos reflejos de la realidad, son «estilo» (como diría con tolerancia un lingüista moderno), de los que ninguno puede alzarse en primacía sobre los otros”. Por su parte, subraya “la polionomasia, la polietimología y el poliglotismo” que contribuyen al perspectivismo lingüístico de Cervantes (p. 172).

<sup>7</sup> “La lengua en Cervantes”, en *Suma cervantina*, ed. J. B. Avalor-Arce y E. C. Riley, Tamesis, London, 1973, pp. 323-355.

latín de los médicos, lenguaje del romancero. Desde luego, no se debe olvidar el lenguaje de los libros de caballerías y el registro “popular” de Sancho, el lenguaje de las novelas intercaladas de la primera parte, lenguaje “curialesco”, lenguajes de los poemas insertados en el texto pertenecientes a diversos subgéneros, unos paródicos y otros serios, unos citados y otros originales. (Unos poemas llevan en sí la intención paródica: tales, los sonetos introductorios de la primera parte; otros, por ejemplo los romances, adquieren una connotación paródica en un contexto concreto.) Cervantes ensaya todas las posibilidades de los lenguajes literarios de la época: novela sentimental y/o pastoril, doctrina de avisos de buen gobierno, estilo oratorio... F. Lázaro Carreter considera que ninguna obra antes del *Quijote* tuvo la capacidad de acercarse tanto a la variedad de los lenguajes hablados de la época, a “la imitación [...] de los múltiples lenguajes con que la vida se manifiesta”.<sup>8</sup> Todos estos géneros discursivos entran en interacción,<sup>9</sup> se entrecruzan, un discurso social se sobrepone al otro, el narrador se identifica por el habla con el personaje a quien a su vez ridiculiza, toma partido, entra en explicaciones sobre el uso de los vocablos y lenguajes, adopta diferente distancia emocional y volitiva respecto de los personajes y los lenguajes, entabla discusiones con otros narradores surgidos de una manera oportunista, etc. Sobre el fondo de los registros del castellano, se destacan las inserciones del latín, árabe, turco, alemán, italiano, catalán... A. Rosenblat habla en este sentido de una especie de “promiscuidad lingüística”.<sup>10</sup> La lengua del *Quijote* definitivamente no es homogénea, incluso interpretada desde una distancia temporal que indudablemente hace perder los sentidos históricos, los matices estilísticos, las referencias concretas que podrían ser evidentes en su propio tiempo. Las inserciones en otras lenguas

<sup>8</sup> “Las voces del *Quijote*”, estudio preliminar a *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, en colab. J. Forradellas, Crítica, Barcelona, 2001, p. xvi.

<sup>9</sup> Cf. SPITZER: “No se ha recalcado suficientemente que Cervantes, con harta frecuencia (por ejemplo en el caso de los dípticos Marcela-Don Quijote, Cardenio-Don Quijote, el Cautivo-el Oidor o en el discurso de Don Quijote sobre las «armas y letras») emplea el procedimiento de ofrecer el cuadro con su réplica, cuando a la visión de don Quijote en la cueva de Montesinos opone el discurso del licenciado sobre los libros humanísticos que abriga el propósito de escribir” (p. 153, n. 17).

<sup>10</sup> Art. cit., p. 348.

funcionan por cierto como registros del español: no son pasajes en lengua extranjera, sino que reflejan un coexistir, dentro de la unidad de la lengua, de los registros castellanizados, en mayor o menor medida, de otras lenguas, en su aspecto y función de los lenguajes sociales dentro del castellano.

Todas estas modalidades y registros lingüístico-discursivos que hemos caracterizado como “lenguajes sociales” y voces ideológicas pertenecen, desde luego, a diferentes niveles de análisis y enfoques del fenómeno, y desde una ortodoxia sociolingüística esta visión quizá carezca de rigor, pero lo que tienen en común estos lenguajes y voces es su capacidad de representar discursos en cuanto visiones del mundo, como puntos de vista peculiares sobre la realidad.

Pero también hay que tomar en cuenta las reinterpretaciones que hemos agregado a la obra a través de los siglos de estarla leyendo, a fuerza de la reacentuación de los sentidos a que inevitablemente se somete cualquier texto en el proceso de la lectura. Leemos a la sombra de los grandes intérpretes del *Quijote* —Clemencín, Rodríguez Marín, Unamuno, Ortega y Gasset, Américo Castro, por ejemplo—, a quienes no podemos excluir del diálogo, por más que lo queramos. A ellos, se añaden las perspectivas de lectura más modernas, con sus puntos de vista y lenguajes interpretativos propios. Lo cual dialogiza nuestra propia lectura del libro, haciendo que nuestros puntos de vista nazcan de las voces entretejidas sutilmente, sobrepuestas a otras más, de cuya interferencia a veces ni nos percatamos.

Así, desde el punto de vista de los orígenes del género, Criado de Val<sup>11</sup> considera que el diálogo como forma básica del *Quijote* se remonta a tres tradiciones: la italiana, la erasmista y la toledana castellana, de modo que Cervantes entabla con las tres su propio diálogo.

De este modo, a la heteroglosia histórica se le suma la heteroglosia contemporánea propia de cada una de las épocas a las que los lectores pertenecen, dialogizando y problematizando el tejido textual que a primera vista puede parecer uno e inamovible.

Los lenguajes aislados, con su importancia y su sentido histórico auténtico, se manifiestan en su plenitud sólo en la totalidad de la heteroglosia social de una época, lo mismo que el sentido definitivo y

<sup>11</sup> “Don Quijote, como diálogo”, *Anales Cervantinos*, 5 (1955-1956), pp. 207-208.

último de una réplica de diálogo se muestra sólo cuando el diálogo ya está terminado, cuando todo el mundo ya dijo su palabra, es decir en el contexto de una conversación concluida. Así, el lenguaje del *Amadís* en la boca de don Quijote se revela plenamente a sí mismo y manifiesta la riqueza y las limitaciones de su sentido histórico sólo dentro de la totalidad de los diálogos de los lenguajes de la época cervantina reflejados en el *Quijote*.<sup>12</sup>

Todos estos lenguajes entran entre sí en una especie de confrontación dialógica que llega al contrapunto. Esto, más allá de lo que el diálogo particular entre personajes signifique: su heterofonía individual debe ser sumada a la polifonía genérica. Los lenguajes representan puntos de vista y posiciones ideológicas que no pertenecen a individuos particulares sino que son genéricos. El lenguaje dice más allá de las intenciones concretas del hablante. Por ejemplo, Sancho es caracterizado por su lenguaje del que no puede salir sino cuando es capaz de transmitir algo de acuerdo con las reglas que el lenguaje de su amo proporciona, y a su vez conforme se desarrolla en cuanto carácter (principalmente en la segunda parte). La heteroglosia del hablar sanchesco llega a una heterofonía. Así, a través de la voz de Sancho oímos las modulaciones de la voz ideológica de su amo, de modo que ambas se confrontan en un contrapunto hasta el grado de que los mismos narradores se ven obligados a hacer comentarios pertinentes acerca de la verosimilitud de tal transformación. Es la palabra bivo- cal: en un enunciado se encuentran y se cruzan dialógicamente dos voces, dos intenciones, dos horizontes lingüístico-discursivos.

Las voces pueden distribuirse en enunciados aislados y también manifestarse en un mismo enunciado. Un ejemplo de la palabra a dos voces, del contrapunto que se crea a partir de dos aspectos genéricos del discurso en dos enunciados pertenecientes a sujetos discursivos diferentes: mediante el estilo indirecto en I, 2 Cervantes presenta el discurso de don Quijote que se apresura a poner el mundo en orden “según eran los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que emendar y abusos que mejorar y deudas que satisfacer” (p. 45).<sup>13</sup> Aquí ya se encuentra la divergencia entre la

<sup>12</sup> BAJTÍN, *op. cit.*, p. 223.

<sup>13</sup> Uso la ed. ya cit. de Francisco Rico (cf. n. 8).

intención del narrador y el discurso indirectamente citado del personaje. Es muestra estilizada con orientación al discurso de los libros de caballerías: una estilización paródica que no llega a la virulencia de una parodia completa. Existe un desplazamiento de la intención del discurso representado con respecto a la del discurso que representa, aunque no una oposición. Esta receta de los propósitos con que debe cumplir un caballero andante se repite, con leves variantes, en diferentes pasajes de la obra.

En I, 3, mediante el estilo indirecto que representa el habla del ventero se reelabora la estilización mencionada hasta la parodia, cuando el ventero declara que

había ejercitado la ligereza de sus pies, sutileza de sus manos, haciendo muchos tuertos, recuestando muchas viudas, deshaciendo algunas doncellas y engañando algunos pupilos y, finalmente, dándose a conocer por cuantas audiencias y tribunales hay casi en toda España; y que, a lo último, se había venido a recoger a aquel su castillo, donde vivía con su hacienda y con las ajenas, recogiendo en él a todos los caballeros andantes, de cualquiera calidad y condición que fuesen, sólo por la mucha afición que les tenía y porque partiesen con él de sus haberes, en pago de su buen deseo (pp. 55-56).

En este caso se trata de una parodia completa, en la medida en que la intención del discurso representado es drásticamente divergente respecto del discurso que representa. No se trata de una leve ironía, sino de la burla abierta mediante la sustitución de los términos (en vez de 'defender', 'recuestar', en vez de 'salvar', 'deshacer', etc.). Es palabra a dos voces, porque se puede adivinar el discurso original cuyo modelo fue el primer ejemplo citado.

Confrontando estos dos pasajes, podemos colegir que se da así un contrapunto entre los buenos deseos de servir al mundo de don Quijote y el rebajamiento burlesco de los mismos en el discurso del ventero, que se divierte a costa de su huésped. Se oponen así no sólo el punto de vista de don Quijote y el del ventero, sino más allá de esto, la ideología de los libros de caballerías, que hace caso omiso de la realidad, y la visión picaresca del mundo, que se concibe a sí misma bien arraigada en la realidad baja, prescindiendo de todo idealismo. El

diálogo que se presenta aquí, más allá del que podría entablarse entre dos personajes, es entre dos visiones del mundo, dos maneras de ver la vida real, dos modos de conducta. Los discursos correspondientes están organizados de acuerdo con los modelos proporcionados por la literatura caballeresca. Son dos voces sociales que se sobreponen sobre un mismo modelo discursivo, el de la caballeresca, y en la “novela esta bivocalidad está hondamente enraizada en la pluridiscursividad y plurilingüismo sociolingüísticos”.<sup>14</sup>

Ahora bien, las palabras del ventero, sin ser un trozo intercalado de la picaresca, en contrapunto con la estilización mencionada representan el conceptismo afín a la parodia quevediana de la recién nacida picaresca en el *Buscón*.<sup>15</sup>

Así, presenciamos un diálogo intrínseco complejo entre discursos y visiones del mundo, que constituye una modalidad “bivocal”, a dos voces, dos voces ideológicas que representan cada una de las posturas mencionadas. Ambas voces están identificadas cronotópicamente, en su tiempo y espacio, una de cara al pasado (la de caballerías), otra al presente (la picaresca).<sup>16</sup>

La bivocalidad intrínseca de la prosa artística, que es inherente a una lengua estratificada y pluridiscursiva, en la versión de Bajtín no cabe plenamente en el marco de un diálogo directo sino que lo rebasa, no se desarma necesariamente en réplicas deslindables claramente, como en el caso que acabamos de mencionar, donde las dos elocuciones parecen ser réplicas de un diálogo implícito.

<sup>14</sup> BAJTÍN, *op. cit.*, p. 173.

<sup>15</sup> Me atengo a la interpretación que hace EDMOND CROS de la novela de Quevedo, por ejemplo en *Ideología y genética textual. El caso del “Buscón”*, Cupsa, Madrid, 1980.

<sup>16</sup> Es pertinente la observación de Anthony Wall acerca de la diferencia entre voz y punto de vista, porque la voz, desde la perspectiva bajtiniana, no debe confundirse con el concepto estable que tiene Wayne Booth del punto de vista. Las voces en literatura son constantemente contaminadas por otras voces circundantes y han de ser vistas como cronotípicas, esto es, en una dimensión ineluctablemente espacial y temporal. El lector del texto literario es un ejecutante que sabe cómo no apagar las voces, acentos y entonaciones potenciales en lo que lee (cf. A. WALL, “Apprendre à écouter: le problème des metaphors musicales dans la critique bakhtinienne”, *Études Françaises*, 20, 1984, p. 65).



El discurso bivocal es ambivalente y polivalente. A pesar de las declaraciones de Cervantes acerca de haber querido, solamente, destruir con su libro las engañosas ficciones caballerescas como el propósito principal del *Quijote*, y a pesar hasta de haber quemado simbólicamente algunos de estos libros en las páginas de la novela, la nobleza de don Quijote, su adhesión al ideal, no obstante ser puestos muchas veces en ridículo y hasta escarmentados, siguen ligados al modelo del discurso de los libros de caballerías. El progreso de su locura hacia la intrínseca nobleza y exaltación heroica de un ideal, frente a la carencia de ideales, si no directamente la vileza, del mundo circundante, siempre será la garantía de que don Quijote sea más que un títere para apalear, exclusivamente. Esta versión amputada de don Quijote plasmada en el libro de Avellaneda, y la respuesta cervantina a tal lectura de su héroe en el *Quijote* de 1615, respuesta que por sus implicaciones rebase, tal vez, las intenciones primitivas de Cervantes, son una muestra de la actualidad de la ambivalencia y polivalencia de la que es potencialmente capaz una novela pluridiscursiva y dialogizada. El caso de Avellaneda demuestra en qué forma la réplica, en este caso adversa, a don Quijote original produce una respuesta dialogizante y compleja en la segunda parte del la novela cervantina.

Ahora abordemos otro nivel de la dialogización discursiva intrínseca, la de carácter ya no genérico, sino intersubjetivo, que puede inscribirse como un caso de *heterofonía*, concierto de voces particulares. En el caso que vamos a retomar, las voces provienen de diferentes niveles de la creación, como una especie de diálogo entre naturaleza creadora —*natura creans*—, el autor, y la naturaleza creada, *natura naturata et non creans*, el héroe.<sup>17</sup> Son las heterogéneas muestras del estilo indirecto libre “anticipado”, es decir, no plenamente cuajado ni conscientizado como recurso, sino como uso espontáneo, según lo describe E. Riley.<sup>18</sup> Se trata de la representación de la palabra del otro —el héroe— por la palabra del narrador, o, en términos bajtinianos, la representación de un discurso ajeno por el propio. Recuerdo que

<sup>17</sup> *Estética slovesnogo tvuchestva* [Estética de la creación verbal], Iskusstvo, Moscú, 1979, p. 288.

<sup>18</sup> “Anticipaciones en el Quijote del estilo indirecto libre”, *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1982, t. 2, pp. 471-478.

para ello la lengua más convencionalmente dispone de dos recursos: estilo directo y estilo indirecto. El estilo indirecto libre es la denominación amplia que cubre los casos de representación del discurso del otro que no se ajustan a ninguno de los dos modelos sintáctico-gramaticales.

El uso particular de lo que Riley llamó anticipaciones del estilo indirecto libre es caracterizado por E. Rivers<sup>19</sup> como una especie de diálogo de otra índole: diálogo entre varias voces, por ejemplo, la del narrador y la del personaje, en diverso grado de interacción y de fusión, o diálogo intersubjetivo. Se trata ni más ni menos que del estatus ontológico del héroe: igualdad ontológica entre autor y héroe que permite considerar el surgimiento de las relaciones dialógicas entre autor y héroe como acontecimiento “real”, como un encuentro ontológico. Así, pues, se trata de un diálogo entre el autor y el héroe. El autor es una realidad textual, el héroe es la hipóstasis de la realidad que se le presenta al autor en forma literaria convencional: un sujeto de la “vida real” que se ha imaginado caballero andante.<sup>20</sup> En cuanto “realidad”, el héroe está interpelando al autor como su otro y permite que cambie su visión de sí mismo, que es lo que observamos en el progreso de la novela entre 1605 y 1615. El “diálogo” entre el autor y el héroe va más allá que un simple intercambio de réplicas. El héroe interpela al autor y demanda autonomía: hallazgo que siglos después capitalizaría Unamuno, uno de los discípulos más destacados de Cervantes, al exponer al análisis la relación implícita entre el autor y el héroe. Ésta es la heterofonía que se agrega al concierto general de las voces sociales de la obra.

Uno de los casos evidentes, aunque medio borrados por el trabajo de los editores, que oportunísticamente hacen uso de la puntuación modernizada, al neutralizar la incidencia del estilo indirecto libre y al convertirlo en un simple discurso directo, lo encontramos en el mismo capítulo 3 de la primera parte. Don Quijote arma una pendencia en el proceso de la velación de sus armas esperando ser armado caballero, cuando los arrieros tratan de apartarlas de la pila donde están

<sup>19</sup> “El principio dialógico en el *Quijote*”, *La Torre* (Nueva época), 2 (1988), pp. 7-21.

<sup>20</sup> Cf. el antecedente del *Entremés de romances*, en que ya se había aprovechado un supuesto semejante.

dispuestas, para dar de beber a sus recuas. Don Quijote descalabra primero a uno de los arrieros y después al otro, al que acuden a ayudar los demás arrieros. “Los compañeros de los heridos, que tales los vieron, comenzaron desde lejos a llover piedras sobre don Quijote, el cual lo mejor que podía se reparaba con su adarga y no se osaba apartar de la pila, por no desamparar las armas. El ventero daba voces que le dejasen, porque les había dicho como era loco, y que por loco se libraría, aunque los matase a todos”(p. 59).

También don Quijote las daba mayores, llamándolos de alevosos, y traydores, y que el señor del castillo era un follón, y mal nacido caballero, pues de tal manera consentía que se tratasen los andantes caballeros, y que si él hubiera recibido la orden de caballería, que él le diera a entender su alevosía, pero de vosotros, soez y baxa canalla, no hago caso alguno. Tirad, llegad, venid, y ofendeme en quanto pudieres, que vosotros veréys el pago que lleváis de vuestra sandez y demasía.<sup>21</sup>

Este caso del uso de un aparente estilo directo sin ningún comentario en tercera persona salvo en frases posteriores, de modo que se acerca al estilo indirecto libre se repite en numerosas ocasiones a lo largo de la novela (por ej., II, 12; II, 18, entre otros).

Ahora bien, desde el punto de vista del sujeto del discurso, para aquel que habla todos los lenguajes, sin asumir ninguno como propio, todas las palabras son “ajenas”, pertenecen a alguien, a diversos sujetos sociales con los cuales el autor establece distintos grados de relación dialógica. Recordamos con Bajtín que un escritor es aquel que sabe trabajar con la lengua al decir cosas propias en lenguaje ajeno y cosas ajenas en lenguaje propio, con efectos variados. El caso del estilo indirecto libre permite percibir el sutil acercamiento entre la posición del sujeto de la enunciación –autor-narrador– y el sujeto del enunciado –héroe– hacia una parcial identificación o actitud participativa, por lo menos.

<sup>21</sup> El segundo pasaje citado, a diferencia de todas las demás citas del *Quijote*, tomadas de la edición de Rico, lo tomo del facsímil de la de 1608, para destacar la puntuación, arregalada en Rico: *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra. Dirigido al Duque de Béjar... Año 1608. Con privilegio de Castiella, Aragón y Portugal, En Madrid, por Juan de la Cuesta.

Elias Rivers ya había atraído la atención al fenómeno descrito por Bajtín como “zona de personaje” (que es una variedad del estilo indirecto libre), presente en el *Quijote*. Las zonas de personaje son fragmentos del discurso narrativo en tercera persona (puede tratarse del estilo indirecto) “contaminados” por matices que suelen caracterizar discurso en primera persona (estilo directo). Tanto Riley como Rivers ven en este fenómeno el ejemplo de la fusión entre el punto de vista del narrador y el del personaje, asimismo una especie de acercamiento entre las dos perspectivas, la activa (la del narrador-autor) y la pasiva (la del personaje, la descrita o representada).

Un ejemplo muy claro de la introducción de “zona de personaje” en el discurso indirecto aparece en I, 29:

Saliéronle al encuentro, y, preguntándole por don Quijote, les dijo como le había hallado desnudo en camisa, flaco, amarillo y muerto de hambre, y suspirando por su señora Dulcinea; y que puesto que le había dicho que ella le mandaba que saliese de aquel lugar y se fuese del Toboso, donde le quedaba esperando, había respondido que estaba determinado de no parecer ante su *fermosura fasta que hobiese fecho fazañas que le ficiesen digno de su gracia...* (p. 334).

Riley muestra muy atinadamente el desplazamiento de la perspectiva desde la parodia pura (la divergencia brusca de intenciones entre el discurso que representa y el representado) hasta un acercamiento o incluso identificación entre el autor-narrador y el personaje, que ya he señalado en el caso del estilo indirecto libre anticipado. Con este fenómeno, de acuerdo con Riley,

se trata de la novela de don Quijote, y por eso surge una complicación enorme. Surge, en efecto, de lo más hondo del libro, del meollo de su locura. Procede de la visión que don Quijote tiene de sí mismo como caballero andante y de su vida como historia caballeresca. Por consiguiente, el uso del lenguaje que en otras circunstancias sería una sencilla parodia del estilo de los libros de caballerías viene a representar en numerosas ocasiones el modo de ver del protagonista. Se fraccionan las perspectivas entre el ser y el parecer: al principio de manera más o menos sencilla; más tarde se reduplican, polifacéticas. La relación del

historiador se ve afectada por el modo de pensar y de ver del protagonista, aunque sea de paso, en numerosas ocasiones.<sup>22</sup>

Esta óptica es propia del género de la novela, que la diferencia de otros géneros. Ahora bien, desde el punto de vista de la clasificación bajtiniana, en los casos como este se trata de una *variación* de la estilización paródica, cuando la totalidad del discurso no sostiene hasta el final un lenguaje estilizado, sino en forma parcial.

Los protagonistas del *Quijote*, nuestro caballero de la Triste Figura y su fiel escudero Sancho Panza, han sido descritos en su compleja génesis como, por una parte, secuelas de figuras folklóricas y carnalescas y, por otra, como parodia de los modelos literarios tomados de los libros de caballerías. El mérito de Cervantes —como antes lo fue del autor del *Lazarillo de Tormes*—<sup>23</sup> es haber convertido las figuras arquetípicas en héroes novelescos, es decir, vivenciales. El arquetipo es predecible; el personaje novelesco delinea al héroe de tal manera que lo vuelve casi independiente de la voluntad del autor y capaz de frustrar nuestras expectativas. Como dijo Ortega y Gasset, “este no poseer nunca su secreto suficiente, esta relativa indocilidad del prójimo a ajustarse por completo a nuestras ideas sobre él, es lo que le da independencia de nosotros y nos hace sentirlo como algo real, efectivo y trascendente de nuestras imaginaciones”.<sup>24</sup> Lo esencialmente novelístico no consiste en retomar simplemente los personajes reconocibles que propone el folklore, sino en hacerlos vivir las circunstancias contemporáneas entre campesinos y duques, actores y arrieros, en las ventas, en palacio, en las calles de una gran ciudad y en un pueblo anónimo, en el campo abierto y en los caminos reales, y en hacerlos hablar mediante discursos representativos de la época correspondiente de las preocupaciones actuales. Ortega y Bajtín han señalado este carácter contemporáneo, cuasi periodístico de la novela frente a la épica, que habla del pasado heroico, distante y ubicado en la fundación de los tiempos. El perspectivismo lingüístico agrega una

<sup>22</sup> Art. cit., p. 476.

<sup>23</sup> La sospecha de que *Lazarillo* ante todo circulaba como figura folklórica se confirma con su aparición en *La Lozana andaluza*, de Delicado (ca. 1528).

<sup>24</sup> *Meditaciones del “Quijote” e Ideas sobre la novela*, Revista de Occidente, Madrid, 1963, p. 164.

dimensión discursiva a este procedimiento, haciendo que los héroes también hablen con las voces de la “realidad”, como son los muchos lenguajes de la realidad histórica.

La compleja interacción entre el autor y el héroe, el diálogo entre el texto y la realidad, por una parte, y la realidad y el autor como la expresión textual de la subjetividad, se logra en el *Quijote* gracias a los sofisticados recursos que anticipan el complejo discurso no sólo de la novela decimonónica (un ejemplo podría ser *Fortunata y Jacinta*), sino de la del siglo XX, en la que el estilo indirecto libre logró una aceptación universal.

Ahora bien, con este planteamiento del discurso novelesco y del “hombre que habla en la novela”, por decirlo con Bajtín, surge la pregunta acerca de los principios creativos de Cervantes. Lo expuesto hasta ahora puede dar lugar a una visión errónea o excesivamente simplificada de un Cervantes realista en un sentido plano de una copia de la realidad.

El realismo cervantino es, ante todo, un realismo lingüístico-discursivo. Cervantes está de cara hacia la realidad polifónica, pluridiscursiva y plurilingüe de su época, lo cual no quiere decir que su resultado sea una imitación servil: Cervantes elige qué cosas va a representar antes de colocarlas, y no introduce en la obra irrestrictamente lo que encuentra, sino que se guía por el principio de la verosimilitud, en el que intervienen el criterio de la razón y el de la habilidad artística más que un verismo desnudo. El escritor es una especie de monitor que ausculta la realidad para después dar cuenta de ella mediante la selección consciente de los fragmentos de la realidad que pueden representarla, y mediante la modificación de otros momentos, hasta llegar a la creación de fenómenos ajenos al empirismo de la lengua.

Leo Spitzer representa la postura que exalta el genio de Cervantes como creador individual: “el verdadero héroe de la novela lo es Cervantes en persona, el artista que combina un arte de crítica y de ilusión conforme a su libérrima voluntad”.<sup>25</sup> Bajtín personifica la postura opuesta, pues, sin negar la exclusividad del genio individual de Cervantes, insiste en que la autoría como principio creativo nunca

<sup>25</sup> Art. cit., p. 178.

es individual, sino dialógica: a la voz del autor hay que sumarle las múltiples voces de su realidad y de la realidad histórica de la vida póstuma de la creación. En este sentido, don Quijote, al que hemos descrito, paradigmáticamente, como parte de la realidad que se le presenta al autor bajo forma literaria, es coautor de sí mismo o de la propia obra de Cervantes. Cervantes no es un hábil manipulador de títeres, a modo de maese Pedro (tal lo quería ver Avellaneda), sino director de una orquesta polifónica de la realidad, cuya parte forma el propio don Quijote. No es un servil copiador de la realidad, sino el creador de una polifacética y múltiple *imagen del lenguaje* de su época, con variadas proyecciones, heterogéneas voces y plurales visiones del mundo, capaces de entablar un diálogo con las voces que vendrían después. La imagen del lenguaje no es una simple impronta de lo que es, sino el resultado de un complejo trabajo de selección, adaptación y creación de los nuevos momentos del lenguaje que son capaces de crear la ilusión de la realidad.

¿Cómo se obtiene esta vivencialidad, esta ilusión de la realidad que nos permite sumergirnos en una lectura como si fuera un mundo completo? El escritor sólo tiene que ver con la lengua y sus recursos. Representa, por medio de las palabras, la palabra ajena, palabra de otros. La novela es, pues, el universo de las palabras ajenas, es palabra propia dicha en lengua ajena, y palabra ajena dicha en lengua propia. Cervantes “sabe hacer vivir sus criaturas en el discurso”.<sup>26</sup> Ortega insiste que la en novela lo que interesa no es la narración, sino la descripción; Gilman señala que la descripción cervantina es de orden más oral que visual. La imagen del lenguaje es oral o auditiva, no gráfica o visual.

Los que han analizado el lenguaje del *Quijote* (Rosenblat) señalan que la meta de la creación estética de Cervantes es el equilibrio y el ideal lingüístico. Lo cual aparentemente contradice lo que he expuesto acerca de la heterogeneidad lingüística de la obra. El realismo del *Quijote* es un realismo lingüístico-discursivo que no se consigue de una fiel copia de la supuesta realidad sino de un trabajo estético de selección y alteración de los momentos referenciales del lenguaje (llegando a veces, como ya dije, a la invención de los momentos ajenos

<sup>26</sup> *La novela según Cervantes*, trad. C. Ávila Flores, F.C.E., México, 1993, p. 49.

al aspecto empírico de la lengua) para hacerlos, mediante esta labor, verosímiles y representativos de una *imagen del lenguaje*. El lenguaje, como el héroe, se le presenta al autor como parte de la realidad. “Al autor (en cuanto creador de la totalidad de la novela) no se le puede encontrar en ninguno de los planos de la lengua: se encuentra en el centro organizativo de la intersección de los planos”.<sup>27</sup> Pero la realidad pura no existe para nosotros, sino que viene previamente pasada por el cedazo de los conceptos mentales y modelos lingüísticos valorados ética, estética, ideológicamente por el consenso social y modificados por la percepción peculiar del autor en diálogo permanente con esta realidad múltiple y polifacética. Por eso Cervantes está en diálogo con las voces pasadas, presentes futuras, diálogo que, más que una simple forma genérica, abre una disputa de orden ontológico en el que caben las dimensiones del pensamiento inaccesibles a una manera monológica del pensar.

<sup>27</sup> БАЖТИН, *Problemy literatury...*, p. 415.



## ALBERTO CAEIRO, EL SUPER- CAMÕES Y EL ENCUBIERTO

ANTONIO CARREIRA

“Ninguém pode ler tudo, *sequer sobre um só assunto*”, dice un apunte de Fernando Pessoa,<sup>1</sup> quien estaría lejos de sospechar que pronto le sería aplicable. En efecto, la bibliografía en torno a su vida y obra ha alcanzado extremos nunca vistos de inflación y, lo que es peor, de repetición. Desde la enorme obra que le dedicara João Gaspar Simões, hace casi medio siglo, son muchos los centenares de libros y artículos que acuden a los mismos textos, a idénticos testimonios y anécdotas, como premisa para interpretaciones que, con frecuencia, tampoco son tan dispares, o lo son más en la superficie que en el fondo: la cuarteta con la que Pessoa, de niño, habría conseguido (?) acompañar a su madre, recién casada en segundas nupcias, a Suráfrica; la *Auto-psicografía* acerca del poeta-fingidor; el poema atribuido a Álvaro de Campos sobre la ridiculez de escribir (o no) cartas de amor; la carta a Casais Monteiro acerca de la génesis de los heterónimos; la otra donde, tras leer a Max Nordau, explica Pessoa su condición histero-neurasténica son solo algunos de estos ejemplos que, a pesar de su significado, resulta ya imposible invocar una vez más. Aparte de la avalancha crítica a que aludimos, el estudio de Pessoa se complica aún más por otro factor también conocido: la al parecer inagotable exploración de su legado, esos 27 000 papeles que, más o menos legibles, mejor o peor organizados, Pessoa fue guardando en el mítico baúl, o en dos maletas, y que hoy custodia la Biblioteca Nacional de Lisboa.

<sup>1</sup> *Pessoa inédito*, ed. de Teresa Rita Lopes, Horizonte, Lisboa, 1993, p. 219.

Pessoa, grafómano impenitente, en un texto favorable a la concisión en literatura, afirma que “nenhum homem deveria deixar vinte livros diferentes, a não ser que pudesse escrever como vinte homens diferentes”.<sup>2</sup> Y en un poemilla de 1931 expone el fundamento psicológico de tal posibilidad:

Sou um evadido.  
Logo que nasci  
Fecharam-me em mim,  
Ah, mas eu fugi.

Se a gente se cansa  
Do mesmo lugar;  
Do mesmo ser  
Por que não se cansar?

Minha alma procura-me,  
Mas eu ando a monte,  
Oxalá que ela  
Nunca me encontre.

Ser um é cadeia,  
Ser eu é não ser.  
Viverei fugindo,  
Mas vivo a valer.<sup>3</sup>

El sentirse preso siendo uno solo, según el poeta, data de su niñez, cuando ya se entretenía en autoenviarse cartas desde cualquier *alter ego*. Prescindiendo de que se les atribuyan o no escritos, la cifra de *personae* que llegaron a interpretar el drama de su vida es asombrosa: 72 da el recuento de la incansable pessoísta Teresa Rita Lopes, quien señala que coincide con la de los discípulos de Cristo.<sup>4</sup> Pessoa, que ad-

<sup>2</sup> *Obras em prosa*, ed. de Cleonice Berardinelli, Aguilar, Rio de Janeiro, 1982, p. 491.

<sup>3</sup> FERNANDO PESSOA, *Obra poética*, ed. de Maria Aliete Galhoz, Aguilar, Rio de Janeiro, 1965, pp. 546-547 (poema nº 711, de 1931).

<sup>4</sup> *Pessoa por conhecer*. I, *Roteiro para uma expedição*, Estampa, Lisboa, 1990, p. 172.

miró a Shakespeare por encima de todo otro autor, se sintió siempre dramaturgo, aunque de índole algo especial, “estática”, podríamos decir recordando el subtítulo que puso a su drama *O Marinheiro*. En efecto, los personajes en que Pessoa se sintió dividir no son hombres de acción sino de creación; su estatismo es, por tanto, similar al del ciudadano Pessoa, quien, tras el periodo de formación británica pasado en Durban, de los 7 a los 17 años, no sufrió avatares biográficos relevantes ni, si se exceptúa un corto viaje a Portalegre, volvió a salir de la ciudad con la que rimaba en todos los sentidos del término, y de la que llegó a componer una guía turística.

De toda esa nube, “seules trois ombres se sont totalement émancipées de leur auteur, c’est-à-dire de la personne qui les a produites: Álvaro de Campos, Ricardo Reis et Alberto Caieiro. Chacune a vécu sa vie, ou, du moins, a essayé de le faire. Seul avec ces trois personnages Pessoa a réalisé cette *objectivation* dont il s’est tant soucié: ses personnages, une fois créés, s’éloignent de lui, et lui, de ce fait, devient leur spectateur”, resume Teresa Rita Lopes en un libro fundamental.<sup>5</sup> Pessoa hizo con frecuencia y de manera implacable la vivisección de su espíritu, adelantándose a lo que mucho más tarde había de descubrir la crítica. He aquí, por ejemplo, unos textos que atribuyen origen dramático a las “ficciones del interludio”, como denominaba a su trinidad de heterónimos:

Suponhamos, porém, que o poeta, evitando sempre a poesia dramática, externamente tal, avança ainda um passo na escala da despersonalização. Certos estados de alma, pensados e não sentidos, sentidos imaginativamente e por isso vividos, tenderão a definir para ele uma pessoa fictícia que os sentisse sinceramente.<sup>6</sup>

O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho, continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Vão outro —eis tudo... Desde que o crítico fixe, porém, que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade... Sabe

<sup>5</sup> *Fernando Pessoa et le drame symboliste. Héritage et création*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1977, p. 284.

<sup>6</sup> FERNANDO PESSOA, *Obras em prosa*, ed. cit., p. 275.

que como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que, como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir.<sup>7</sup>

O que eu chamo literatura insincera não é aquela análoga à do Alberto Caeiro, do Ricardo Reis, ou do Álvaro de Campos... Isso é sentido na pessoa de outro; é escrito dramaticamente, mas é sincero (no meu grave sentido da palavra) como é sincero o que diz o Rei Lear, que não é Shakespeare, mas uma criação dele. Chamo insinceras às coisas feitas para fazer pasmar, e às coisas, também —*repare nisto, que é importante*— que não contêm uma fundamental idéia metafísica, isto é, por onde não passa, ainda que como um vento, uma noção da gravidade e do mistério da Vida. Por isso é sério tudo o que escrevi sob os nomes de Caeiro, Reis, Álvaro de Campos.<sup>8</sup>

Por qualquer motivo temperamental que me não proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e idéias, os escreveria. Assim têm êstes poemas de Caeiro, os de Ricardo Reis e os de Álvaro de Campos que ser considerados. Não há que buscar em quaisquer dêles idéias ou sentimentos meus, pois muitos dêles exprimem idéias que não aceito, sentimentos que nunca tive. Há simplesmente que os ler como estão, que é aliás como se deve ler.<sup>9</sup>

Ahí aparece, entre otros, el problema de la sinceridad, que luego veremos al tratar de Caeiro. Pessoa no se sintió a gusto en la piel propia (“o claustro de ser eu”),<sup>10</sup> y justificó también poéticamente las formas de su huida:

Deixo ao cego e ao surdo  
A alma com fronteiras,

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 66. Carta de 11-XI-1931 a João Gaspar Simões.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 55. Carta de 19-I-1915 a Armando Cortes Rodrigues.

<sup>9</sup> *Obra poética*, ed. cit., p. 199.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 505 (poema nº 580, de 1924).

Que eu quero sentir tudo  
De tôdas as maneiras...

E como são estilhaços  
Do ser, as coisas dispersas  
Quebro a alma em pedaços  
E em pessoas diversas...

Assim eu me acomodo  
Com o que Deus criou,  
Deus tem diverso modo  
Diversos modos sou.

Assim a Deus imito,  
Que quando fêz o que é  
Tirou-lhe o infinito  
E a unidade até.<sup>11</sup>

Pero tampoco en la de sus criaturas estuvo del todo conforme: “¡Ah, ser os outros! Se eu o pudesse / Sem outros ser!...”, suspira en 1933.<sup>12</sup> Años antes ya muestra hastío de tanta proliferación:

Gostara, realmente,  
De sentir com um alma só,  
Não ser eu só tanta gente.<sup>13</sup>

Los críticos han rastreado la prehistoria de la heteronimia. Jorge de Sena, otro pessoísta inveterado, la encuentra larvada en los autores de novelas picarescas, supuestamente escritas por sus protagonistas, tendencia que se prolonga en el siglo XIX y alcanza al XX (Valéry, Gide, Pound, Valéry Larbaud, Antonio Machado, Rilke): “Nenhum, porém, foi ao ponto de criá-las numa independência completa, com vidas, estilo e pensamentos próprios, e em fazê-las viver a seu lado,

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 532-533 (poema núm. 670, de 1930).

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 176 (poema núm. 175).

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 531 (poema núm. 665, de 1930).

não só no espaço literário mas no tempo da vida”,<sup>14</sup> pues en Pessoa no se limitan a ser autores ficticios. No todo el mundo, sin embargo, entiende igual el fenómeno del “drama em gente”. J. G. Simões lo cree síntoma de inmadurez, de que Pessoa permaneció en la fase infantil,<sup>15</sup> Pierre Hourcade, con más tino, lo pone en relación con la fórmula de Rimbaud: no *je est un autre*,<sup>16</sup> sino “*eu é vários outros*; logo *eu* não existe”: a su juicio, representa “um dos casos mais patéticos do mal da angústia que afecta a maioria dos escritores do nosso tempo, incluindo os poetas: o sentimento do eu inaprensível, o cepticismo radical relativamente à unidade da pessoa”,<sup>17</sup> porque, como ha señalado también Octavio Paz, para Pessoa, poeta-pulpo, poeta proteico, “el yo es un obstáculo, es *el* obstáculo”.<sup>18</sup> “Ele não foi um *eu*, mas um *anti-eu* —sigue diciendo Sena—... A pátria *dele* era a *linguagem* esteticamente considerada. O que significa que, aquém da criação em linguagem, ele não era uma pessoa. *Pessoa*, nele, era um apelido de família”.<sup>19</sup> “The creation of Caeiro and of the discipleship of Reis and Campos —opina, por su parte, el propio Pessoa— seems, at first sight, an elaborate joke of the imagination. But it is not. It [is] a great act of intellectual magic, a magnum opus of the impersonal creative power”.<sup>20</sup> A veces se ha llevado más lejos el sentido de la particular heteronimia pessoana: “Tudo o que Pessoa fazia, o fazia como sendo outro, assinasse-o ou não com o seu nome civil”, afirma Sena, y añade que Pessoa ahuyentó el fantasma de la tuberculosis paterna haciendo víctima de ella a Alberto Caeiro, y “se suicidó” en su amigo Mário de Sá-Carneiro —quien involuntariamente le habría servido

<sup>14</sup> JORGE DE SENA, *Fernando Pessoa & C<sup>a</sup> Heterónima*, Edições 70, Lisboa, 1981, II, p. 90.

<sup>15</sup> *Vida e obra de Fernando Pessoa. História duma geração*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1981, p. 287.

<sup>16</sup> Carta de Rimbaud a Georges Izambard. *Oeuvres complètes*, ed. de R. de Renéville y J. Mouquet (Paris, 1954), p. 268. En el mismo texto se encuentra otro pasaje digno de nota: “C’est faux de dire: Je pense. On devrait dire: On me pense”.

<sup>17</sup> *Temas de Literatura Portuguesa* (Lisboa: Moraes, 1978), p. 147.

<sup>18</sup> *Cuadrivio*, Joaquín Mortiz, México, 1965, p. 162.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, I, p. 180.

<sup>20</sup> *Apud* T. RITA LOPES, *Pessoa por conhecer*. II, *Textos para um novo mapa*, p. 294. Texto que la editora atribuye a uno de los hermanos Crosse, heterónimos de Pessoa.

de Werther.<sup>21</sup> También, según T. Rita Lopes, vivió catárticamente la locura que lo amenazaba, “dela se purgando através de alguns dos seus outros (Anon [¿anónimo?, ¿anagrama de Onán?], Search, Barão de Teive, o próprio Campos)”,<sup>22</sup> y “porque Reis e também Campos viveram com elegância amores homossexuais pôde livrar-se desse medo que confessa num diário íntimo”,<sup>23</sup> experiencia igualmente vicaria que había de sublimar poco después en su *Antinous*. Para Jorge de Sena, Pessoa fue

um homem que, em vez de personalidade, só tinha imaginação para escapar a si mesmo. Tudo e todos foram *heterónimos* nele e quiçá o foi também o cidadão, pacífico e *gentlemanlike*, com os seus *hobbies*... Ele é o vazio deixado dentro do homem, e do homem enquanto poeta, depois da fuga dos outros... (Pessoa pode ser comparado a uma sucessão de caixas chinesas, a última das quais contém o Nada que nós e o mundo somos, um Nada que é o Tudo).<sup>24</sup>

Se ha dicho que Pessoa pertenece a una generación de hombres —varios, asimismo, de origen judío— que transformaron el arte y el mundo: Bergson, Einstein, Chaplin, Freud, Schoenberg, Picasso, Joyce... Él, por lo menos, sintiéndose excepcionalmente dotado, se propuso transformar la cultura portuguesa, y a ello consagró, y a veces sacrificó, lo mejor de su vida. Fue, con su propia palabra, un “indisciplinador”. En 1908 comenzó a escribir versos en portugués. Por esas fechas era un joven tímido, que pensaba en inglés y buscaba amigos que supiesen ese idioma. Leía ávidamente, y poco a poco llegó a dominar la lengua hablada en su niñez y en su familia. Más tarde, deslumbrado por la épica de Camões y la prosa del Padre Vieira, comienza a elaborar sus propios mitos mesiánicos: el quinto imperio —que sería el dominio de la lengua portuguesa—, y el anuncio del inminente super-Camões. Jorge de Sena, especialista en ambos poetas, ha establecido un atractivo paralelo entre ellos:

<sup>21</sup> J. DE SENA, *op. cit.*, I, pp. 185-186 y 193.

<sup>22</sup> *Pessoa por conhecer*, I, p. 126.

<sup>23</sup> *Ibid.*, I, p. 181.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, I, p. 180; II, pp. 186-187. Recuértese un poema de 1930: “Fiz dos versos um brando / Refúgio de não ser!” (*Obra poética*, ed. cit., p. 539, núm. 689).

Fernando Pessoa não foi, e não é, o Super-Camões que ele profetizou. Mas é (e as farpadas que a Camões várias vezes dirigiu são sintomáticas) o anti-Camões. Poucas vezes, se alguma, numa literatura e numa língua, se terão polarizado tão extremamente as condições estéticas da existência humana... Um escreveu para ser, e ser com uma intensidade que raros poetas do mundo se deram a si mesmos; e o outro fê-lo para não ser, com uma persistência de suicídio em vida. Camões transformou as suas frustrações em triunfos. Pessoa transformou em frustrações admiráveis os seus triunfos sobre si mesmo. Um é o ser, o outro o não-ser... De um, não há papéis. Do outro, há papéis de mais... Um era uma estrutura fechada sobre si mesma, e sempre estaria todo num fragmento qualquer; e o outro necessitava de todos os fragmentos, não para reconstruir-se, mas para dissiparse. Da angústia de Camões, eleva-se uma tremenda serenidade. Da irónica superioridade de Pessoa, emana um calmo desassossego.<sup>25</sup>

Y Simões aventura una hipótesis aún más arriesgada: “A grande ambição do jovem poeta Fernando Pessoa, de vinte e quatro anos de idade, devia ser a poesia filosófica de índole épica”, aspiración que se habría malogrado en *Mensagem*.<sup>26</sup>

Aunque Pessoa declaró en un momento: “não evoluo: viajo”, la frase solo se entiende con lo que sigue: “Vou mudando de personalidade, vou (aqui é que pode haver evolução) enriquecendo-me na capacidade de criar personalidades novas, novos tipos de fingir que compreendo o mundo, ou, antes, de fingir que se pode compreendê-lo”.<sup>27</sup> Mucho antes había usado una imagen parecida: “Alguns anos andei viajando a colher maneiras-de-sentir”.<sup>28</sup> Tales viajes, en horizontal, como el mismo poeta precisa, los realiza en un tiempo extrañamente corto: de 1912 a 1914 recorre Pessoa toda la distancia que va del postsimbolismo hasta Alberto Caeiro, pasando por el saudosismo, el

<sup>25</sup> *Op. cit.*, I, pp. 183-185.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p. 220.

<sup>27</sup> Carta de 20-I-1935 a Adolfo Casais Monteiro (*Obras em prosa*, p. 101). JORGE DE SENA comenta así este pasaje: “Se alguma evolução chegou a haver em Fernando Pessoa... foi precisamente a que o libertou da sujeição aos mitos românticos, que persistia em muito post-simbolismo e muito esteticismo” (*op. cit.*, I, p. 187).

<sup>28</sup> Carta de 19-I-1915 a Cortes Rodrigues (*Obras em prosa*, p. 52).



paulismo, el interseccionismo, el sensacionismo y el neoclasicismo (en inglés y en portugués), con mucho de unanimismo y de futurismo por medio, al menos en alguna de sus facetas. Demasiados ismos para hablar de evolución, ya que esta presupone asimilación y abandono de algo, mientras que en Pessoa se da alternancia y a veces simultaneidad. Tras una primera adhesión a un postsimbolismo cifrado en Guerra Junqueiro (1850-1923), António Nobre (1867-1900), Eugénio de Castro (1869-1944) y Camilo Pessanha (1867-1926), escribe *O Marinheiro* (1913), drama “estático” aún impregnado de Maeterlinck, y del que se había de reír Álvaro de Campos en un epigrama. Transige con el saudosismo de Teixeira de Pascoaes (1877-1952) —sin perder de vista el naturalismo de Cesário Verde (1855-1886), a cuya memoria pensó dedicar la obra de Caieiro—, y compone el largo poema “Hora Absurda”, también de 1913. Las fechas casi se superponen: el año anterior había nacido en su mente Ricardo Reis. El siguiente, con la aparición de Alberto Caieiro y Álvaro de Campos, Pessoa declara haber alcanzado su madurez literaria. Del mismo año 1913 es el poema “Impressões do Crepúsculo”, manifiesto del paulismo, mera “intelectualización del saudosismo” (Simões), o “sensacionismo unidimensional” (T. R. Lopes), que dejará huella en Sá-Carneiro y da paso en seguida al interseccionismo, o “sensacionismo bidimensional”, poesía a la vez subjetiva y objetiva, del alma y de la naturaleza (T. R. Lopes), que inéditos algo posteriores intentan situar respecto a las vanguardias del momento:

Intersecção do Objecto comsigo próprio: cubismo. (Isto é, intersecção dos vários aspectos do mesmo Objecto uns com os outros).

Intersecção do Objecto com as idéias objectivas que suggere: Futurismo.

Intersecção do Objecto com a nossa sensação d'elle: Interseccionismo, propriamente dito; o nosso.<sup>29</sup>

El texto más característico de esta tendencia es la serie de poemas titulada “Chuva Oblíqua”, escrita el mismo día que los primeros textos de Caieiro, con los que nada tiene que ver, y que nos da

<sup>29</sup> Pessoa inédito, ed. cit., p. 266.

“l’impression d’assister à une projection d’images superposées, comme si chacune était obtenue à partir de deux photographies prises sur la même plaque”, con idea “d’exprimer la double face des êtres et des choses”.<sup>30</sup>

Por último, el sensacionismo tridimensional, o integral —sentir todo en todas partes y de todas las maneras— se define ya como actitud general, que Pessoa, con pluma de Campos, pretende hacer extensiva a la política y a la filosofía. Nos interesa ahora una puntualización posterior:

Considerado como *metaphysica*, o Sensacionismo visa a não comprehender o universo. A realidade é a incomprehensibilidade das cousas. Comprehendel-as é não comprehendel-as.<sup>31</sup>

Aquí estamos, por fin, ante la peculiar filosofía de Caeiro, sensacionista apolíneo, cuyo polo opuesto será su discípulo Álvaro de Campos, sensacionista dionisiaco. El otro, Ricardo Reis, mucho más que “um Fernando Pessoa greco-latino, um Fernando Pessoa destro cultor do verso horaciano e anacreóntico”, en opinión, algo simplificadora, de Simões,<sup>32</sup> sería un apolíneo a veces dominado por una vertiente saturniana, como ha sabido matizar, una vez más, T. Rita Lopes.<sup>33</sup> Lo que no aclaran tanto los estudiosos es la postura del ortónimo respecto al maestro; en otras palabras, cómo es posible que Pessoa, simbolista recalcitrante (repetitivo, según Sena, y ocultista en su última fase), se haga pasar por discípulo de alguien cuya arte poética consiste en la negación de ese movimiento: véanse, por ejemplo, los poemas XXVII, XXXI, XXXII, XXXV, XXXIX y XLVII de *O Guardador de Rebanhos*. La investigadora que venimos citando se limita a decir que “Pessoa a réussi à créer de toutes pièces un personnage qui s’oppose à lui-même”.<sup>34</sup>

Caeiro nació como “poeta bucólico de especie complicada” con el que Pessoa quiso gastar una broma a su amigo Sá-Carneiro. “A

<sup>30</sup> T. RITA LOPES, *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, p. 151.

<sup>31</sup> *Pessoa inédito*, ed. cit., p. 267.

<sup>32</sup> *Op. cit.*, p. 298.

<sup>33</sup> *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, p. 426.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 307.

invenção gratuita —resume P. Hourcade— mostrava-se estéril. Mas a ideia de tal personagem era somente a caricatura duma aspiração muito mais profunda, amadurecida lentamente nos bastidores da inteligência, e que, na hora própria, se expandiu numa girândola de poemas em que o manipulador da fraude malograda já nem sequer reconhece a intenção inicial”.<sup>35</sup> Tal expansión sucedió en la fecha portentosa de 8 de marzo de 1914, cuando Pessoa dice haber escrito, de un golpe, treinta y tantos poemas de *O Guardador de Rebanhos*. Simões ha expresado sus dudas acerca de ambos datos: por un lado, no serán más de 24 los poemas compuestos ese día, “pois o 25º já tem, no original, a data de 13 de Março e a partir do 40º começam a aparecer poemas datados de 7 e 10 de Maio”.<sup>36</sup> Por otro, el mes real bien podría haber sido octubre y no marzo.<sup>37</sup> Sea como fuere, Pessoa se siguió divirtiendo con la mistificación. Un día, caminando por la avenida Almirante Reis, por casualidad alzó la vista y leyó el siguiente rótulo: *Farmácia A. Caeiro*. Poco después se combinó con Alfredo Pedro Guisado para transferir la jugarreta a un joven camarada, António Ferro, dándole a entender la existencia de un Caeiro poeta en las provincias del norte. Un amigo de Ferro incluso aseguró haber leído poemas suyos.<sup>38</sup> De igual manera son fluctuantes las fechas atribuidas a las composiciones del heterónimo (1911-1912), a quien se siguen asignando poemas datados entre 1918 y 1930, es decir, muy posteriores a su muerte. También otro personaje pessoano, gemelo suyo, Alexander Search, muerto a los 20 años en 1908, escribía aún poemas ingleses en 1916.<sup>39</sup>

Pessoa trazó la biografía, la fisonomía y la etopeya de su maestro Caeiro. Nació en Lisboa el 16 de abril de 1889, según el horóscopo autógrafo de Caeiro, reproducido por C. Berardinelli,<sup>40</sup> y según la célebre carta a Casais Monteiro.<sup>41</sup> Un documento dado a conocer por

<sup>35</sup> *Op. cit.*, p. 153.

<sup>36</sup> *Op. cit.*, p. 288.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>38</sup> Carta de 4-X-1914 a Armando Cortes Rodrigues (*Obras em prosa*, ed. cit., p. 48).

<sup>39</sup> *Apud* T. RITA LOPES, *Pessoa por conhecer*, I, p. 103.

<sup>40</sup> *Obras em prosa*, p. 90.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 97.

T. Rita Lopes adelanta la fecha al mes de agosto de 1887, y precisa que murió tuberculoso, también en Lisboa, en junio de 1915,<sup>42</sup> lo que convierte en “póstumos” todos los poemas *inconjuntos*, es decir, no agrupados, excepto aquellos que carecen de fecha. 26 ó 28 años, pues, de vida, lapso muy corto que, sin embargo, obedece a una necesidad: “Pessoa não podia deixar viver muito o heterónimo que criara para responder a um estado de espírito circunstancial... Os trinta e tantos poemas de *O Guardador de Rebanhos* romperam as paredes do dique e..., esvaziado o açude, pouco mais deixaram lá dentro que verter. Com efeito, os *Poemas Inconjuntos*... denunciam uma complexidade emocional que não existia de modo algum no Alberto Caieiro de 1914”, sentencia una vez más Simões con su sentido común algo grueso.<sup>43</sup> Para Sena, “o mestre «morre», quando o grupo surge publicamente com o lançamento de ORPHEU, em 1915”.<sup>44</sup> En realidad, muere pronto porque, si bien “foi criado no auge do despeito e da fúria de desacreditar o estreito nacionalismo que a Renascença e Pascoaes representavam para Pessoa e Sá-Carneiro”,<sup>45</sup> en seguida fue necesario convertirlo en mito. La misma Teresa Rita Lopes piensa que Caieiro, “après avoir énoncé ses préceptes..., ne pouvait que commencer à se contredire”;<sup>46</sup> es, de hecho, lo que sucede en los poemas *inconjuntos*, e incluso antes, por ejemplo en las canciones XVI a XIX de *O Guardador de Rebanhos*, o en los dos primeros poemas de *O Pastor Amoroso*.

De su familia sabemos poco: se mencionan una tía abuela, con la que vivió, después de quedar huérfano, en una finca del Ribatejo, y dos sobrinos, António Caieiro da Silva y Júlio Manuel Caieiro, que suponen la existencia de una hermana y un hermano, ya que Manuel suele ser apellido. La tía abuela es, según Sena, trasposición de la del propio Pessoa, María Xavier Pinheiro, “tipo da mulher culta do século XVIII, céptica em religião, aristocrática e monárquica e não

<sup>42</sup> “Alberto Caieiro –that is not his whole name, for 2 names are suppressed– was born in Lisbon in August 1887. He died in Lisbon in June of the past year” (se trata del prefacio a la proyectada versión inglesa de Caieiro, fechado en 1916. *Pessoa por conhecer*, II, p. 439).

<sup>43</sup> *Op. cit.*, pp. 288-289.

<sup>44</sup> *Op. cit.*, II, pp. 214-215.

<sup>45</sup> T. RITA LOPES, *Pessoa por conhecer*, I, p. 214.

<sup>46</sup> *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, p. 328.

admitindo no povo o cepticismo”, y mujer, también, de ciertas dotes literarias con quien Pessoa convivió de niño.<sup>47</sup> Caeiro no recibió más instrucción que la primaria ni tuvo tampoco profesión definida, a diferencia de sus discípulos: Reis, médico; Campos, ingeniero naval; Pessoa, burócrata ambulante. Del físico de Caeiro nos habla Álvaro de Campos, encargado de epilogar su obra: tenía piel blanca, pelo rubio y ojos azules (cf. el poema XXIII de *O Guardador de Rebanhos*), lo que hace pensar a Simões que pertenecía a una raza distinta de la de Campos y el propio Pessoa, cuya fisonomía corresponde a la del judío portugués: la celta, probablemente. Pessoa añade que “era de estatura média, e, embora realmente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era”.<sup>48</sup> Hay aquí una coincidencia con el Encubierto que no parece fortuita y no sabemos si alguien ha advertido. El padre Amador Rebelo (1559-1622), que trató de cerca al rey don Sebastián y escribió una relación de su vida, dice de su aspecto lo siguiente: “Era el Rey de meã estatura, rosto brãco, e bem proporcionado, o cabelo entre louro e ruiuo, de olhos azuis, não grandes mas muy graçiosos”.<sup>49</sup> Como se sabe, murió también muy joven, a los 25 años, y su imagen, tragedia y mitificación póstuma ocupaban la imaginación de Pessoa por las fechas que nació Caeiro: una nota de 1914 nos muestra que proyectaba un poema sinfónico titulado *D. Sebastião*, del que quedan dos esbozos: *O Encuberto* y *Catástrofe*.<sup>50</sup>

Pessoa escribió mucho y muy lúcido, en nombre propio o de los otros heterónimos, sobre Caeiro, y tal insistencia hace pensar que lo considera, sin acabar de decirlo, como el super-Camões profetizado.<sup>51</sup> Un texto sin fecha lo sitúa en relación con el saudosismo:

<sup>47</sup> *Op. cit.*, II, p. 214.

<sup>48</sup> Carta de 13-I-1935 a Casais Monteiro. *Obras em prosa*, ed. cit., p. 97.

<sup>49</sup> *Relação da Vida d’El Rey D. Sebastião*, ed. de F. de Sales de Mascarenhas Loureiro (Lisboa, 1977), p. 68. Pessoa pudo tomar los datos de un historiador como Oliveira Martins: “Era um rapaz antes baixo do que alto, ruivo, de olhos azuis, com a tez branca pintada um tanto de bexigas, e o beirão inferior grosso dos Habsburgos, cujo sangue tinha da mãe” (*História de Portugal*, 1879, libro V, cap. 3; Guimarães Editores, Lisboa, 1964, p. 343). El libro de Martins en 1914 iba por su novena reedición.

<sup>50</sup> T. RITA LOPES, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste*, pp. 133-134.

<sup>51</sup> “O Destino, ninguém o sabe. O que ha de vir, não o dão os deuses a saber. Mas foi porventura d’este humilde portuguez, que viveu desconhecido e contente,

Tanto Caeiro como Pascoaes encaram a Natureza de um modo diretamente metafísico e místico, ambos encaram a Natureza como o que há de importante, excluindo, ou quase excluindo, o Homem e a Civilização, e ambos, finalmente, integram tudo o que cantam nesse seu sentimento naturalista. Esta base abstrata têm de comum: mas no resto são, não diferentes, mas *absolutamente opostos*. Tal vez Caeiro proceda de Pascoaes; mas procede por oposição, por reação. Pascoaes virado do avesso, sem o tirar do lugar onde está, dá isto —Alberto Caeiro.<sup>52</sup>

Inventó incluso un filósofo, António Mora, para exponer su doctrina neopagana. Suyas son estas palabras: “Em obra tão perfeitamente objectiva, tão de estrutura alheia à pura e fina mente que a concebeu, seria estulta malícia querer ser explicador... Esta obra não tem semelhança com a obra de nenhum poeta de nenhum paiz e de nenhuma epocha”.<sup>53</sup> Y en otro texto, aún más entusiasta, afirma: “Por este homem e por esta obra estamos, sem que ninguem o sinta, no limiar de uma nova era”.<sup>54</sup> Outras páginas sin adscripción a heterónimos, destinadas a difundir la obra de Caeiro en Portugal e Inglaterra, son igualmente lapidarias: “A. C. é uma impossibilidade realizada... Saudamos n’elle o mais original dos poetas modernos, um dos maiores poetas de todos os tempos”.<sup>55</sup> “The twentieth century has at last found its poet —not in the sense that this poet sings the 20th century, but in the sense that a poet has at last appeared who represents an absolute novelty, something altogether unconnected with literary traditions of any kind whatever”.<sup>56</sup>

Respecto a las ideas de Caeiro, se pregunta Ricardo Reis en un apunte acerca de la poesía de Guerra Junqueiro y Teixeira de Pascoaes: “Quando virá o poeta cujos sentidos estejam em comunicação legitima e sã com a Natureza?”<sup>57</sup> Álvaro de Campos confiesa en una

---

que fallou, em tempos, a prophécia obscura de Nostradamus: *Au plus profond de l'occident d'Europe...*” (apud T. RITA LOPES, *Pessoa por conhecer*, II, p. 408).

<sup>52</sup> *Obras em prosa*, ed. cit., p. 128.

<sup>53</sup> Apud T. RITA LOPES, *Pessoa por conhecer*, II, p. 409.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 407.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 397.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 398.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 355.

carta al maestro: “O que eu adóro nos seus versos não é o systema philosophico que me dizem que se pode tirar de lá. É o systema philosophico *que não se pode* tirar de lá. É a frescura, a limpidez, a primitividade de sensações. É a falta de systema precisamente... Está gasta toda a poesia que é poesia de *tal* cousa ou de *tal outra* cousa. Só não está gasta a poesia das sensações, porque as sensações são individuaes e os indivíduos nunca se repetem”.<sup>58</sup> Y Mora, por su parte, precisa: “Grande cousa é, e magna obra, revelar ao mundo, não como Christo, o que se não vê nem se pode ver mas, como este homem, o que se viu sempre e sempre poderá ser visto”.<sup>59</sup> Pues, en efecto, la novedad de Caeiro radica sobre todo en la mirada. “Elle, propriamente, não é um poeta. É um metaphysico á grega”, dice Pessoa en otro lugar.<sup>60</sup> Si se recuerda la hipótesis de Simões sobre el ideal de poesía épico-filosófica de Pessoa, al estilo del Poema de Parménides, se confirma que Caeiro es el poeta que se venía anunciando: “Na obra de Alberto Caeiro ha mais uma philosophia do que uma arte. Reapparece n’elle a primitiva grega forma de philosophar pela poesia”.<sup>61</sup> “A sensação é tudo, e o pensamento é uma doença”, reza un aforismo atribuido a Caeiro en una de las muchas páginas que procuran deslindarlo de sus discípulos y de Walt Whitman.<sup>62</sup> Otra en la misma línea, e igualmente sin fecha, concluye en tono futurista y provocador:

Qual [é], afinal o valor e Caeiro, sua mensagem, como se costuma dizer? Não é difícil determinar. A um mundo mergulhado em várias espécies de subjetivismos, traz ele o Objetivismo Absoluto, mais absoluto do que jamais o tiveram os objetivistas pagãos. A um mundo supercivilizado, traz de novo a Natureza Absoluta. A um mundo imerso em humanitarismos, em problemas operários, em sociedades éticas, em movimentos sociais, traz ele um desprezo absoluto pelo destino e pela vida do homem, o que, se se pode considerar excessivo, é pelo menos natural nele e um corretivo magnífico.<sup>63</sup>

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 405.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 408.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>61</sup> *Pessoa inédito*, ed. cit., p. 278.

<sup>62</sup> *Obras em prosa*, ed. cit., p. 130.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 133.

La postura del Caeiro “presocrático” se ha relacionado con el empirio-criticismo de Hume, y, en el siglo xx, con el de Avenarius y Ernst Mach. También con la Fenomenología de Husserl, su *epoché* y su lema “a las cosas mismas”, hijuela al fin de una época positivista:

A obra de Caeiro tem, porém, e além d’isto, um effeito critico... Entra pela nossa casa dentro e mostra-nos que uma mesa de madeira é madeira, madeira, madeira, e que mesa é uma allucinação necessária da nossa vontade que fabrica mesas. Feliz de quem, um momento que fosse na vida, conseguir vêr a mesa como madeira, *sentir* a mesa como madeira —ver a madeira da mesa sem ver a mesa. Volte depois a «saber» que é mesa, mas toda a vida não esquecerá que ella é madeira... Foi este o effeito de Caeiro sobre mim. Não deixei de ver a apparencia das cousas, a sua integridade divina e humana, mas fiquei vendo-as, ao mesmo tempo, na alma material da sua matéria.<sup>64</sup>

Este “misticismo de la objetividad” interesa contrastarlo con el de un poeta español solo cinco años más joven que Pessoa: Jorge Guillén:

¡Tablero de la mesa  
que, tan exactamente  
raso nivel, mantiene  
resuelto en una Idea  
su plano: puro, sabio,  
mental para los ojos  
mentales! Un aplomo,  
mientras, requiere al tacto,  
que palpa y reconoce  
cómo el plano gravita  
con pesadumbre rica  
de leña, tronco, bosque  
de nogal. ¡El nogal  
confiado a sus nudos  
y vetas, a su mucho

<sup>64</sup> Apud T. RITA LOPES, *Pessoa por conhecer*, II, p. 424.



tiempo de potestad  
 reconcentrada en este  
 vigor inmóvil, hecho  
 materia de tablero  
 siempre, siempre silvestre!<sup>65</sup>

Si para Caeiro los pensamientos son sensaciones, y para Reis las sensaciones son pensamientos, Guillén representa el trasvase entre unos y otras, aunque sin atribuirles sentido distinto de su propio ser. La madera aparece, evitando nombrarla con el término abstracto, y lo mismo la idea, el plano, la mesa: materia, forma, sensaciones, pensamientos forman parte de lo real, *son* el total de lo real, visible con ojos corporales y mentales. Un paso adelante en la posesión del mundo, que puede darse tras la postura fenomenológica, “reduccionista”, mantenida por Caeiro.

Sin embargo, “Caeiro no es un filósofo: es un sabio. Los pensadores tienen ideas; para el sabio vivir y pensar no son actos separados”, observa Octavio Paz,<sup>66</sup> quien tiene a Caeiro por el menos real de los heterónimos, ya que se limita a existir: “Caeiro es todo lo que no es Pessoa y, además, todo lo que no puede ser ningún poeta moderno: el hombre reconciliado con la naturaleza”.<sup>67</sup> Teresa Rita Lopes lo cree el más intelectual, “car il n’a vécu que ce qu’il a pensé”.<sup>68</sup> Por su parte, M<sup>a</sup> Vitalina Leal de Matos ha ahondado en la cuestión: “A poesia de Caeiro é uma poesia filosófica, intelectual, fria, onde a Natureza mal aparece ou aparece através de uma confrangedora pobreza, falta de variedade, e de uma fortíssima abstracção; e onde o sujeito domina (apesar do seu pretense apagamento), bem menos olhando que pensando, cogitando”.<sup>69</sup> Y respecto a su antisimbolismo, postula que Caeiro no quiere tanto preservar la pureza de lo natural como rechazar la significación para evitar cuestiones inquietantes.

<sup>65</sup> *Cántico*, Cruz y Raya, Madrid, 1936, pp. 34-35. El poema data de 1931.

<sup>66</sup> *Op. cit.*, p. 146.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>68</sup> T. RITA LOPES, *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, p. 328.

<sup>69</sup> “Alberto Caeiro, uma anti-semiose”, en *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio* (Lisboa, 1991), p. 787.

Los escasos defectos que Reis encuentra en la obra del maestro no amenguan su entusiasmo, pero se cree en el deber de señalarlos. Dejando aparte las inconsecuencias teóricas, veamos el problema de la “disciplina exterior” que Reis echa de menos. Para Pierre Hourcade,

os versos deslizam singelamente, como se não tivesse havido neles o mínimo esforço. Mas que armadilha se esconde sob esta simplicidade quase de criança! Com ela somos convidados à mais arbitrária, à mais acrobática reviravolta de perspectivas: a desumanizar-nos para despojar a Natureza do disfarce antropomórfico com que a vestimos...; a matar em nós, ao longo de um interminável raciocínio, o sentido do eu e do outro, o instinto que nos impele a identificar-nos com a Natureza assimilando-a a nós. Alberto Caeiro, esse falso «naturalista», era o mais inveterado dos intelectualistas.<sup>70</sup>

Poco después el mismo crítico denomina el verso de Caeiro “andamento de tersa prosa discursiva, indiferente aos efeitos literários e unicamente cuidada no sentido da pricisão”.<sup>71</sup> Un texto descifrado hace poco nos transmite el curioso parecer del propio Caeiro: “A prosa é artificial. O verso é que é natural. Nós não fallamos em prosa. Fallamos em verso. Fallamos em verso sem rima nem rythmo... com as pausas do nosso folego e sentimento”.<sup>72</sup> Opinión compartida por António Mora, que ve la obra del maestro “escrita naquelle verso que o é apenas porque o pensamento pensa em verso, e não porque a voz mede o rhythmo externo”.<sup>73</sup> El verso de Caeiro es anterior a su misma codificación,<sup>74</sup> brota sin acicalar, igual que florece una planta o, mejor, como nace un animal, manchado de prosaicos jugos vitales (“un poema es un animal”, habría encontrado Pessoa en Aristóteles). Teresa Rita Lopes subraya su diferencia con el de los otros heterónimos: “Caeiro tem razão quando diz: «escrevo a prosa dos meus versos»... Narra-se, portanto, prosifica-se, por assim dizer, enquanto a voz

<sup>70</sup> *Op. cit.*, p. 162.

<sup>71</sup> *Op. cit.*, p. 178.

<sup>72</sup> *Apud* T. RITA LOPES, *Pessoa por conhecer*, II, p. 462.

<sup>73</sup> *Ibid.*, pp. 409-410.

<sup>74</sup> Según J. DE SENA, Caeiro se limita a “escrever versos como se não houvesse versos” (*op. cit.*, II, p. 216).

de Campos desce ao grito e a de Reis sobe ao canto”.<sup>75</sup> Se trata, pues, de un verso en grado cero, enemigo de la rima (*Guardador...*, núm. XIV) y de la escansión (*ibid.*, núm. XXXVI), que está en el límite de la prosa, un protoverso o magma versal en consonancia con un lenguaje igualmente fronterizo, ya en el límite del coloquial, cuyas figuras retroceden también a sus más primitivas formas: el símil y la parábola.

Pessoa, aparte un frustrado intento en 1917, no se apresuró en dar a conocer la obra de Caeiro. Publicó 24 poemas de *O Guardador de Rebanhos* en el número 4 de *Athena* (enero de 1925), y 16 de los *inconjuntos* en el número 5 (febrero). Dos más salieron el año 1931 en *presença*. Gran parte de los elogios se refieren a *O guardador de rebanhos*, único poemario de Caeiro cuyo orden fijó su autor. Sena ha notado que la cifra de sus poemas, 49, es exactamente el número de años que Pessoa, según errados cálculos astrológicos, pensaba vivir. La sección titulada *O Pastor Amoroso* en algún momento era tan breve que Reis la cree constituida por dos poemas, sin duda los fechados en 1914; a los seis luego difundidos se sumó después otro descubierto por Teresa Rita Lopes. Sus poemas quedaron mezclados con los *Inconjuntos*, también acrecentados con inéditos. De una anécdota transmitida por Reis, y admitida por los sobrinos de Caeiro, se desprende que este sugirió reunirlos bajo el título de *Andaime*, expresivo de su carácter imperfecto.<sup>76</sup> Para Simões, “são, até certo ponto, um pastiche do Alberto Caeiro dos poemas de *O Guardador de Rebanhos*, revelando, não poucas vezes, comprometedoras afinidades com o Álvaro de Campos dessa época”.<sup>77</sup> En opinión, menos severa, del propio Campos, “*O Guardador de Rebanhos* é a vida mental de Caeiro até a diligência levantar no alto da estrada. Os *Poemas Inconjuntos* são já a descida... Nos poemas inconjuntos ha cansaço, e portanto diferença. Caeiro é Caeiro, mas Caeiro doente”.<sup>78</sup>

Una cuestión queda pendiente: lo que se ha llamado “el laberinto de la sinceridad”. Pessoa, en carta a Cortes Rodrigues, la afirma sin rodeos: “Repare V. em que, se há parte da minha obra que tenha um

<sup>75</sup> Pessoa *por conhecer*, I, p. 185.

<sup>76</sup> *Obras em prosa*, ed. cit., pp. 134-135.

<sup>77</sup> *Op. cit.*, p. 297.

<sup>78</sup> *Apud* T. RITA LOPES, *Pessoa por conhecer*, II, p. 412.

*canho de sinceridade*, essa parte é... a obra do Caeiro”.<sup>79</sup> Y por boca de Campos, aún más tajante: “O meu mestre Caeiro foi o único poeta inteiramente sincero do mundo”.<sup>80</sup> Para Simões, “a sinceridade de Caeiro é de ordem psicológica e metafísica... ao passo que a sinceridade de Ricardo Reis é exclusivamente de ordem estética”.<sup>81</sup> Averiguar lo que tal concepto supone para Pessoa, quien define al poeta como un fingidor (“Minha vida flui, / Feita do que minto”),<sup>82</sup> y confiesa que artísticamente no sabe sino mentir,<sup>83</sup> sería, en efecto, adentrarse en un laberinto, ya que la sinceridad de Caeiro y la de Pessoa pertenecen a órdenes éticos y estéticos muy diversos. Solo recordaremos una observación orientadora: “O poeta superior diz o que efetivamente sente. O poeta médio diz o que decide sentir. O poeta inferior diz o que julga que deve sentir... Quando um poeta inferior sente, sente sempre por caderno de encargos”.<sup>84</sup> El primer caso es, obviamente, el de Caeiro, quien nos hace asistir al desarrollo de su vida “comme s’il écrivait son journal –non pas un journal intime, ce qui ne s’accorderait pas à son personnage, mais plutôt un journal de bord”.<sup>85</sup> A tal diario se le pueden aplicar, aún con más razón, las palabras de Pessoa en el prólogo al semiheterónimo Guedes: “Este livro não é d’elle: é elle”.<sup>86</sup>

<sup>79</sup> *Obras em prosa*, p. 46.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>81</sup> *Op. cit.*, p. 314.

<sup>82</sup> *Obra poética*, ed. cit., p. 175 (poema núm. 171, de 1933), aparte la conocida “Autopsicografia” (*ibid.*, p. 164, poema núm. 143).

<sup>83</sup> Carta de 11-XII-1931 a J. G. Simões (*Obras em prosa*, ed. cit., p. 65).

<sup>84</sup> *Ibid.*, pp. 269-270.

<sup>85</sup> T. RITA LOPES, *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, p. 307.

<sup>86</sup> *Apud* T. RITA LOPES, *Pessoa por conhecer*, II, p. 228.

## COSMOGONÍA DE SÍ MISMO EN EL MISTERIO DEL AGUA

MARIO ERASO  
El Colegio de México

Si la calidad de los textos de un poeta se mide porque resisten la dilucidación inmediata de su sentido, entonces la de los poemas de Emilio Prados es innegable y debe ser considerada como un ejemplo perspicuo de tal consideración, pues su lectura implica para la crítica una dificultad interpretativa casi paradigmática. C. Blanco Aguinaga y A. Carreira llaman a Prados el: “más misterioso poeta de la generación del 27”,<sup>1</sup> eco de afirmaciones anteriores como la de J. R. Jiménez, quien presentaba al poeta en 1926 como: “Estático y secreto, devuelto a Málaga por un juguete, torpedero japonés de la Armada Poética (que le ha dejado de la plancha de acero no sé que jesto, napoleoncito nipón, a su cerrado y oscuro andalucismo con gafas)”,<sup>2</sup> opinión que, a su vez, parece servir de prólogo al fulminante juicio acerca del tercer poemario publicado de Prados, *Vuelta* (1927): “No sé si me equivocaré; pero —opina G. Diego— creo ver en Prados una influencia, una preocupación del gusto intelectual y abstracto de la poesía en boga, realizada por otros con una admirable perfección que a él le está vedada por incompatibilidad de temperamento. El rigor de la disciplina y la dureza de calidad que esa poesía requiere, ¿se avienen bien con la indolencia rítmica y las flotantes trasparen-

<sup>1</sup> “Prólogo” a Emilio Prados, *Poesías completas*, Visor-Comunidad de Madrid, Madrid, 1999, t. 1, p. 97. Las citas de *El misterio del agua* son de esta edición, me limitaré a señalar el número de la página en el cuerpo del texto.

<sup>2</sup> *Espanoles de tres mundos*, Alianza, Madrid, 1987, p. 129.

cias —columpios de sueños despiertos— tan inasibles, tan favoritas de Emilio Prados?”<sup>3</sup>

Pero, entonces, cómo resolver la cuestión del “secreto” que Prados y su poesía esconden; de qué manera abrir la cerrazón que en sus textos permanece como fortísima huella impresa; dónde buscar la actitud creativa rigurosa que permita explicar la autenticidad de ésta poesía y el consiguiente desatino gratuitamente ofensivo de Diego. Para responder no se puede ignorar que Prados —llamado en su infancia “el fantasma”, “el San Sebastián”, “el tormentoso y lleno de misterio”, “el oscuro”,<sup>4</sup> motes que parecen nutrir el horizonte crítico de sus poemas— establece una relación conflictiva con la poesía y el lenguaje, poblada de fisuras y que, en el mejor de los casos, él está lejos de definir, pero remite a una correspondencia, a veces equívoca, entre la palabra y los espacios del mundo que va delineando:

No es la impresión —escribe Prados— ante el poema. La impresión es ante la poesía. El poema responde o no a dicha impresión. Y yo creo que casi siempre, no. Y, como lo importante está por decir, pues lo dicho ahí está ya; cuando no responde, aun después de aceptada la palabra, viene la angustia. Hoy estamos en tiempos de tránsito y, claro está, el lenguaje haciéndose o deshaciéndose [...] Tal vez, si se pudiera, sería mejor callarse [...] Me gustaría poder recoger todos mis libros y quemarlos. O dar una palabra sola firme y terminar.<sup>5</sup>

Parecería, entonces, que el intento de interpretación de su obra se asocia al fracaso, pero en el caso de Prados hay más. Es un poeta que participa con eficacia en la elaboración de un lenguaje poético cuidadoso, profundo, en continua transformación, que se expande como un tapiz y sirve de escenario a la explicación del ritmo del mundo. Su propósito consiste no sólo en verificar el cambio de la naturaleza, equivale a la necesidad de enfrentar que esa metamorfosis incluye el

<sup>3</sup> “Emilio Prados, *Vuelta*”, *Revista de Occidente*, 1927, núm. 17, p. 386.

<sup>4</sup> Carta a Sanchis-Banús del 29 de octubre de 1959, en JOSÉ SANCHIS-BANÚS-EMILIO PRADOS, *Correspondencia (1957-1962)*, ed. de J. M. Díaz de Guereñu, Pre-Textos, Valencia, 1995, p. 213. En las citas sucesivas de este epistolario, indico solamente destinatario, fecha y página.

<sup>5</sup> Carta del 13 de septiembre de 1960, pp. 300-301.

ir hacia adentro de sí mismo, en un esfuerzo que sirve de contrapunto al tránsito del universo. Procuraré mostrar qué es lo que emerge del tanteo interior de Prados, qué posibilita el movimiento por el cual el mundo se da a conocer, si se examinan los vaivenes, el ir y venir de la palabra como centro reflexivo y expositivo, es decir, la creación de ese territorio poético propio, *El misterio del agua* (1927).

### 1. PERSECUCIÓN DE LA POESÍA

A pesar de que *El misterio del agua* permaneció ignorado hasta la *Antología* de Prados (Losada, Buenos Aires, 1954), algunos fragmentos ya eran conocidos como parte del libro inédito, *Poesía de cámara* (1927). La razón por la cual *El misterio* esperó en la sombra veintisiete años —valga la redundancia— es un asunto misterioso, pero se puede explicar por el tono de venenosa desautorización con el que G. Diego había juzgado *Vuelta*. ¿Acaso no incita la inseguridad y el deterioro del desarrollo creativo de cualquier artista, que otro de jerarquía use la crítica como un espectáculo para condenar la capacidad del que surge?:

Y, entonces, mientras componía *Vuelta* [...] Fui, como digo, dejándome inundar o mejor, queriendo yo inundar en *Nadador sin cielo* lo que solamente alcanzaría en la contemplación, ya en *El misterio del agua*. Para mi experiencia pensé que, solo yo, desnudo, en el agua (esta vez del día y la noche) llegaría a sentir plenamente el misterio que buscaba [...] Publiqué *Vuelta* y me perdí por el pedazo incomparable de mar que le toca a mi tierra. Me entregué desligado... Y volví con lo que, entonces, me dejó tan pasmado, que, aún siguiendo la imprenta Sur (como hasta hoy) en mi propiedad, el libro no quise darlo hasta ahora que ya son otras aguas las que me rondan.<sup>6</sup>

La confidencia aclara que la génesis de *El misterio*, su coherencia y rigor, se deben ligar al contacto literal de Prados con el agua, es decir, a su *nadar desnudo*. Tal actitud tiende a la enajenación, al *pasmado*, y ex-

<sup>6</sup> Carta a Sanchis-Banús del 15 de octubre de 1959, pp. 201-202.

plica la reserva de Prados a la hora de editar el libro. Pero, entonces, ¿qué vastedad, cuál reflejo, qué dimensión de sí mismo pudo hallar en el agua para quedar estupefacto y casi desfallecer?

El poeta aceptó el riesgo de postergar la publicación, afirmando su aislamiento del medio literario de España. Quizás juzgaba más probable que esa realización suprema de la individualidad contribuía al desarrollo de sus posibilidades creativas; pero su postura también muestra el temor a enfrentar la hostilidad y el juicio destructivo de sus contemporáneos. ¿No había intentado suicidarse en 1922, cuando J. Moreno Villa le expresó que su salud mental corría peligro a causa de la manera absorbente como buscaba su destino en la poesía?:

Moreno Villa, como hombre de más edad —recuerda Prados—, me llama neurasténico. Y el intento de suicidio del que él habla fue debido a que después de darle mis primeros poemas a él, para que los juzgara, me dijo que lo dejara todo y me fuera a Málaga, pues en la poesía no tenía mucho o nada que hacer y allá en nuestra tierra (en la de él y la mía) dejaría ‘ese jugar, peligroso, a la locura’ que me hacía daño [...] Al levantar el ánimo me fui con la idea de hacer *Litoral* y mis cosas en silencio.<sup>7</sup>

En todo caso, la crítica reconoce que *El misterio del agua* hospeda una palabra, viva y pura, que intenta explicar el orden de la naturaleza y su relación con el tiempo. La experiencia contemplativa sería el sustrato que le permitió a Prados vislumbrar el conjunto de imágenes poéticas que sostienen la unidad enigmática del texto en su incesante movilidad. Pero toda esa fuerza verbal, prometedora de un movimiento donde hay una compenetración total de las palabras y del compás de la naturaleza, entra en la zona más interna de su ser.

La dimensión original que añade Prados tiene que ver con el extraordinario alcance del proceso que lo ha llevado a mirar en la naturaleza para verse a sí mismo:

Describe, pues, el poema —comenta Blanco Aguinaga— un ciclo del Tiempo en el que Prados, de tanto observar hacia adentro, confirma ya plenamente que «hay un milagro oculto en la presencia»: la actividad de

<sup>7</sup> Carta a Sanchis-Banús del 29 de octubre de 1959, pp. 212-213.



los cuerpos diversos y complementarios de la Naturaleza, el espejismo de su belleza, si bien mirado, revela que el Ser del mundo es continuidad inconsciente de sí misma, que no existen los límites-antagónicos-absolutos, ni la muerte total y aniquiladora, sino batallas de amor en las que vencer es entregarse vencido; morir, vivir la vida más alta.<sup>8</sup>

A la vez que permite nuevas oscilaciones, la naturaleza se cierra sobre sí, se pliega, se repliega, se expande, en un movimiento de nacimiento-destrucción, día-noche. La gracia de permanecer *solo*, *desnudo en el agua*, considerando la poesía como una experiencia

<sup>8</sup> *Emilio Prados, vida y obra*, Hispanic Institute, New York, 1960, p. 41. La mayoría de los comentarios críticos presentan *El misterio del agua* como un tejido que establece la tensión entre la naturaleza y el tiempo. Sanchis-Banús llama al libro "gran lienzo", y añade: "En cuanto al tema [...]: «La noche y el mar, momento y lugar de una intuición de lo intemporal que conduce a la situación poética»" (Carta a Emilio Prados del 20 de noviembre de 1957, p. 45); PATRICIO HERNÁNDEZ, escribe: "En *El misterio del agua* profundiza en el análisis de los tránsitos del día, las formas que va adquiriendo el tiempo. Las luchas entre el día y la noche. Ha sido capaz de percibir todo el tiempo, a través de los tránsitos que se dan a lo largo del día. También interiormente puede asistir al mismo espectáculo que la naturaleza le brinda. [...] El mar representa, al igual que el día, lo exterior del poeta, mientras que el cielo, en paralelismo con la noche, con su inmensidad, parece referirse al mundo interior" (*Emilio Prados: La memoria del olvido*, Pressas Universitarias, Zaragoza, 1988, p. 99); FRANCISCO CHICA, reitera: "en obras como *El misterio del agua*, donde a través de una visión cíclica y vertiginosa del tiempo [...] asistimos al continuo renovarse de la naturaleza, al permanente aparecer y desaparecer de la misma en un violento tránsito de noches y auroras, fundido todo ello en una compleja dialéctica superadora del dualismo clásico" (*El poeta lector. La biblioteca de Emilio Prados*, La Sirena, Fife, Scotland, U. K., 1999, p. 20), y ANTONIO CARREIRA piensa que en el primer Prados: "la obsesión reviste distintas formas: presencias furtivas, efímeras, tránsitos, crepúsculos, albas rápidas, ausencias, predominan en la época malagueña. Prados intenta asir lo fugitivo, plasmar la fugacidad, la instantánea, el momento fronterizo en que los límites se borran" ("Emilio Prados poeta de la ausencia", *Cuadernos de la Fundación Españoles en el Mundo*, núm. 5, 1994, p. 9). Para los cinco críticos, en *El misterio* Prados consigue capturar una experiencia sustancial: el encuentro de la naturaleza y el tiempo, el resultado de ese abrazo; el texto estaría identificado por el intento de asumir el mundo como un lugar de aprendizaje. Ese mapa de opiniones sirve al propósito de la lectura que propongo, o sea, mostrar que el poema, tributario del enlace naturaleza-tiempo, proyecta ámbitos de la interioridad de Prados, desmesurados en ocasiones, pero irremediamente conflictivos, y para cuya enunciación el poeta no tenía otra cosa que el repliegue en las palabras.

urgente y práctica como el nadar, preludian una forma especial de conocimiento que, articulado a la naturaleza, inaugura la ceremonia en la que el poeta acecha el remolino de sus propios esplendores y miserias:

Es toda el agua del mar,  
el reflejo que, hoy, la luna  
en ella, clavando está?

(Salta un pez...

Se arruga el agua...)

¿Es toda el agua del mar  
la blanca flor de la espuma?...)

(Todo el mar es soledad.)

(p. 261).

En este poema condensado, Prados pretende celebrar la cosmogonía de sí mismo, su propio espesor. Lo cotidiano de la naturaleza, “el agua del mar”, “la luna”, “la espuma”, marcan un recorrido de aparente sencillez, pero cuando aparece el dístico parentético: “(Salta un pez.../ Se arruga el agua)”, la intuición que parece redondear el texto, esa solemnidad casi sentenciosa, de súbito se transforma; el ascetismo finamente labrado se quiebra, se alcanza un nuevo ritmo, otro impulso, afirmando la dimensión fracturada que Prados intenta descifrar, la visión angustiosa que tiene de sí.

¿Por qué “se arruga el agua”? Para J. E. Cirlot la inmersión en ella significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de disolución y renacimiento; el agua se relaciona con la sabiduría intuitiva, impersonal, siendo mediadora entre la vida y la muerte, la creación y la destrucción, lo superficial y lo abisal; además representa el inconsciente, la parte dinámica de la estructura mental. En *El misterio* sirve de correlato tanto a los espacios en que la naturaleza se hace y se deshace, como a esa sección imantada donde se dan cita las imágenes derramadas en el inconsciente. Curvado hacia sí mismo, Prados usó el poder simbólico del agua para mirarse adentro:

Mientras, desnuda,  
el agua  
se descalza en el sueño  
sus ligaduras últimas  
y transportada en éxtasis,  
por mirar más  
se funde en ella misma,  
se deshace  
se vuela,  
se desata...  
Sube, abierta en un halo  
y, se pierde de cuerpo  
por luz,  
en vapor de misterio,  
en ronda de temblores  
(p. 228).

El tono descriptivo de estos versos prelude la peregrinación de Prados por sí mismo; ante sus ojos el agua se descompone, viene y va, ahondándose, desmoronándose. El poeta descubre en esa acción creadora una continuidad que revela la turbación casi inefable de su interioridad; se trata de una voz que nombra sus propios recodos, cuarteados por una gravedad primitiva, secreta, apenas conjurada mediante la poesía:

En cuanto —escribe Prados— a lo de la “comunicación”, ya hablaremos. No le he tomado tirria a la palabra. Ya sé que la poesía o es un abrirse del ser hacia dentro y hacia fuera, al mismo tiempo, para entregarse, o no es nada. Y que si el poeta logra entregarse entero en *su* poesía se encontrará también entero en lo dado. Pero ¿por qué, entonces, ese afán de singularidad y no de comunidad en los que hablan de “comunicación”?<sup>9</sup>

Para Prados la poesía es una experiencia de comunión. El poeta es un ser incompleto, la palabra que descubre en el horno de su

<sup>9</sup> Carta a Sanchis-Banús del 12 de junio de 1959, pp. 168-169.

intimidad, oculta, lo completa; ese encuentro engendra el misterio a partir del cual el mundo deja conocer su fisuras. La poesía es un hecho personal, pero lo que da a conocer es de todos.

## 2. EL LABERINTO DE LA INTIMIDAD

Los primeros versos de *El misterio del agua dicen*:

¡Abre el cielo sus puertas!  
¡Abre el amor sus alas!

Se le va el pulso al día.  
Su corazón se agua  
—se desnuda—,  
se tiende deshilado,  
huye por sombras,  
se desabrocha en vahos...  
Cae  
en aire solamente,  
en vilos de fuga;  
pero unido al descanso  
—hundido en blanca ausencia—,  
en anhelos de espalda  
rendido a su blandura  
adolescente  
y claro

(p. 247).

¿De quién es la voz que traduce el surgimiento del día? Hay en estos versos equilibrio entre lo sonoro y la visual; equilibrio y tensión. En el plano sonoro hay un deseo de encantar; la anáfora —que es *leitmotiv* del texto— marca el ritmo de ensueño del día que se esfuma, se desfonda, paladeando su propia caída; ese día busca la noche en el plano visual, paisaje que se forma con pausa, atravesado por un movimiento lento, dejando en la retina la silueta difuminada bajo el

ritmo hechizante de las palabras. En varios fragmentos del texto se aprecia la misma tensión:

Desnuda baja el agua  
 camino de la sombra...  
 Apenas se sostiene en ella misma;  
 no puede sostenerse:  
 se cae,  
 se medio hunde;  
 se da vencida,  
 se pierde entera,  
 se sumerge,  
 se acaba  
 y deja sobre el aire  
 la huella de su estancia  
 como un aliento hueco reclamando  
 (p. 257).<sup>10</sup>

El agua viene alegre,  
 espera,  
 se retira,  
 aguarda sobre un pie,  
 se ondula en aire,

<sup>10</sup> A. DEBICKI comenta acerca de este fragmento: “Prados, al describir la llegada de la noche, empieza personificando el agua y presentando su oscurecimiento como un desaparecer. Una serie de frases describe este desaparecer como un progresivo esfumarse: de la caída del agua pasamos gradualmente a su completa extinción. Pero el empleo de construcciones sintácticas paralelas parece alargar y demorar ese proceso; el poema subraya así la continuidad del agua, su unidad dentro del proceso de transformación por el pasar del tiempo y la llegada de la noche” (“Unos procedimientos sintácticos en la poesía de Emilio Prados”, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Gredos, Madrid, 1968, p. 309). La expansión del agua constituye la imagen que explica los versos; prueba de ello son los requiebros que a cada instante padece el elemento, como si ella tropezara consigo. Las secuencias sintácticas ayudan a incrementar esta sensación. Pero, una vez más, Debicki no tiene en cuenta que la erosión del agua corresponde a las imágenes que Prados rescató de su propia interioridad, al doblarse y redoblar sobre sí mismo.

da su vidrio  
 y se oculta por fin  
 puliéndose en la noche  
 derramada en pupila;  
 empinándose en miedo,  
 conteniendo a sus peces en pena  
 como plumas sonámbulas  
 errando en el vacío;<sup>11</sup>

Y cuando alegre llega  
 hecha media naranja de espejo,  
 media estancia de imagen,  
 media ausencia de mundo:  
 da contra los silencios  
 y se quiebra de estrellas,  
 se rompe,  
 se separa hacia arriba,  
 se cuelga horizontal,  
 se atiranta y se limpia,  
 se ahonda y pulimenta,  
 se hace cristal de viento,  
 se endurece...

(pp. 265-266).

¿De dónde viene, pues, ese “aliento hueco reclamando”, “errando en el vacío”, que “se ahonda y pulimenta”? ¿cómo explicar el origen de esa voz ahuecada que parece errar por el cosmos, empujada por un impulso primitivo?, ¿de quién es la energía que excava ese hueco en

<sup>11</sup> G. BACHELARD se refiere a la asociación semántica que hay entre el pez y el pájaro, vinculándola al origen de la imaginación poética: “[...] del nado al vuelo, hay una homotecnia mecánica evidente. El pájaro y el pez viven en un volumen, mientras que nosotros sólo vivimos sobre una superficie [...] Como el pájaro y el pez tienen un espacio dinámico semejante, no es absurdo confundir los dos géneros animales en el reino de las impulsiones, en el reino de la imaginación motriz. Si la poesía se anima verdaderamente en los orígenes del verbo, si es contemporánea de una excitación psíquica elemental, los movimientos fundamentales como el nado, el vuelo, la marcha, el salto, deben activar poesías especiales” (*Lautréamont*, F.C.E., México, 1985, p. 47).

el lenguaje? A. Carreira rechaza el concepto de “trascendencia” para justificar la búsqueda de esta voz;<sup>12</sup> el secreto que ella atesora, y cuyo significado se va dilatando a lo largo de la composición, viene reforzado por la fidelidad con que Prados se ligó al romanticismo. *El misterio* se convierte en el mensaje cifrado de una experiencia interior llevada al máximo de su centelleo:

El ideal del poema romántico es —dice Carreira— aquel que sólo en conjunto llega a adquirir un significado, mientras que sus fragmentos sólo tienen valor musical. Ese significado no puede ser otro que atender a las revelaciones del subconsciente, irrealizar el mundo, buscar esa realidad superior y más profunda, anterior a la vida individual separada, a la que apuntan las reminiscencias platónicas de una armonía perdida. El yo del poeta se convierte en médium de un mensaje que no comprende, pero al que obedece: el poeta, como la vieja pitonisa, habla en trance, da la impresión de balbucir, cuando transmite los datos oscuros que le llegan de su remoto interior.<sup>13</sup>

El misterio es lo secreto, lo ritual, lo que es para iniciados. Porque trata un tema inasible —la seducción mutua del día y de la noche, entremezclada al oleaje del agua— el texto de Prados es el lugar donde ocurre el registro de las cosas en el flujo del tiempo; ese devenir de la imagen del mundo es fascinante, encarnando los límites del lenguaje y de la experiencia interior. La poesía es lenguaje, pero su existencia necesita del concurso simultáneo y armónico de otros elementos, agua, sueño, tiempo, luz, sangre:

<sup>12</sup> “Lástima que los análisis caigan con tanta frecuencia en la paráfrasis, o en la repetición de ciertos latiguillos como el [...] de la trascendencia, que nada aclaran. Paradójicamente, sólo se puede abordar la poesía de Prados tomando respecto de ella saludable distancia. De lo contrario el discurso crítico se contamina y cae en el uso de expresiones como ‘de ahí que’, ‘sin embargo’, ‘no obstante’, ‘lógicamente’, etc., que dan apariencia de construcción ‘euclidiana’ a un universo caracterizado precisamente por rechazar el principio de contradicción” (“Emilio Prados: Límites de la poesía y limitaciones de la crítica”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 15, 1990, pp. 212-213).

<sup>13</sup> “Emilio Prados poeta de la ausencia”, pp. 21-22.

¡Ay tiempo contra tiempo  
sin piel; sangre en la sangre  
de una misma sangre;  
luz en la luz sin luz  
de luz del aire!  
Cuerpo sin cuerpo en cuerpo  
contra el cuerpo en que naces  
hoy, tiempo de tu tiempo  
—lecho de sueño y viento—:  
tiempo libre en el sueño  
de un tiempo ya sin cárcel.  
¡Eres ya todo el cielo  
y sólo el cielo?...

(p. 251).

Prados se concentra en su cuerpo, se recorre a sí mismo ante los enigmas que le plantean la noche y el día, el mundo inexplicable que lo envuelve, la vigilia y el sueño. Como poeta visionario, su propósito es descifrar una posible identidad, pero sin fijarla en esquemas inflexibles. Alucinado en el universo, sus interrogantes frente al mundo de afuera encuentran eco profundo en su propia sangre:

Nadie  
penetra al sueño  
si al sueño no se abre;  
pero tú de ti mismo  
y por ti mismo entraste  
—tiempo de viento y sueño,  
sueño en la tarde en luz  
tiempo sin sangre—  
y, por él, con tu cuerpo,  
nuevo cuerpo engendraste  
del sueño, entre las sombras  
del cielo de tu carne...

(p. 251).



Estamos ante la cerrada identidad naturaleza-poeta porque los términos de la relación se invierten y confunden; en la energía que lleva a la naturaleza a despojarse, los elementos nombrados se cargan de una atmósfera sutil de subjetividad que diluye y borra sus contornos, y que casi los extingue. ¿De qué “cuerpo, / nuevo”, entonces, habla Prados: el suyo, el cuerpo de la naturaleza, el cuerpo del tiempo, el cuerpo de la poesía?:

En *El misterio del agua* —opina Blanco Aguinaga— pueden ya percibirse ecos de los filósofos presocráticos que luego, en México, serán tan importantes para Prados: un pensar materialista (el día y la noche son cuerpos) en el que, a pesar de sus diferencias, coinciden casi unánimemente todos los presocráticos ya que, tanto para Parménides como para Anaxágoras o Heráclito, si bien todo nace y muere de la oposición, de la ‘discordia’ o ‘guerra’ entre elementos diferentes del universo, ello ocurre en el interior de la *unidad* física que es el universo.<sup>14</sup>

La apertura a la unidad del mundo deja al poeta ante potencias que, cuando lo logra, controla difícilmente; por algo Prados se mostró intranquilo y atormentado por el curso de su obra, haciendo gala de una indecisión poco frecuente. ¿Es *El misterio del agua* —como otras composiciones extensas de la poesía moderna hispanoamericana: *Muerte sin fin*, *Altazor*— el intento fatal por decir lo indecible?:

Ahora ando recogiendo y seleccionando todo lo hecho. Rompo y tiro lo trabajado en tantos años. Y lo que queda es bien pobre: casi he dejado únicamente lo que conoce y *no sé* si también dejaré lo que trabajo. La vida que me ha tocado no ha sido muy fácil de llevar, [...] me ha perdido en ella y para la poesía el no tener la frialdad de mis compañeros [...]. Ahora hablan todos de que ‘la poesía es comunicación’. Comunicación es el medio, pero ¿qué es lo que hay que comunicar? [...]. Vuelvo a vivir

<sup>14</sup> “Explicándose a sí mismo: Emilio Prados dialoga con Jorge Guillén”, en AA. VV., *Emilio Prados un hombre un universo*, Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 2000, p. 268.

los años de juventud que me hicieron alejarme de todos a buscar en mí la vida de todo y abrirla, dejarla ahí, como una granada madura.<sup>15</sup>

La poesía exige un remezón constante de la interioridad del poeta y del poema. El verbo transitivo “ahuecar”: poner hueco o cóncavo algo, demuestra qué sucede si *El misterio* es leído como el trabajo a partir del cual, buceando en su ser, dejando una firme constancia de actitud poética, Prados logra entrever el vacío donde se origina su palabra:

Y cuando llegó la luz,  
miró atrás y vio que el cielo

<sup>15</sup> Carta a Sanchis-Banús del 15 de mayo de 1959, p. 163. Las afinidades entre *Muerte sin fin* (1939) y *El misterio del agua* no son únicamente temáticas, ocurren también en el territorio de la forma: 1. Las dos composiciones muestran el agua en constante transformación y movimiento. La conexión entre el vaso y el agua en Gorostiza, equivale a la del agua y la naturaleza en Prados; ambos desarrollan la relación a lo largo de la obra. 2. Uso del heptasilabo. Aunque sea esporádico en Gorostiza y fundamental en la estructura de *El misterio*, lleva a que segmentos de *Muerte sin fin* recuerden la musicalidad de *El misterio*: “En el nítido rostro sin facciones / el agua, poseída, / siente cuajar la máscara de espejos / que el dibujo del vaso le procura. / Ha encontrado, por fin, / en su correr sonámbulo, / una bella, puntual, fisonomía” (F.C.E., México, 1983, p. 125). 3. Intercalan canciones a manera de comentarios del texto central, las ‘ausencias’ y los ‘bailes’. 4. Ambos procuran hacer un ejercicio virtuoso de ‘poesía pura’, explicitando la plenitud de esta propuesta; pero tras esa tarea se puede constatar un drama que atraviesa a la ‘poesía pura’: la depuración del lenguaje engendra consecuencias implacables, es decir, la inmolación del mismo. Las palabras que OCTAVIO PAZ dedicó a *Muerte sin fin*, podrían, a su vez, explicar la invisible disolución que amenaza a *El misterio*: “es el monumento que la forma se erige a sí misma. Ese monumento es una tumba: la forma, al consumarse, se consume, se extingue. Es una transparencia: no queda nada por ver ni por decir. Homenaje de la palabra al silencio, de la presencia a la ausencia, de la forma al vacío” (“Poesía en movimiento”, introd. de *Poesía en movimiento*, Siglo XXI, México, 1966, p. 19). TOMÁS SEGOVIA, por su parte, enfatiza la diferencia entre los dos poetas, y señala (“Muestrario poético de Emilio Prados”, en AA. VV., *Emilio Prados 1899-1962*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 1999, pp. 203-204) que las imágenes de Gorostiza son “diáfanas y precisas”, mientras que en Prados “la manipulación de conceptos abstractos como «forma», «ausencia», «eternidad» [...] hace ver casi siempre esos conceptos como borrosos y desenfocados, inaplicables a ninguna experiencia reconocible nuestra, de modo que a menudo nos topamos con un texto puramente texto, refractario y autosostenido”.

estaba hueco. Un lucero  
 sólo velaba al misterio  
 que dejó morir la luz...  
 ¡Eterna pasión del tiempo!  
 (p. 280).

Luego, sobre ese hilado que le presta la mutación de la luz, la oquedad del cielo, la evocación del misterio y el tiempo (que llevaría, en última instancia, al intercambio de unos elementos por otros),<sup>16</sup> el texto de Prados será la extensión de su mundo interno en el instante de reconstruir la extraña y casi intraducible sensación de la poesía, y viceversa:

[...] el poeta no se afana en ser hombre. No trata de saber qué sería él con independencia de aquella fuerza que habla con su voz. Y si acaso esta fuerza le abandona, no siente más que vacío. Vacío como un cuarto deshabitado. El tiempo, entonces, se le convierte en algo así como un guante sin mano. El tiempo vacío, pura espera de que vuelva el milagro, de que vuelva el delirio. Y de querer algo, no quiere ya sino aquello mismo que anuló su querer, aquello que le venció tan completamente. Porque la gloria del poeta es sentirse vencido.<sup>17</sup>

### 3. LA SOMBRA ABIERTA

De ese “tiempo vacío”, quizás, viene lo que se escucha en *El misterio*. El uso del proclítico “se” refuerza la impersonalidad de esta voz, el despojamiento, la austeridad. Se trata de un texto reflexivo. Prados examina la transparencia del agua, la respiración silenciosa del cosmos; se ampara en la naturaleza, la ahueca y se ahueca, desmenuzando “el

<sup>16</sup> A. CARREIRA dice que las palabras de Prados: “no son rebuscadas, inusitadas [...] sino por el contrario muy sencillas, reiterativas, en especial las palabras-rima cuando esta existe: poco más que cuatro o seis elementos de resonancias entre pre-socráticas y franciscanas, con variantes sinonímicas: *agua, tierra, aire, cielo*, convertidas en símbolos polisémicos e incluso intercambiables.” (“Emilio Prados poeta de la ausencia”, p. 18).

<sup>17</sup> MARÍA ZAMBRANO, *Filosofía y poesía*, F.C.E., México, 1987, p. 42.

misterio”, “el delirio” de sí mismo. Es el conjuro del universo personal, de su historia y de sus obsesiones; la visita —angustiosa y lúcida— de la interioridad para vislumbrar la imagen de los impulsos más hondos, la dialéctica presencia-ausencia, lleno-vacío, cuerpo-sombra, vida-muerte:

Y la frente del mundo  
como un viento sin sangre  
se ahueca...  
Sus ámbitos de sombra,  
oro y cristal, se entregan,  
al espejo sin luna  
en donde el agua acecha  
ardorosa y temblando  
detrás de las estrellas...

Honda, luciente y límpida  
razón de su presencia:  
¿en qué ardiente regazo  
está la noche abierta?...

¡Como un gran cuerpo herido  
sus desmayos alientan  
cautivos de un espacio  
en donde el agua espera!...

(pp. 258-259).

“Como un gran cuerpo herido” es uno de los versos fundamentales, porque la sangre es el líquido que sirve de contraste a la levedad del agua, y entre ambas dirigen el secreto camino de las mutaciones que rigen el texto. Prados busca las cicatrices, las heridas sangrantes intuidas en su profundidad, en ese afán de proyectar las visiones de adentro hacia afuera. Si el agua está más cerca de la naturaleza y sus designios, la sangre, con su carga animal, se cierra sobre el cuerpo y el terror de ser, ser hombre y vivir; como el agua, articula el texto, fortifica sus metáforas (“Pulsos de luz sin sangre” se llama a los ángeles;

el día se apodera del espacio “¡Sin piel, herido y desangrándose!), la sangre reitera la desgarradura íntima que, brotada del fondo de Prados, parece estremecer totalmente el poema:

¡Ay tiempo contra tiempo  
sin piel; sangre en la sangre  
de una misma sangre;  
luz en la luz sin luz  
de luz del aire!  
Cuerpo sin cuerpo en cuerpo  
contra el cuerpo en que naces  
(p. 251).

La aliteración, junto a la anáfora, es la otra figura de dicción que prevalece. Los sonidos de las palabras ocurren como si se intentara abarcar la grandiosidad y la plenitud de lo que se enuncia. Prados une la anáfora y la aliteración para que el poema se desplace y adquiera la velocidad que hace desplegar la red del significado:

¡Sobre él mismo descansa!  
¡Sobre él mismo se queda  
como un rumor vencido  
absorto entre dos muertes!...  
Cielo y cielo que mana  
del cielo, hacia la fuente  
del cielo, sobre el cielo  
del cielo que sostiene:  
cielo total y mínimo  
ser total todo el cielo...  
(p. 250).

Con la aliteración el cielo se ensancha, generando, por su efecto, un sonido casi onomatopéyico. Este cielo agigantado, fuente continua, que se restaura sin pausa, representa la progresión misma de la búsqueda de Prados, el mundo como recinto de la interioridad y, a la vez, el recinto de la interioridad como mundo:

Silencio que viene el cielo...  
 (Y todo el cuerpo del agua  
 alza su luz para verlo.)  
 (p. 274).

La relativa complejidad estilística de *El misterio del agua* —consta de 571 versos que tienden a imitar el modelo de una silva: 5 bisílabos, 16 trisílabos, 18 tetrasílabos, 33 pentasílabos, 6 hexasílabos, 398 heptasílabos (uno por dialefa: adolescente / y claro), 73 octosílabos (uno por dialefa: Cae / en aire solamente), 3 enesílabos, 5 decasílabos y 14 endecasílabos— se complementa con la repetición literal de algunos versos en momentos claves; así, el que abre: “¡Abre el cielo sus puertas!” (p. 247), se encuentra nuevamente hacia el final (p. 278); lo mismo: “y entero lo recibe / en su cuerpo sin piel / donde se clava...”, escritos otra vez en su cierre. Esta comprobación simple es otra fórmula para decir lo mismo: el movimiento de lo uno a lo otro, el juego de espejos y ecos que está instaurado en el centro del texto.

Los puntos suspensivos sirven para insinuar un ritmo distinto, más lento; en *El misterio* se sugiere, se juega con lo entredicho, como si la preocupación fuera un acontecimiento a punto de estallar; a este rasgo se añade el uso del oxímoron: “presente ausencia viva” (p. 258), “su limpia luz de luto” (p. 271). Así, en cierto sentido, la escritura de Prados no es hermética: a través de sus efectos estéticos y formas estilísticas desarrolla las preocupaciones centrales de la poesía moderna, proponiendo formas de entender el mundo y la poesía que aún, creo, no se han terminado de explorar. Esto justifica los fragmentos concentrados, casi independientes, que llevan a pensar, incluso, en la tradición literaria japonesa:

¿Y dónde está la campana?...  
 —La noche la está buscando  
 para que despierte al alba  
 (p. 274).

Y el tiempo quedó pensando

que, de tanto en él pensar,  
sin él se estaba quedando...  
(p. 280).

Estos textos breves y concisos, similares a un haikú, buscan que la intersección de la campana, la noche, el alba, el tiempo, sintetice un problema íntimo y filosófico; en pocas líneas se logra una reflexión densa sobre el tiempo. El parecido se explica, quizás, porque Prados se había interesado en la traducción de poesía oriental en 1923, como explica F. Chica:

Las colaboraciones de Prados en la revista [*Ambos*], alguna de ellas sin firma, abarcan traducciones de autores franceses y rusos, así como de poesía primitiva oriental, vertidas del alemán y el francés. [...] la revista publica (núms. 2, 3 y 4) bajo título de “Poesías orientales” [...] antiguos poemas japoneses y chinos. Los poemas del *Diwan de Hafiz*, poeta persa del siglo XIV que Prados traduce para el núm. 2, proceden de su estancia en Alemania. [...] Las breves muestras de Hafiz que el poeta malagueño presentaba en *Ambos* son sintomáticas del gusto por el poema corto que practica en sus primeros libros.<sup>18</sup>

Al mirarse y al mirar a través de las formas cambiantes del mundo, Prados va construyendo la imagen de la poesía. Su inseguridad creativa queda absorbida por la poetización del mundo, la interiorización que no admite reposo. Esta mentalidad hace que imágenes como: “se para a remirarse” (p. 257), “mirándose hacia adentro” (p. 267), “por mirarse mejor a cada paso” (p. 271), contengan, en sí, lo que explica *El misterio*, esa fascinación, ese asombro que ejercen las visiones incompletas, deformes, que se hacen y deshacen en el reino interno.

<sup>18</sup> *El poeta lector. La biblioteca de Emilio Prados*, pp. 35-36. Prados, pues, estaba alerta sobre los avatares de la poesía y su avidez no se reducía a un número restringido de autores. Este tipo de textos, cuyo ejemplo más pertinaz —incluido en *Tiempo* (1925)— es “Noche”: “El sol, como un espejo, / por un lado brillante / y por el otro negro” (*Poesías completas*, p. 147), incorporan a su estructura elementos populares de la poesía española, el alba, la campana, el sol, y en esa medida se asemejan, no tanto a un haikú, sino al estribillo de una canción tradicional.

## 4. LA COSMOGONÍA DE SÍ MISMO

Prados sentía desde niño que en su interioridad se trazaba una actitud diferente, social y artística:

La naturaleza me atraía más que el fuego, y el nacer de una semilla o una flor, la relación terrible de ternura y crueldad de un insecto diminuto, los reflejos de un agua, la formación misteriosa de mi propia voz y sus ecos, sin comunicárselo a otros, ante el terror de la incomprensión, fueron elementos reales que compensaban en mí y afirmaban aún más mi opinión de siempre, igualándola en peso, con lo que tenía de los elementos que los demás llamaron: sueño, alucinación, fantasma, imaginación enferma.<sup>19</sup>

Todo el espacio del mundo es, así, interioridad y, viceversa, la interioridad es la creciente conquista del espacio del mundo:

Desnuda va la noche,  
negra, en alma suspensa...  
No se conoce.

<sup>19</sup> Carta a Camilo José Cela del 4 de junio de 1958, en A. CARREIRA, "Presentación de un epistolario de amistad. Cartas entre Emilio Prados y Camilo José Cela", *El Extramundi y Papeles de Iria Flavia*, núm. 5 (1996), p. 67. Prados encontró los símbolos capaces de motivar su poesía en el fondo borroso y críptico de su laberinto interior; *El misterio del agua*, entonces, pone de relieve la transfiguración de la naturaleza, y la extrema sencillez de su lenguaje es, en verdad, la calma superficie bajo la cual se oculta la tensión personal. J. M. DÍAZ DE GUEREÑU comenta: "[...] la poesía no atiende a «lo que se ve hoy», no expresa la relación social ni es intercambio de informaciones ni sirve de instrumento para cualquier logro ajeno a ella, sino que tiene que ver con la «honda búsqueda» de la esencia del ser. Poeta es quien va a lo más hondo para decir esa percepción que es la poesía. [...] La manera de sentir la poesía y de entenderla de Prados es idéntica a su manea de sentirse, ambas percepciones se solapan en buena parte. Como su propia conciencia íntima, irreductible a las formas engañosas de la comunicación ordinaria y superficial—de la incomunicación cotidiana—, la poesía es fenómeno abisal, de honduras. [...] Y tal inmersión, puramente intuitiva, es una apuesta a ciega por la luz, corriendo todos los riesgos" ("Emilio Prados: El sentido de la ausencia", en AA.VV., *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las segundas jornadas*, Residencia de Estudiantes/El Colegio de México, México, 1999, p. 55).



Oscura abre sus tactos  
y toca en ella misma.  
Se hunde.  
Se multiplica  
en sólo un cuerpo, ciega.  
Arriba va sin gusto  
—germinación sin límites—  
perdida a luz;  
palpando enloquecida  
mirándose hacia dentro  
como alucinación  
de sombra en sombra  
(pp. 266-267).

Como, empero, interioridad y expresión poética se identifican, porque las dos consisten en la respuesta animada al contacto del mundo, esa progresiva interiorización no puede ser otra cosa que la aspiración a la total poetización del mundo. Con Novalis, puede decir Prados: “Igual que la filosofía fortalece mediante el sistema y el Estado las fuerzas del individuo con las fuerzas de la humanidad y el universo, [...] así la poesía, con respecto a la vida. El individuo vive en el todo y el todo en el individuo. A través de la poesía surge la más alta simpatía y coactividad, la comunidad más entrañable de lo finito y lo infinito”.<sup>20</sup>

Cosmogonía de sí mismo. Prados confía en la palabra poética, a ella se entrega, en ella nada, tocándose por dentro, viendo las imágenes reflejadas en el pozo de su interioridad. Hay mucho del tema de Narciso y del espejo (marca de época cara a los poetas de ésta generación, no sólo española, piénsese en Villaurrutia y Borges) en

<sup>20</sup> *La cristiandad o Europa / Fragmentos*, trad., María Truyol, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1977, p. 122. La presencia de la poética de Novalis en Prados, ha sido señalada por A. CARREIRA en “Emilio Prados poeta de la ausencia”. La influencia es más evidente en la obra escrita en el exilio, pero Prados ya conocía los escritos de los románticos alemanes hacia 1922, leídos seguramente en su lengua original o en traducción francesa, pues pasó ese año en Freiburg, estudiando filosofía. P. HERNÁNDEZ también ha relacionado la dinámica creativa de Prados con la del poeta alemán, véase *Emilio Prados: La memoria del olvido*, pp. 96-98.

*El misterio*: el poeta se inclina ante el agua que lo recorre, y allí ve su cara que es difícil de concretar; como la cara del tiempo y de los elementos de la naturaleza, está rota en mil y una sombras, por eso las imágenes se desdoblán, se agitan en un oleaje de visiones quebradas. *El misterio* es un poema que se alimenta con las subidas y caídas de la palabra abastecedora, y Prados —poeta para poetas— ve los pedazos de su rostro, sin rendirse al remolino de voces melancólicas que presiente en sus adentros; así, puede escribir un poema esencialmente vital, hermoso, donde arma el rompecabezas de sus adentros y vindica la suprema fuerza de la individualidad.

Homenaje a la poesía desde la poesía, a la libertad de ser, a la autonomía de la palabra y de la vida. Luego vendrá su adhesión a la causa republicana, su lucha por el discurso poético con contenidos sociales; pero en esta composición, la poesía tiene su fin en sí misma. Actitud ética y estética que se volvería obsesiva en los años del exilio mexicano, y para la cual el crítico —como G. Diego— sólo tiene una mueca de desprecio y una declaración dañina. En todo caso, se necesita ser fiel a la poesía, tener energía para producirla desde una posición vital que es, al mismo tiempo, sencilla y difícil, porque: “El poeta —dice M. Zambrano— está consagrado a la palabra; su único hacer es este hacerse en él. Por eso el poeta no toma ninguna decisión, por eso también es irresponsable”.<sup>21</sup>

¿Qué hacer, entonces, con este “poeta menor”, que tuvo el poder de dejarse invadir por las palabras, buscando el sentido de la cosmogonía (el poema hecho de agua, noche, día, sangre, tiempo) agitada en su interior? La respuesta de Prados consiste en reintroducirse en una posición de desconocimiento, cerrándose sobre sí mismo: “De todas maneras —sugiere a C. Cela en 1958— no haga mucho caso de lo que le digo aquí. Ya sabe usted que, de todo el grupo de amigos, yo soy el menos llamado a decir nada sobre poesía, puesto que sé que algunas veces —creo que con justicia— se me excluye del grupo —como poeta—. No pueden hacer lo mismo en cuanto a amigo, porque eso depende de mí”.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> *Filosofía y poesía*, p. 43.

<sup>22</sup> *Presentación de un epistolario de amistad*, p. 61.

## LA LITERATURA CUBANA: NOTAS SOBRE DULCE MARÍA LOYNAZ

JOSÉ MARÍA ESPINASA  
El Colegio de México

Los críticos, los historiadores, los lectores con un cierto grado de sofisticación tienden a buscar las excepciones; ya sea para utilizarlas como apoyo a una nueva manera de mirar un corpus de textos, ya sea para rectificar alguna hipótesis, o incluso por la pura delectación de la excepción, se es cazador de rarezas. Pero pretender hacer de todo un corpus —por ejemplo la literatura cubana— una suma de excepciones implica que la ley, tendencia o sistema respecto al cual son excepciones está mal planteado, nunca pueden ser más las anomalías que aquello que responde a la norma. Esta reflexión me viene a la cabeza con la lectura de varios libros de Dulce María Loynaz, notable escritora cubana.

Su misma historia como escritora es muy atractiva. Figura de una aristocracia habanera que en la primera mitad del siglo xx fue del esplendor al ridículo y a la caricatura, para después encontrarse con la historia y, al menos teóricamente, desaparecer, aunque en realidad fue sustituida por una no menos ridícula (aunque sí más peligrosa) burocracia cada vez más vetusta e inflexible. En los años veinte y treinta Dulce María Loynaz conquistó cierta fama con sus versos e incluso llamó la atención de Juan Ramón Jiménez con su novela *Jardín*. Es probable que las cada vez más escasas menciones en las historias literarias no hicieran a los hipotéticos curiosos buscar sus libros en bibliotecas o librerías de viejo.

Hasta que en 1992 inesperadamente recibe el premio Cervantes en España y el galardón la saca del olvido, provoca reediciones de sus libros anteriores y la publicación de nuevos. Algunos se sorprenden

incluso de que estuviera viva, pues nacida en 1902, para muchos ya había fallecido. Su puesta en el candelero no es sin embargo duradera y digamos que diez años después su nombre es recordado pero su obra poco leída. Sus intereses y su estilo no son los de un naciente siglo XXI; ni siquiera el hecho de ser mujer, que se pudo haber tomado como elemento de recuperación y puesta al día en una literatura con pocas mujeres en su haber, ha contribuido a mantenerla en la nómina mayor, formada por verdaderos monstruos: Carpentier, Guillén, Lezama, Diego, Piñera, Cabrera Infante, Arenas, etcétera.

Mi interés por el género de las memorias y diarios en español me llevó a leer hace algunos años *Fe de vida*, uno de los libros publicados después del premio (y, por cierto, dos años antes de su muerte, en 1997). No es un libro importante pero sí revela una sensibilidad literaria poco común, con algo que se percibe como detenido en el tiempo, envuelto en alcanfor y yerbas de olor, con un reloj que se detuvo no en 1959, cuando la revolución llega a Cuba, sino años antes; testimonio de una sujeción de la mujer al hombre, encarnado en el retrato que ofrece de su esposo Pablo Álvarez de Cañas, popular cronista de sociales al mediar el siglo. Absolutamente convencional y a la vez profundamente rebelde en su relación con la sociedad conservadora y masculina —para no usar el término “machista”, cargado de demasiadas connotaciones ideológicas—, sociedad a la que sacrificó tanto su vida personal como su vocación literaria.

A su retrato, más difuminado que el de su esposo, corresponden elementos típicos de ese conflicto: una mujer culta, con aspiraciones y vocación, lectora, con un balance armónico de gracia y belleza que la hacían necesaria en las tertulias, que sabía de Freud y Virginia Wolf, pero que no podía o no quería entenderlos del todo, y a la que el esquema cotidiano que creía imperecedero se le desmoronaba cada día entre las manos, como si siempre hubiera sido una ruina. Y en cierta manera lo fue: el presente como presente en ruinas es lo que recorre toda su literatura, la define y le da sentido. *Fe de vida* muestra que tenía conciencia de ello pero que no podía verlo con desapego e ironía; por eso resulta doloroso, hiriente, el que justamente se muestre esa fe en esa vida, en realidad muerte, a la que sólo la literatura puede legitimar e insuflarle vida.

Dulce María Loynaz había publicado en los años cincuenta una

curiosa novela, *Jardín*, con el subtítulo de “Novela lírica” y un prólogo de Juan Ramón Jiménez. El Cervantes trajo varias reediciones, con y sin el prólogo mentado. La que leí no lo tenía, pero la lectura hacía comprender por qué había atraído el elogio del autor de *Platero y yo* (y no todavía el autor de *Espacio*), tan poco dado al aprecio del género narrativo. El calificativo lírico apunta en esa dirección. *Jardín* es todo lo que esa palabra, aplicada a la novela, puede traer a la mente: cursi, convencional, llena de bordados y ribetes pero sin personajes, sin trama, sin anécdota. Mi problema ahora, como crítico, reside en explicar cómo dicho libro resulta fascinante, excepcional, una verdadera rareza.

Que la revolución cubana, con su andar a lo Che Guevara, mezcla de gladiador y vaquero de película, y su necesidad de compromiso no la tomara en cuenta no resulta extraño, pero que hubiera pasado de noche a los buscadores de antecedentes al *boom* latinoamericano y a uno de sus libros-divisa, *Paradiso*, resulta ya mucho más inexplicable. Más aún si se toma en cuenta que en su momento, más allá de Jiménez, escritores de la talla de Federico García Lorca y Gabriela Mistral hablaron de ella. Aventuro una hipótesis: *Jardín* es una novela que se quiere —aunque no se debe— olvidar, ya que las dificultades que plantea están más allá de lo histórico, lo genérico o lo estilístico.

El libro es la típica novela que escribe un poeta. Explico: que escribe un poeta que no entiende la novela pero que es muy buen escritor. En *Jardín* se reescribe toda la literatura anterior desde el punto de vista de la niña que la lee, niña-adulta, niña-vieja, niña-vampiro en cierta forma, porque se alimenta de todas las virtudes de una escritura sin tiempo, situada, como se dijo de su libro autobiográfico *Fe de vida*, en un presente-ruina. Y además escrita desde una sensibilidad desafortadamente (si alguien quiere leer, con mala leche, históricamente, está en su derecho) femenina.

Algo de documento clínico hay en ella, pues se inmoviliza para adquirir sentido, describe sin melodrama todas las escenas necesarias para un melodrama, y consigue así páginas de una belleza inquietante. Se trata en cierta manera de la novela que al modernismo le estuvo vedada. Y que, sin los afanes teóricos de alcanzar una épica americana, habría presupuesto el realismo mágico emprendido en esos años por Carpentier. Tampoco tuvo, antes y después sí, pero no

en el momento, la justificación de una vanguardia o de un experimentalismo narrativo. Dicho en su propio lenguaje, la frase anterior, que señalaba que el reloj se había detenido, se transformaría en la intuición de que lo que se detuvo fue el corazón de una sensibilidad a la que, si la historia (y vaya que la historia se hizo sentir en esos años en esa geografía) la tocaba, se desmoronaba como una —nunca mejor dicho— ficción.

Lo que llamamos escritura femenina en esta nota tiene evidentemente una carga terrible de ideología, pero por otro lado tiene el tic propio de toda ideología: sustraerse a esa carga. Finjamos por un momento que esto es posible, ya que el tiempo está detenido. Dulce María Loynaz escribe un libro típico de mujer, en el cual la reivindicación de esa condición no se da en el terreno sociológico, moral o civil, sino en el de la sensibilidad (como ocurre en algunas otras escritoras hasta nuestros días); diría que el libro todo —*Jardín*— es herida, o mejor dicho, raspadura, ocurre en la piel y duele. El amor como algo que se sustrae al orden, al tiempo, a la voluntad ajena —por eso siempre parecen los otros personajes muñecos de un juego— y desde luego a la permanencia, es intemporal, tanto en el sentido de que dura para siempre como en el de que dura sólo un instante (no dura).

Por un lado esa sensibilidad —y aquí echamos de nuevo a andar la ideología— es típicamente burguesa, la han construido las mujeres de esa clase, y algunos hombres con singular tino la han novelado —Henry James el más grande—, pero a la vez, cuando han rebasado la condición de documento clínico, catarsis personal o manifiesto vengativo, despegan hacia otro nivel, que en Loynaz, al menos en su narrativa, no ocurrió nunca. Y es la calidad del libro lo que lo vuelve tan inquietante ¿habrá visto en *Jardín* Juan Ramón Jiménez un equivalente femenino de la sensibilidad de su *Diario de un poeta recién casado*? Es evidente que la exaltación de esa hipersensibilidad —es decir, de esa escritura femenina— tiene como horizonte el fracaso, y su consecuencia: la amargura. Si plantea que internamente no puede durar en el texto, externamente tampoco lo hace en la vida; esas mujeres niñas crecen, sean la Lolita de Nabokov o la Leticia Valle de Rosa Chacel. Hay algunos casos en que no ocurre esto —Garro, la propia Loynaz, la Carmen Boullosa de *Mejor desaparece*— y resultan vertiginosos. ¿Cómo se vería a sí misma Alicia y no a través de los ojos de Carroll?

La salida a la luz a fines de los ochenta, principios de los noventa, de esta escritora permitió conocer y acceder a su obra, más allá de *Jardín*. Sus ensayos revelan una mujer inteligente, informada, que articula un discurso y que mira con una particular personalidad las letras de su país y de su tiempo, pero —para bien o para mal— no revela en ella a la escritora de *Jardín*. Es natural, ya que un libro así sólo podía ser una excepción, y en cambio el resto de su obra, de la que nos vamos a ocupar ahora, no lo es. Mantiene un alto grado de calidad, pero en diálogo con el mundo, ya que *Jardín* es en cierta forma un libro autista, al que habrá que volver una y otra vez hasta que lo hagamos hablar.

La longevidad de esta escritora hace muy amplio el abanico: sus preocupaciones ensayísticas muestran que le entusiasmaba más ocuparse del siglo XIX que de sus contemporáneos o de los más jóvenes, y que cuando lo hizo estuvo siempre dictado por un imperativo no literario, por ejemplo en su ensayo sobre la poesía de su hermano Enrique. Y esa filiación temporal señala algo de lo apuntado al principio: su nexa modernista. El modernismo tuvo muy pocas voces femeninas —la *Antología de la poesía modernista* de Pere Gimferrer sólo incluye dos mujeres: María Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini (ambas uruguayas, no incluye ese extraño caso de la niña-poeta cubana, Juana Borrero que a nuestra autora le interesa especialmente)— y sin embargo en la posterior floración de ellas, de forma paralela a la vanguardia, se puede ver una posdata modernista (Alfonsina Storni, Juana de Ibarburu, Gabriela Mistral, Sara de Ibáñez).

En todo caso los textos de *Ensayos literarios* permiten apreciar a una autora que se ocupa de temas centrales para la literatura cubana y que lo hace desde las preocupaciones propias de un escritor. La recopilación reúne ensayos de los últimos cuarenta años de vida de la autora y no traducen ninguna actitud académica —ella fue presidenta de la Academia Cubana de la Lengua durante muchos años— ni preceptiva. Cuando escribe sobre su hermano revela el talento memorialista que en *Fe de vida* sólo da destellos. Sus textos autobiográficos documentan una peculiar mirada, la de una alta burguesía ya fuera del tiempo que no puede adaptarse a la época (según sé, la película de Tomás Gutiérrez Alea, *Los sobrevivientes*, espléndida sátira negra sobre la resistencia a los “avances” de la historia por parte de la clase alta,

está inspirada en ella y su familia; sin embargo esa resistencia está presente ya desde los años veintes y treintas y no obedece propiamente a un rechazo de la revolución.

La relación con el régimen castrista tiene algo de enigmática. Por un lado, como ya se dijo, su persona y su literatura poco tenían que ver con una literatura comprometida ni con un realismo socialista tropical. Por otro, en un periodo particularmente crítico y dogmático, sobre todo para la cultura, a fines de los ochenta y principios de los noventa, se le entregan premios importantes dentro de la isla, anteriores al Cervantes. Llama la atención que, como sucedió con Lezama Lima, no abandonara la isla, como lo hizo su marido en los albores de la revolución. De haber estado en una región más estable socialmente y en contacto con una generación con más talento, ella tal vez se habría vuelto en los treinta y cuarenta lo que Victoria Ocampo fue para la literatura argentina, pero ni el medio cultural cubano —no tan exiguo, sin embargo, hay que recordar las visitas de Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca— ni su propia fortuna familiar daban para eso.

Incluso, ya con el Cervantes, la crítica, tanto la cubana como la de otros países de lengua española, se hace un poco bolas, y a toda velocidad pergeña textos informativos, confusos homenajes y le rinde una pleitesía más bien efímera (en parte fingida) a la figura recién descubierta, figura que para entonces tiene ya noventa años. La pregunta sería la misma del principio ¿cómo situar su obra en la historia literaria cubana? Insistir en ella como una excepción sumada a otras excepciones no sirve de nada, pero tal vez aceptarla como una excepción que desplaza hacia la normalidad a otras de ellas permitiría configurar mejor un mapa nada fácil de trazar.

Los juicios señalados anteriormente, y en especial la lectura de *Jardín*, pueden sin embargo llevar a confusión. La poesía de Dulce María Loynaz apunta en otra dirección, más allá de compartir tono y atmósferas delicuescentes con la novela. Para empezar, su presencia no es tan pequeña ni intrascendente en el marco de un corpus lírico cubano de gran calidad, como se puede apreciar en varias antologías, especialmente en *Poesía cubana del siglo xx*, de Jesús J. Barquet y Norberto Codina, uno de los trabajos más serios y completos, y menos prejuiciosos, que se han hecho en los últimos años. Nuevamente hay



que tomar en cuenta tanto los avatares históricos sociales como la longevidad de la autora. En la antología mencionada se incluye completo el poema extenso “Memorias de una casa”, texto inspirado y de gran fuerza, publicado a fines de los años cincuenta.

Nuestra autora, que durante las dos décadas anteriores había publicado, y con cierta frecuencia, sus libros fuera de Cuba (en España), guarda silencio hasta los años ochenta, en que aparecen muestras antológicas y libros nuevos. Su obra, como es natural, a partir del premio Cervantes, tiene mayor difusión, se reeditan títulos y aparece una *Poesía reunida*. Como ya se dijo esto no puede ser ajeno a que su tono y sus temas no compaginaban para nada con lo que se escribía en su país o en Hispanoamérica, ni con la revolución cubana. Pero de allí a ser desconocida dentro de la isla hay mucho trecho. El desconocimiento señalado al principio tiene que ver con una ignorancia global, tan presente en la literatura en castellano en las últimas décadas. A esto hay que agregar que su edad la hacía quedar fuera de los marcos cronológicos de los nuevos trabajos antológicos latinoamericanos —Sucre, Cobo Borda, Zapata, Milán/Sánchez Robayna/Valente— y que el barroquismo y la neovanguardia vieran con distancia su escritura.

Por otro lado los trabajos canónicos anteriores no la incluían —*Laurel*, por ejemplo— y había quedado un poco en el limbo del desconocimiento. La gran ventaja del premio fue sacarla a la luz y permitir que se la volviera a leer. El mencionado poema es un ejemplo notable de esa búsqueda de una sensibilidad femenina, encarnada esta vez en una casa que nos habla. Ya había abandonado la autora el tono modernista para adentrarse en una poesía más escueta y directa, pero para nombrar las mismas experiencias: el paso del tiempo, el abandono, la soledad. Y en poemas extensos posteriores de la misma autora, como el extraordinario *La novia de Lázaro*, dialoga en ciertos momentos con la sensibilidad mortuoria de López Velarde. Como si esa novia del resucitado fuera un poco la dama de los guantes negros del vate zacatecano, que develara el enigma del amor que en López Velarde se velaba entero.

La convivencia de esa transparencia de los poemas de Loynaz en los años cincuenta contrasta con el intenso barroquismo de los poetas de la siguiente generación, los del deslumbrante grupo de *Orígenes*.

Pero más contrasta el sentido necrofílico de textos de los ochenta, cuando ellos, los poetas de *Orígenes*, ya habían fallecido y la anciana escritora empezaba a ser reconocida. El escribir poesía con una impronta de clase familiar, cuyo objetivo era inmediato y formaba parte de unas maneras de la civilización, contrasta todavía más con la rebeldía de los poetas conversacionales de los sesentas, que buscando dinamitar esa noción de lo poético, tenían, probablemente sin darse cuenta, muchos más puntos en contacto de lo que ellos creían. Así la señorita prematuramente envejecida que leía sus composiciones en tertulias vesperales se parecía mucho en su gesto al adulto que se quería joven eterno y declamaba arengas en verso en concurridos mítines. Ambos buscaban lo mismo: comunicación. Mientras que a Lezama y sus contertulios eso sólo les preocupaba en un segundo nivel.

Lo que los emparentaba formalmente, y me parece que sirve de columna vertebral de la poesía cubana en el siglo XX, es la recurrencia al poema extenso. Se suele considerar “Muerte de Narciso” de Lezama Lima un poema-manifiesto, más allá de que no se trata de un texto teórico, y prácticamente todos los escritores de *Orígenes* tienen un gran poema extenso en su obra (pienso en “Por la calzada de Jesús del Monte” de Eliseo Diego, en “Palabras escritas en la arena por un inocente” de Gastón Baquero y hasta en “La isla en peso” del origenista antiorigenista Virgilio Piñera). Pero en otros poetas cubanos también está presente esa impronta y especialmente en Dulce María Loynaz.

A lo señalado antes se debe sumar lo que llamaremos la novela familiar. La familia Loynaz, empezando por el padre de la escritora, la madre de esta, y los cuatro hijos, configuran un claro cuadro novelesco de un periodo de la historia de Cuba, desde las batallas independentistas hasta la revolución y el exilio de muchos. La vocación artística de la familia —músicos, pintores, poetas— refleja no sólo los estira y afloja de una ideología sino también y sobre todo los vaivenes de una sensibilidad. Quien lea los testimonios autobiográficos de Dulce María y los poemas de sus hermanos verá que oscilan entre una voluntad diletante de ser absolutamente modernos —hay en los versos ecos de la vanguardia, del surrealismo especialmente, pero también de un modernismo anquilosado— a la vez que inmóviles en el tiempo, en la historia, son típicamente proustianos.

Esa novela familiar es en cierta forma la de Cuba entera vista a través de su burguesía ilustrada. El hecho de que la Cuba negra, tanto en sentido racial como en otros, no aparezca es más que sintomático. No es que se la ignore, es que se la ve y se la deja de ver deliberadamente, como si así, al menos en el terreno del arte, no existiera (como ejemplo de esto vale la pena señalar que Nicolás Guillen y Dulce María Loynaz son estrictos contemporáneos —nacieron el mismo año— pero que, más allá del tiempo, el abismo estético los separa).

Ninguno de los tres hermanos de Dulce María —Enrique (1904-1968), Carlos Manuel (1906-1977), Flor (1908-1985)— es importante como escritor, pero en su conjunto resultan fascinantes dentro de la novela familiar. Por un lado apuntan a una idea sociológica pero también a una idea de invertir la función heterónima propuesta por Pessoa: no se trataría de varios escritores en un autor, sino de varios autores en un solo escritor. No es una alevosía leerlos ahora, como heterónimos en este nuevo sentido, de Dulce María, más aún cuando algo de eso hay en la generación posterior, la del grupo *Orígenes*. La gracia de ciertos poemas apunta a la influencia de García Lorca, amigo de la familia, en otras cierta intensa levedad hace pensar en Juan Ramón Jiménez y en otras la morbidez nos vuelve a recordar a López Velarde. Que los acentos de una vanguardia que seguramente conocían mal resuenen tan evidentes en sus poemas es muestra de lo inserta en la cultura hispanoamericana que estaba Cuba, en especial La Habana, en las primera mitad del siglo xx.

A la novela familiar la acentúa el tiempo transcurrido ¿cuántas épocas vivió la escritora pensando que serían la última de su vida, a cuántos fines del mundo personales y sociales asistió? Y sobrevivió a todos ellos —lo que no deja de sumar una nueva ironía a la ya de por sí presente en *Los sobrevivientes* de Gutiérrez Alea— casi hasta sobrevivirse a sí misma, cuando la alcanzó la muerte en 1997, a los noventa y cinco años. Su escritura —su obra— es ya un referente imprescindible para la historia literaria cubana, pero a la vez sigue teniendo algo de secreto. Tal vez porque esa es la condición que mejor le conviene a su poesía.



## EN TORNO A LA LENGUA DE DON QUIJOTE Y SANCHO

CARLOS GARATEA GRAU  
Pontificia Universidad Católica del Perú

*A Martha Elena Venier*

¿Es posible decir algo original sobre *El Quijote*? ¿Hay todavía algún aspecto que no haya sido, al menos, señalado? La profusa bibliografía dedicada a esta novela hace que cualquier página nueva corra el riesgo ser un “refrito” desde la primera línea. Y ya sabemos lo que le ocurrió a Alonso Quijano de tanto leer. *El Quijote* es una novela que nos ofrece de todo, para todos y sobre la que se ha dicho, por cierto, de todo. Voy a encaminar este trabajo, sin ninguna pretensión de novedad, escarbando en algunos, ciertamente pocos, aspectos de la lengua en la que don Quijote y Sancho adquirieron vida gracias a la pluma de un hombre genial. Un hombre que supo aprovechar los recursos que le ofrecían tanto su lengua como la tradición literaria y el entorno inmediato. Si algún propósito tienen estas páginas, es precisamente el que acabo de mencionar. Debo decir que ese propósito responde a mi convencimiento acerca de que los vasos comunicantes entre literatura, historia y lingüística seguirán sobreviviendo a los intentos de encapsular a estas disciplinas, porque sus respectivos objetos de estudio son siempre hechos de cultura humana. Y *El Quijote* es un magnífico ejemplo de ello.

Parece existir consenso en que entre fines del siglo XVI e inicios del XVII hubo un cambio estilístico en la literatura española, en gran medida, paralelo a un conjunto de fenómenos lingüísticos que definieron los principales rasgos del español moderno. De la preferencia

por el periodo y la distinción entre estilos “bajo”, “medio” y “alto”, propios de comienzos del siglo XVI, se pasó a usar, con mayor frecuencia, oraciones cortas y una disposición más lineal que circular de la estructura oracional, sin que ello sea interpretado como indicador del carácter bajo del texto o de la impericia del autor. Ahora los estilos son mezclados, incluso combinados en la locución de un personaje o ajustados a las circunstancias que rodean al acto locutivo.<sup>1</sup> Esas mezclas, sintetizadas en el precepto del decoro y justificadas por el concepto de naturalidad como guía de conducta y pauta de estilo, favorecen la adopción de formas y expresiones populares en la literatura. Resulta fundamental en este proceso el auge de la novela pastoril, los cantarcillos incorporados en los textos y ciertamente la dignificación del refrán, uno de los elementos capitales en *El Quijote*. La lengua literaria estiliza así formas y expresiones propias del coloquio, usos cuyo ámbito se reducía a la oralidad, muchas veces juzgados carentes del valor necesario para ser representados en un texto escrito. Hay que decir, sin embargo, que ya en el siglo XV, con *El Corbacho*, más tarde con *La Celestina* pero abiertamente con *La lozana andaluza*, a comienzos del XVI, se instaura una tradición literaria que atiende a la lengua viva y busca reproducir el diálogo y sus procedimientos en un medio, la escritura, sujeto a pautas y principios propios. La novela picaresca y los personajes de Lope de Rueda coinciden en este modo de elaborar la lengua literaria.<sup>2</sup>

Si bien la adopción de formas coloquiales y la representación del diálogo alcanzan, digamos así, su esplendor en la obra de Cervantes, también llega a él un cambio más general que da origen a un

<sup>1</sup> Cf. RAFAEL CANO AGUILAR, “La cohesión del discurso en la lengua de Cervantes”, *Edad de Oro*, 23 (2004), pp. 135-159, p. 139 e *Historia de la lengua española*, Ariel, Barcelona, 2004, pp. 681-918.

<sup>2</sup> Esta porción de la historia de la literatura española ha sido señalada en repetidas ocasiones por la crítica especializada, que ha mostrado las coincidencias y diferencias entre las obras arriba mencionadas. Remito, por tanto, sólo a dos trabajos que, desde perspectivas y objetivos distintos, han vuelto sobre el tema recientemente: JOSÉ JESÚS DE BUSTOS TOVAR, “Algunos tipos de diálogo en el español del siglo XVI”, en Bustos Tovar et al. (eds.), *Lengua, discurso, texto (I Simposio internacional de análisis del discurso)*, Visor, Madrid, pp. 1515-1530 y JOSÉ MANUEL BLECUA, “El Quijote en la historia de la lengua española”, en la edición de *El Quijote* preparada por Francisco Rico para el IV Centenario de su publicación.

nuevo ideal en lo que respecta al buen uso del lenguaje y al estilo. En Italia, Francia y España se defiende con pasión la legitimidad de las lenguas vulgares o nacionales, frente al latín, para todas las actividades consideradas cultas. En España, Juan de Valdés, en su *Diálogo de la lengua* (1535), aboga, mediante argumentos endeudados con el pensamiento de Erasmo, por “la lengua que nos es natural”, por hablar sin afectación y postula la célebre máxima “escribo como hablo”,<sup>3</sup> posición desde la cual, como se sabe, discrepa del normativismo expuesto por Nebrija en su *Gramática* (1492). Aun fray Luis de León, en la introducción al libro tercero de los *Nombres de Cristo* (1585) justifica que es posible y válido escribir sobre materias teológicas en romance. Basta —parafraseo a fray Luis— saber elegir de las palabras que todos hablan las que convienen, colocarlas bien, para que no solamente digan con claridad lo que se pretende decir, sino que además lo digan con armonía y dulzura.<sup>4</sup> En la prosa de Cervantes resuenan ideas semejantes a las de los autores citados. El interlocutor que aparece en el Prólogo de la primera parte le aconseja al autor que lo importante de su novela no es llenarla de latinismos, ni sentencias filosóficas, “sino procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y periodo sonoro y festivo, pintando en todo lo que alcanzáredes y fuere posible vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin

<sup>3</sup> Sobre el alcance del pensamiento de Valdés en lo que concierne a la lengua y a la máxima citada remito a HANS-MARTIN GAUGER, “Escribo como hablo. Oralidad en lo escrito”, en Thomas Kotschi et al. (eds.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Vervuert, Frankfurt/Madrid, pp. 341-358 y “La conciencia lingüística en la Edad de Oro”, en CANO AGUILAR, *Historia...*, pp. 681-699, así como a JOSÉ LUIS RIVAROLA, “El discurso de la variación en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés”, en Wulf Oesterreicher et al., *Competencia escrita, tradiciones discursivas y variedades lingüísticas. Aspecto del español europeo y americano en los siglos XVI y XVII*, Narr, Tübingen, pp. 83-108. Tal vez el término “máxima” no sea el más adecuado para la afirmación arriba entrecomillada. Valdés no pretende decir que es la oralidad puesta por escrito, sino sólo que debe escribirse sin afectación, con naturalidad, igual que cuando se habla. En otras palabras: hay que escribir y hablar sin afectación, con naturalidad. Esta idea es sugerida por Rivarola. Véase también la nota 7.

<sup>4</sup> Cf. LUIS LÓPEZ GRIERA, “Historia textual: textos literarios (Siglo de Oro)”, en CANO AGUILAR, *Historia...*, pp. 701-728, así como su *La retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1994, pp. 61-68 y 95-103.

intrincarlos y escurecerlos”.<sup>5</sup> En la segunda parte, don Quijote le dice al Caballero del Verde Gabán, exaltando la obra de Homero y Virgilio, que “todos los poetas antiguos escribieron en la lengua que mamaron en la leche,<sup>6</sup> y no fueron a buscar las extranjeras para declarar la alteza de sus conceptos” (II, p. 16); el licenciado que cuenta la historia de Basilio expresa, en conocido pasaje, que “el lenguaje puro, el propio, el elegante y claro está en los discretos cortesanos, aunque hayan nacido en Majalahonda” (II, p. 19); y, por último, Cervantes hace decir a maese Pedro en alta voz: “llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala” (II, p. 26).<sup>7</sup> Por cierto que estas citas encarnan un tópico cuando se discute sobre el ideal de estilo que Cervantes asume en *El Quijote*: la naturalidad y discreción de su prosa. Naturalidad quiere decir aquí imitar la lengua real según varíe cada contexto comunicativo en la novela y discreción es “la gramática del buen lenguaje, que se acompaña con el uso” (II, p. 19).

Es en los diálogos donde la pericia lingüística de Cervantes adquiere la flexibilidad necesaria para producir en el lector la sensación de tener ante sus ojos lo que oye cuando conversa. Pero es una ilusión, pura mimesis. Una ilusión que supone una serie de exigencias estructurales: la estilización de la lengua que se pone en boca de los dialogantes, el léxico que emplean y el nivel de lengua en el que se pretende situar el diálogo. El autor se esfuerza en poner por escrito la franqueza y fluidez características de un supuesto modelo vivo y, para conseguirlo, debe disimular el armazón retórico que le sirve de apoyo. Quiero decir: el diálogo que imita una conversación es literatura, ficción, arte.<sup>8</sup> En la realidad, nadie habla como Sancho, como el

<sup>5</sup> Todas las citas de la novela de Cervantes son tomadas de la reciente edición preparada por Francisco Rico para la Real Academia Española, con ocasión del IV Centenario de la publicación de la primera parte de *El Quijote*.

<sup>6</sup> Sobre el tópico “la lengua adquirida en la leche materna” puede consultarse a JOSÉ LUIS RIVAROLA, “La lengua materna. Conciencia lingüística y conciencia retórica en el Inca Garcilaso”, en su *El español de América en su historia*, Universidad de Valladolid, Valladolid, pp. 159-180.

<sup>7</sup> Entre los consejos que da don Quijote a Sancho poco antes de que éste asuma el gobierno de su ínsula, dice el caballero: “habla con reposo, pero no de manera que parezca que te escuchas a ti mismo, que toda afectación es mala” (II, p. 43).

<sup>8</sup> Cf. ANA VIAN HERRERO, “La ficción conversacional en el diálogo renacentista”, *Edad de Oro*, 7 (1988), pp. 173-186. La autora distingue entre conversación y diálogo. La



barbero o como el cura. Estos personajes hablan a la manera de cientos de Sanchos, barberos y curas reales cuyos rasgos diastráticos o, como en el vizcaíno, diatópicos son condensados en esos individuos irreales que acompañan las aventuras del famoso caballero andante. Cada uno de ellos emplea algunas de las variantes que conviven en el interior de una lengua común, es decir, el español de inicios del siglo XVII.<sup>9</sup> Y, así, junto al deleite que nos produce la lectura de sus locuciones y diálogos, esos personajes reflejan usos y recursos lingüísticos vigentes u olvidados cuando Cervantes los convierte en personajes literarios. Digo reflejos, retratos, no fotografías, porque su disposición en la novela responde a una intención estética y a lograr una prosa literariamente eficaz. Todo lo contrario a la espontaneidad y al desorden de la conversación, en la que la percepción, la experiencia y la memoria resuelven muchos de los problemas que se presentan durante el intercambio verbal.

Sin duda que el diálogo es uno de los mayores aciertos de la novela. ¿Qué habría ocurrido si don Quijote no le hubiera levantado a Sancho la prohibición de hablar con él que le impone en la primera parte? Imposible saberlo. Lo único seguro es que no estaríamos ante una novela cuyo estilo, precisamente por los diálogos, se resiste a ser uno; mejor dicho: es un estilo que es una variedad de estilos armónicamente enlazada por la misma lengua histórica. Por ello, no creo que pueda reducirse el habla de uno u otro a la oposición entre cultura libresca y cultura oral. Los cruces son constantes y enriquecen a los personajes. Auerbach lo entrevisté cuando dice que “Don Quijote no es precisamente un Amadís o un Rolando sino un hidalgüelo ru-

---

primera tendría entre sus características la ausencia de un orden preestablecido porque es espontánea, la falta de profundidad sistemática en un argumento, las digresiones, los tiempos muertos, las rupturas, los anacolutos, las inconsecuencias gramaticales o sintácticas, etc. El diálogo, por el contrario, sería más cuidado, controlado y al *modo de una conversación* cubre las deficiencias producidas por la espontaneidad. Sobre el mismo tema ha reflexionado BUSTOS TOVAR en las obras antes citadas.

<sup>9</sup> En relación con lo expresado arriba, vale la pena citar las siguientes palabras de Sforza Pallavicino, formuladas en su *Discorso dell'arte del dialogo* (Venecia, 1698), reproducidas por VIAN HERRERO (art. cit., p. 78) de donde las tomo: “Vn altro estimabil vantaggio del Dialogo e l'esser capace di varietà senza offesa del decoro. La varietà è il più delizioso giardino delle nostre potenze conoscitrici”.

ral que ha perdido el seso”, “Don Quijote sólo es loco cuando se deja llevar por su idea fija; por lo demás es una persona normal, juiciosa e inteligente”.<sup>10</sup> Sobran los pasajes en los que don Quijote se muestra como hombre cuerdo. Varios personajes, como el cura, Maese Nicolás o don Diego de Miranda hablan igual que don Quijote. Sancho, “el mayor bellacuelo” (I, p. 37), analfabeto (I, p. 10), “deslenguado” (I, p. 46), “solemne mentecato” (II, p. 7), imita, en el capítulo “Dulcinea encantada” (II, p. 10), con envidiable acierto, el estilo de los caballeros andantes, como si en toda su vida no hubiera hecho otra cosa que expresarse de esa manera; y, en otros contextos, Sancho emplea léxico y formulismos jurídicos o expresiones propias de mercaderes (I, p. 29), que poco o nada tienen que ver con una cultura estrictamente oral. En todo caso, antes de cualquier maniqueísmo cultural, lo que se tiene son representaciones de variedades lingüísticas, de manera que el habla de los personajes, con prescindencia de sus características, puede coincidir o diferenciarse en el modo en que usan la misma lengua, según conviene a los propósitos de la novela. Gracias a ese cruce de variedades y a un fino sentido de la palabra en sí, Cervantes logra una singular tensión entre lo cómico y lo dramático, entre ficción y realidad, tensión, por lo demás, capaz de despertar la ilusión y la sonrisa en el lector.

Decía que la lengua de la novela representa lo que el autor considera formas lingüísticas habituales en su entorno y en tal o cual nivel de habla. Esto convierte a los diálogos, aunque no sólo a ellos, en espacios literarios que permiten acercarse a la lengua de principios del siglo XVII e identificar unidades o usos lingüísticos que o bien se perdieron en la historia del español o están en vías de adquirir carta de permanencia o están integrados en un proceso de cambio no concluido.<sup>11</sup> Sólo un observador del uso, del habla viva, como Cervantes, podía

<sup>10</sup> ERICH AUERBACH, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, F.C.E., México, 1942 (cito de la edición de 1996, pp. 321 y 327).

<sup>11</sup> Por estas razones, EMILIO RIDRUEJO, “Lengua y actuación verbal en Cervantes”, en Inés Carrasco Canto (ed.), *El mundo como escritura. Estudios sobre Cervantes y su época*, Facultad de Filosofía y Letras, Málaga, 2003 [Anejo 48 *Analecta Malacitana*], pp. 15-34, piensa que también deberían aparecer en la obra algunos de los actos de habla que se imaginan característicos de la sociedad que aparece en los libros de caballerías.

permitirnos esta oportunidad cuatrocientos años más tarde de haber elaborado su célebre novela. Por cierto que ello resulta del ideal de lengua que guía al autor y da luces acerca del modo en que Cervantes encara la elaboración de su obra. En este sentido, me parece especialmente aclarador el consejo que da don Quijote a Sancho a propósito de *eructar* y *regoldar*: “al *regoldar* dice *erutar*, y a los *regüeldos*, *erutaciones*, y cuando algunos no entienden estos términos, importa poco, que el uso los irá introduciendo con el tiempo, que con facilidad se entiendan; y esto es enriquecer la lengua, sobre quien tiene poder el vulgo y el uso” (II, p. 43). En efecto, el uso es la dimensión en la que se difunden las innovaciones lingüísticas y se consolidan formas nuevas en una lengua, convirtiendo a la forma desplazada en una antigüedad o simplemente restringiendo su empleo a tipos específicos de discurso, en los que pueden mantenerse vigentes por siglos. Este principio, bien conocido para cualquier historiador de la lengua, es útil para valorar el estilo arcaizante que pone Cervantes en boca de don Quijote, en contraste con la pretendida rusticidad de Sancho.

Un fenómeno que salta rápidamente a la vista de cualquier lector, tal vez el fenómeno más estudiado de la historia del español, es el paso de  $f > h$ . Las formas con  $f$ - (por ejemplo, *fecho*, *fincar*) aún son toleradas en la primera mitad del siglo XVI, pero en el XVII reducen de manera significativa su presencia, restringiéndose sobre todo a textos de carácter notarial o jurídico, debido al carácter conservador del lenguaje del derecho, poco permeable a las innovaciones, y al que debemos, entre otras voces, la conservación de *fallar*, como término jurídico, al lado del corriente *hallar*.<sup>12</sup> Que esa  $f$ - abunde en el habla de don Quijote resulta entonces explicable, por el origen de sus disparates y los modelos de conducta que el hidalguelo pretende imitar. ¿Pero qué hacer cuando encontramos en Sancho, que confiesa no saber ni la primera letra del abecé (I, p. 26), por ejemplo “non se me

<sup>12</sup> Cf. RAFAEL LAPESA, *Historia de la lengua española*, Gredos, Madrid, 1980, pp. 368-369. De todas las explicaciones en torno a  $f > h$  la expuesta por MENÉNDEZ PIDAL, en *Orígenes del Español* (1926), es, sin duda, la que mejor muestra las dimensiones históricas y lingüísticas comprometidas en la descripción de este cambio. Para evaluar el alcance de la propuesta pidaliana y las críticas recibidas por ella véase mi estudio *El problema del cambio lingüístico en Ramón Menéndez Pidal. El individuo, las tradiciones y la historia*, Narr, Tübingen, 2005, pp. 166-175.

faga tal desaguisado” (I, p. 20), “fermosura” (I, p. 17), “malferido” (I, p. 27), o cuando el narrador reproduce una respuesta del escudero en el episodio de Cardenio y Dorotea le atribuye haber dicho “que [don Quijote] estaba determinado de no parecer ante su fermosura [de Dulcinea] fasta que hobiese fecho fazañas que le ficiesen digno de su gracia” (I, p. 29)? Aquí se podría argüir que se debe al narrador y no a Sancho. Es probable. Pero, entonces, el narrador también envejece su lengua y, por tanto, deja de ser ésta característica exclusiva de don Quijote. El asunto se complica cuando don Quijote, a pesar de su evidente estilo arcaizante, en el mismo acto verbal, dice: “los ojos de aquella hermosa ingrata que digo entre mis dientes; que los de esta hermosa doncella fueran señores de mi libertad” (I, p. 16). *Hermosa* y *fermosa*: una palabra, el mismo personaje pero dos realizaciones fonéticas: una nueva, otra vieja. En la misma situación se encuentran algunas alternancias vocálicas, en sílaba pretónica, que, en ciertas voces, lograron mantenerse fuera del proceso general que las reguló durante el siglo XVI. Se sabe, por ejemplo, que *escuro*, por *oscuro*, dominó buena parte del siglo XVII.<sup>13</sup> La novela de Cervantes atestigua la convivencia de ambas, sin que su presencia dependa del grado de escolaridad de los personajes. Atendiendo sólo al uso antiguo, encuentro en el narrador: “extrañezas y fechos de armas que escurezcan las más claras [grandezas]” (I, p. 20); en don Quijote: “escuridad de la noche” (I, p. 27); y en Sancho: “[el polvo] se le puso como nube ante el rostro y se le escurió” (II, p. 7).

Así como esas voces –digamos– atrasadas respecto a un proceso general cruzan distintos registros de habla, borrando los límites con los que se les pretende caracterizar, otras, de claro origen coloquial, surgidas a causa de un desgaste fonético, consiguen dar señales de vida en el habla de Sancho y de don Quijote, llegando a coincidir, en un acto locutivo, con su correspondiente culto. Me refiero a *vuesa merced* y *voacé*, unidades cuya existencia hay que situar entre los siglos XVI y XVII, como formas intermedias en el paso de *vuestra merced* a *usted*. Rafael Lapesa sitúa *voacé* entre usos propios de criados y bravucones,<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Cf. RAFAEL CANO AGUILAR, *El español a través de los tiempos*, Arco Libros, Madrid, 1988, p. 237.

<sup>14</sup> LAPESA, *Historia...*, p. 392.

de manera que nada extraño hay en que Cervantes ponga esta forma en boca de los galeotes o del embustero Ginés de Pasamonte, bien llamado por don Quijote Ginesillo de Paropillo, quien, dirigiéndose a nuestro caballero, en relación con el libro que asegura haber escrito, afirma: “Lo que sé decir a voacé es que [el libro] trata verdades y que son verdades tan lindas...” (I, p. 22). En cambio, *vuesa merced* parece ubicarse en una variedad relativamente más alta que la empleada por el citado rufián, pero más baja que la culta, *vuestra merced*. Sin embargo, también podría tratarse de variantes libres. Sancho usa ambas: “Es el caso —replicó Sancho [a don Quijote]— que, como vuestra merced mejor sabe, todos estamos sujetos a la muerte” y, en la siguiente intervención, agrega: “Voy a parar [...] en que vuesa merced me señale salario conocido” (II, p. 7). Don Quijote no se queda atrás. Pasa de una forma a otra con absoluta espontaneidad durante el inicio de su diálogo con don Lorenzo, el hijo poeta del Caballero del Verde Gabán: “El señor don Diego de Miranda, padre de vuesa merced, me ha dado noticia de la rara habilidad y sutil ingenio que vuestra merced tiene, y, sobre todo, que es vuesa merced un gran poeta” (II, p. 27).

Los ejemplos mencionados, entresacados de un conjunto de casos similares, me parecen adecuados para reconocer que la atención puesta por Cervantes a la lengua viva y a las variedades lingüísticas de su entorno le permite retratar la marcha de una serie de fenómenos diacrónicos que definieron el perfil del español moderno, una marcha durante la cual las formas viejas convivieron con las nuevas, disputándose sus respectivos ámbitos de vigencia, difundiéndose, hasta el triunfo definitivo de una de ellas o de la más vital, como alguna vez dijo Ramón Menéndez Pidal. Por cierto que esos fenómenos aparecen aquí enmarcados en una prosa elaborada con fines literarios, según los preceptos e ideales mencionados páginas atrás. Pero ello no impide reconocerlos ni señalarlos. Todo lo contrario. Conviene identificarlos para afinar el juicio y las reflexiones que producen los personajes creados por Cervantes o las características que se atribuyen a la obra. Evidentemente, no pretendo decir con esto que todo en la novela es retrato de usos contemporáneos o de mudanzas lingüísticas no concluidas. Hay en la obra una serie de formas claramente arcaicas. No me refiero sólo a la sabida imitación del lenguaje de las novelas de caballería, sino a estructuras que ya no eran habituales

cuando Cervantes crea a don Quijote. Menciono rápidamente algunos ejemplos. El uso de posesivo con artículo (por ejemplo “los sus pies” I, p. 41) o con indefinido (“un mi criado” I, p. 4) decayó considerablemente durante el Cuatrocientos, apenas se registran algunos residuos durante el primer tercio del siglo siguiente, pero se mantuvo fosilizado en obras arcaizantes como los libros de caballerías, los romances o las novelas pastoriles,<sup>15</sup> tipos textuales aprovechados por Cervantes en la composición de su novela. La asimilación de la /r/ del infinitivo a la lateral del pronombre átono por el narrador o por don Quijote (“quemallos” I, p. 6; “ofendellos” I, p. 15) y, en menor proporción, por Sancho (“averiguallo” I, p. 20) fue habitual, durante el siglo XVI, entre andaluces, murcianos, toledanos y gente de la corte, que en época de Carlos V, según Lapesa,<sup>16</sup> siguió los usos de Toledo; en el siglo XVII, esta asimilación se mantuvo entre poetas, al final del verso, por contribuir con las rimas.<sup>17</sup>

Una antigualla es, sin duda, la conjunción concesiva *maguer* “aunque”, documentada desde época preliteraria (siglo X), que hasta fines del siglo XIII fue el principal vehículo para la expresión de relaciones concesivas<sup>18</sup> pero que perdió vigencia bastante antes de la publicación de la obra. Podría sospecharse, sin embargo, que mantuvo algu-

<sup>15</sup> MANUEL ARIZA, “Acerca de la lengua literaria cervantina”, en Carrasco Canto (ed.), *El mundo...*, pp. 79-97. Para la historia de estas combinaciones y su decaimiento durante el siglo XV, véase ROLF EBERENZ, *El español en el otoño de la Edad Media*, Gredos, Madrid, 2000, pp. 265-320.

<sup>16</sup> LAPESA, *Historia...*, p. 391.

<sup>17</sup> Hay que decir, sin embargo, que la palatalización de -r y l- en infinitivo seguido de clítico domina ya la rima de Juan de Encina (*vella-querella-ella-bella-ella-conocella*, etc.), como señala JUAN A. FRAGO GRACIA, *Textos y normas. Comentarios lingüísticos*, Madrid, Gredos, 2002, p. 432. Frago recuerda que Valdés se ocupó del asunto. En efecto, Marcio solicita a Valdés su parecer acerca de que “en los verbos compuestos por pronombres, ay muchos que convierten una r en l, y por lo que vos dezis *dezirlo* y *hazerlo*, ellos dizen *dezillo* y *hazello*”. A lo que Valdés responde: “Lo uno y lo otro se pueden dezir, yo guardo siempre la r porque me contenta más. Es bien verdad que en metro muchas vezes está bien el convertir la r en l por causa de la consonante” y cita a continuación una octavilla en la que se dice “*conocella* y no *conocerla* porque respondiesse al *ella*” (*Diálogo de la lengua*, prol. Juan M. Lope Blanch, Porrúa, México, 1966, pp. 56-57).

<sup>18</sup> Cf. JOSÉ LUIS RIVAROLA, *Las conjunciones concesivas en español medieval y clásico*, Niemeyer, Tübingen, 1976, pp. 14 y ss.

na presencia en el habla rústica porque es empleada por Sancho (II, p. 33) y Teresa Panza: “maguer tonta, no sé quien recibe gusto de no tenerle” (II, p. 5), pero, en ambos casos, aparece en idéntica combinación sintagmática: “maguer tonto”,<sup>19</sup> por lo que hay que ir con cautela antes de aventurar alguna explicación, pues tal vez sea una expresión fosilizada. Cuando *maguer* aparece en el narrador, dos veces (I, p. 27; II, p. 30), ocurre siempre en contextos referidos a Sancho, “maguer que tonto”, la primera, y “maguer era tonto”, la segunda, por lo que podría ser una transferencia, voluntaria o no, del habla del escudero al narrador. Es cierto que don Quijote también usa la conjunción cuando le escribe a Dulcinea la carta que Sancho debe entregarle (I, p. 25), pero aquí bien puede tratarse de una imitación estilística. Don Quijote, además, es quien, en una oportunidad, abandona el arcaísmo de la combinación “maguer tonto” para reemplazarlo por su equivalente moderno “aunque tonto” en un contexto, nuevamente, referido a su escudero, a quien, por lo demás, parece citar: “Pues con esa promesa, buen Sancho, voy consolado [...] porque, en efecto, aunque tonto, eres hombre verídico” (II, p. 41).

Otra antigüedad, cuyas tres ocurrencias, en tres registros de habla, como el de Sancho, don Quijote y el narrador, pueden justificarse mediante argumentos de distinto alcance, pero sin llegar a conclusiones definitivas, es el empleo del viejo indefinido *ál*. Cuando Sancho lo usa, “en ál estuvo que en encantamentos” (I, p. 18), podría ser indicio de su continuidad en el habla rústica; en el caso de don Quijote, “non vos lo digo porque os acutedes ni mostredes mal talante que el mío no es de ál que de serviros” (I, p. 2), a lo mejor es un empleo intencional; y en el narrador, “[ellas] debían tener más gana de pacer que de ál” (I, p. 15), podría indicar su permanencia en el habla culta. Sea como fuera, lo cierto es que ya en el Cuatrocientos hay sólo empleos residuales del viejo *ál*, continuador del lt. vulgar *\*allid* (en vez del clásico *aliud*), por lo general en competencia con unidades formadas con *otro*, que lo desplazó definitivamente, dando origen a la expresión de alteridad *otra cosa* y similares. Ya Valdés, en su *Diálogo de la lengua* (1535), se pronuncia contra el uso de *ál* y a favor de *otra cosa*, pero reconoce que el arcaísmo es empleado en el refrán *So el sa-*

<sup>19</sup> Este uso ya fue señalado por ARIZA, art. cit., p. 91.

*yal hay ál* (“debajo del sayal otra cosa hay”).<sup>20</sup> Eberenz ha demostrado que, durante la segunda mitad del siglo xv, los residuos de *ál* ocurren en fórmulas de documentos oficiales, en un refrán evocado por la Celestina y en el estilo arcaizante del *Amadís*,<sup>21</sup> lo que perfectamente podría explicar que se haya colado en la prosa de Cervantes, en tres registros tan diferenciados en la novela, aunque, como se ha visto, no exentos de cruces. Se sabe que este tipo de recreaciones es frecuente en la obra de Cervantes y constituye una característica del estilo de la novela, que le permite al autor actualizar recursos clásicos de larga tradición,<sup>22</sup> recursos muchas veces empleados para acentuar el contraste y las caricaturas de los distintos modos de hablar y, por su intermedio, producir un efecto cómico en algunos diálogos de don Quijote o de Sancho, a manera de un contrapunto entre los vuelos de fantasía del caballero y la simplicidad del escudero.

En esas confrontaciones, Cervantes deja huellas de su etapa italiana, introduciendo locuciones y palabras del “toscano idioma”, según expresión de don Quijote (II, p. 62). Con “notable espilorchería, como dice el italiano”, concluye nuestro disparatado caballero después de oír al paje (II, p. 24) y, en cuanto ve al maese Pedro con su retablo y mono adivino, se apropia del giro *iqué peje pillamo?* (II, p. 25). Y Sancho, ese “truhán moderno y majadero antiguo”(II, p. 31), luego de oír contar a don Quijote sus experiencias en la cueva de Montesinos, desbordado de ternura, le dirige un “caro patrón mío” (II, p. 23).<sup>23</sup> El mismo escudero, durante el final de su gobierno, emite un elocuente “¡Tarde piace!” (II, p. 53) habitualmente tenido por italiano, aunque no lo sea de origen.<sup>24</sup> Es también Sancho quien

<sup>20</sup> VALDÉS, *Diálogo...*, pp. 74 y 84.

<sup>21</sup> EBERENZ, *op. cit.*, pp. 437-438.

<sup>22</sup> Sobre el particular puede consultarse el estudio de ISAÍAS LERNER, “El Quijote palabra por palabra”, *Edad de Oro*, 15 (1996), pp. 63-74.

<sup>23</sup> Otros casos han sido señalados por ARIZA, art. cit., pp. 82-83.

<sup>24</sup> Digo que no lo es por lo siguiente: la locución aparece ya en el *Libro de refranes* de Pedro Vallés de 1535 y en los *Coloquios de Palatino y Pinciano* de Juan de Arce de Otárola compuestos cerca de 1550 (CORDE, *Corpus diacrónico del español*, Real Academia Española). Covarrubias registra, en la entrada *piar*, como proverbio “tarde piache: el que no habló con tiempo”. El *Vocabulario* de Gonzalo Correas, de 1631, es más explícito: “Tarde piache: hablar i akudir tarde. Semexanza del polluelo ke estava en el guevo i le engulló el otro, i chilló en el gaznate; i del paxarillo ke



emplea un italianizante *desfalcar*, ya entonces de uso corriente en España, mientras le anuncia a don Quijote los ochocientos y pico reales que descontará por los azotes que librarán de los “encantamentos” a Dulcinea: “Estos desfalcaré yo de los que tengo de vuestra merced, y entraré en mi casa rico y contento...” (II, p. 71).<sup>25</sup> Nada extraño hay en estos casos porque toda lengua es un fenómeno dinámico, sujeto a innovaciones, a préstamos y adopciones que enriquecen el universo conceptual e idiomático de la comunidad y porque los hablantes son capaces de aprovechar el caudal léxico de su lengua según sus particulares necesidades expresivas y según el dominio que cada quien tiene de ella. La novela de Cervantes es un indiscutible testimonio de la vitalidad y del dinamismo de esta lengua que heredamos gracias al equívoco de Colón y a una serie de infelices episodios que nos han hecho parte del mundo de habla española.

Si la novela contiene voces llegadas de fuera, como las citadas o los arabismos que ahora paso por alto, a pesar de que abundan en la prosa de Cervantes, ella también nos pone ante los ojos palabras cuyo significado ha cambiado desde que *El Quijote* salió de la imprenta por primera vez, aun cuando no hayan variado fonéticamente. Como es lógico, en esos antiguos significados apoya el autor el efecto cómico o el sentido figurado de algunos fragmentos que componen la historia de don Quijote. A modo de ilustración menciono unos cuantos casos de los cientos que podrían citarse. Uno, presente en los primeros capítulos, es la voz *huésped*, aplicable tanto al hospedado como al

---

pía después de koxido; i del ke está en el nido i está rrepartido en los otros el zevo ke traen los padres, kuando él abre el pikillo i pía por comida. «Piache» se dice a lo enfático i niño, por «piaste» de «piar». En cambio, *Autoridades* sólo señala “Piache: voz que solo tiene uso en la phrase Tarde piache, que significa alguno llegó tarde, o no se halló a tiempo en algún negocio o pretensión”. Para COROMINAS “la locución *tarde piache* ‘has llegado tarde’ es frase gallega con el significado de ‘tarde piaste’ pronunciada según la tradición por un soldado que al tragarse un huevo empollado oyó piar al polluelo.” El *Diccionario de la Real Academia Española*, glosa a Corominas y asume el origen gallego de la locución.

<sup>25</sup> Cf. ISAÍAS LERNER, “Quijote, segunda parte: parodia e invención”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38 (1990), pp. 817-836. *Autoridades* cita el mismo pasaje en la entrada pertinente. COROMINAS da cuenta del origen italiano del término (it. *desfalcare*) y de su uso, en el siglo XVI, con el sentido de “tomar para sí dinero que se tenía con obligación de custodiarlo”.

hospedador, de manera que, por ejemplo, en la primera salida, don Quijote y el ventero pueden ser referidos con el mismo término (I, p. 2), posibilidad actualmente inusual, tanto como “huésped” o “la huésped”, empleados por el narrador, vale decir, por quien se sirve de un lenguaje culto para referir a la ventera (I, p. 32) mientras “los huéspedes” (el ventero, el cura, Sancho, etc.) se alistan a oír la novela del *Curioso impertinente*.

Algo parecido sucede con el verbo *aderezar*, cuyo empleo en el español peruano significa principalmente “guisar, condimentar o sazonar las comidas”, como también ocurre en México, a pesar de que ésta no sea la primera acepción que registra el *DRAE*, sino la segunda; la primera acepción en el *DRAE* dice “componer, adornar, hermostrar”, significados valorados, con seguridad, en el Perú, como figurados e inusuales. Y el derivado *aderezo* es, en el español peruano, el “acto o acción de aderezar” o “condimento, conjunto de ingredientes que se usan para sazonar las comidas”, igual que en gran parte de la comunidad hispanohablante. Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), publicado entre la primera y segunda partes del Quijote, registra, después de indicar el origen del verbo en el lt. *dirigere* y su posible ingreso por intermedio del “toscano *drizzare*, por enderezar lo que está torcido”, que “metafóricamente llamamos adereçar el adorno lo que está mal puesto, el guisar la comida que no está sazonada, el aparejar lo que será presto necessario, que si se pide con priessa no se hará derechamente...”. Y en *aderezo*, ofrece como equivalente “adorno, compostura”.<sup>26</sup> El *Diccionario de Autoridades* (1726) añade el siguiente matiz al verbo: “significa también disponer y preparar alguna cosa” y en *aderezo*: “se llama también el conjunto o aparato de algunas cosas o piezas, que concurren a algún uso o algún ornato”. Estos significados, metafóricos o no, aparecen firmes en la novela. Encuentro, por ejemplo, “pidió Anselmo [...] que le diesen

<sup>26</sup> Y añade: “Adereçar el camino, limpiarle, quitarle tropieços y guiarle por lo más derecho. Adereçar las calles, colgarlas sedas y brocados y paños. [...] Adereçado, lo compuesto, adornado, sazonado, puesto a punto”. COROMINAS fija la primera documentación en el siglo XIII. Por otra parte, en un conjunto de documentos coloniales de próxima publicación, escritos en la región andina, entre los siglos XVI y XVII, por bilingües incipientes, figura “adereçar los caminos”. Debo a José Luis Rivarola este dato.

aderezo de escritura" (I, p. 35); "el aderezo de la yegua era de campo y jineta" (II, p. 6); [el ventero puso] "cuidado en aderezarles de cenar" (I, p. 37); [el cura vio que venían seis hombres de a caballo] "bien puestos y aderezados" (I, p. 47); [durante tres días] "habría lugar de aderezar lo necesario para el viaje" (II, p. 7).

Para concluir estas calas léxicas, no me resisto a mencionar el efecto cómico oculto en los suspiros atribuidos al asno de Sancho, más vulgares y grotescos que hechos de inspiración poética. Encaminados hacia el Toboso, en busca de Dulcinea, don Quijote y Sancho se quedan solos "cuando comenzó a relinchar Rocinante y a suspirar el rucio" lo que "fue tenido [por ambos] a buena señal y por felicísimo agüero; aunque, si ha de contar la verdad, más fueron los suspiros y rebuznos del rucio que los relinchos del rocín" (II, p. 8). Pero ¿suspira el rucio? En realidad, no hay suspiros, sino ventosidades de otro tipo. El asno suelta ventosidades escatológicas. La breve nota aclaratoria de F. Rico quita todo aire poético a los suspiros del rucio, para reemplazarlos por vientos más mundanos. Rodríguez Marín fue quizá el primero en reparar en esos "suspiros" que explicó diciendo: "este suspirar no ha sido notado por los comentadores como eufemístico equivalente de otro verbo que suena a cosa malsonante".<sup>27</sup>

Termino. No hay duda de que el puñado de ejemplos ofrecido en este trabajo exalta el ingenio de Cervantes y su fino sentido para representar distintas variedades del español del Siglo de Oro, engarzadas en un estilo que visto de cerca es una pluralidad de estilos, como decía páginas atrás. Pero insisto: son representaciones, retratos, no fotografías. El mundo de la novela, enteramente surgido de la libertad y de las fuerzas creadoras del autor, como señaló Amado Alonso<sup>28</sup> y exploró Leo Spitzer,<sup>29</sup> pone al lector ante un hecho natural a cualquier lengua: la variación. Este fenómeno impide que las unidades de una lengua puedan ser encasilladas fácilmente mediante parámetros de límites fijos y estáticos. Es cierto que se puede identi-

<sup>27</sup> Véase la n. 3, p. 146, t. V, de la edición de la novela preparada por el autor arriba citado.

<sup>28</sup> Cf. el trabajo de DAMASO ALONSO sobre Cervantes incluido en *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1960, pp. 144-147.

<sup>29</sup> Me refiero al ensayo "Perspectivismo lingüístico en El Quijote" reproducido en LEO SPITZER, *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1955, pp. 161-226.

ficar modos habituales de emplear una lengua en tal o cual grupo, pero igualmente cierto es que, como en *El Quijote*, algunas unidades lingüísticas cruzan distintos estratos sociales, conviven con unidades funcionalmente equivalentes que acaban imponiéndose, reducen su campo de empleo a tipos de discursos, adquieren nuevos significados o sencillamente desaparecen. Y, claro, es en el diálogo donde se evidencia la arquitectura de la lengua, una arquitectura que define su fisonomía a través de complejos procesos históricos. La aguda percepción que muestra Cervantes de usos y locuciones vigentes en su entorno, como su dominio de recursos consagrados por la tradición, hacen que la lengua sea una dimensión capital en el andamiaje que sostiene las aventuras, los ideales y las fantasías que vive el lector de *El Quijote*. Y gracias a la genialidad de Cervantes, una vez concluida la lectura de la novela, el “desocupado lector” (I, prol.) coincide con el loco de don Quijote en que Sancho Panza “es uno de los mejores escuderos que caballero andante ha tenido” (I, p. 50), pero también coincide con Sancho en que don Quijote “tiene una alma como un cántaro: no sabe hacer mal a nadie, sino bien a todos, ni tiene malicia alguna [...] y por esta sencillez le quiero como a las telas de mi corazón” (II, p. 13).

## “AMADA COMO FLOR” Y “CORTAR FLORES”: TÓPICO Y MOTIVO EN LA LÍRICA TRADICIONAL

AURELIO GONZÁLEZ  
El Colegio de México

Si consideramos que un tópicos es un lugar común y por lo tanto un elemento recurrente en la construcción del discurso literario tradicional y además una unidad mínima del texto ¿cuál es entonces la diferencia con un motivo? Los tópicos constituían lo que Quintiliano llamaba *sedes argumentorum*, que serían el depósito de elementos para lograr la persuasión, a los que iba el orador para localizar los recursos adecuados para la argumentación.<sup>1</sup> Acertadamente se les llamaba *loci communes*: lugares comunes o argumentos para todos, para cualquier ocasión o forma literaria, con posibilidades de aplicaciones múltiples. Quintiliano, que como es sabido tenía fama de preceptor muy exigente, no veía problema en que el orador utilizara esos recursos comunes, que el arte retórico le ofrecía, siempre y cuando supiera elegir lo más apropiado y además elaborarlo juiciosamente con *iudicium* y *studium*.

En la retórica el “lugar común” (*locus communis*) viene a ser una idea general, un pensamiento muy amplio, que se utiliza como un colofón que reafirma e incluso puede adornar las ideas concretas (*tópicos*) usadas en el discurso. En sentido estricto el adjetivo “común” en este contexto no significa sencillamente “usado muchas veces”, sino que es algo “válido para muchos asuntos”. El *lugar común* es así una categoría específica de los *tópicos* cuya esencia es el ser infinitos o ilimitados.

<sup>1</sup> *Institutionis oratoriae*, 5, 10, 20 (uso la sig. ed.: *Institutionis oratoriae-Libri XII-sobre la formación del orador. Doce libros*, trad. y comentarios A. Ortega Carmona, Universidad Pontificia de Salamanca-Caja de Salamanca y Soria, Salamanca, 1996).

Un ejemplo de tópico en la lírica tradicional en este sentido de una idea o representación que puede no sólo ser usada muchas veces sino que es válida en muchos contextos sería la comparación o identificación de la mujer amada con la flor. Pero ¿qué pasa con las expresiones que tienen que ver con cortar flores? Desde mi punto de vista, la acción de cortar flores sería un motivo relacionado con el tópico que relaciona a la mujer con la flor.

Para distinguir estos dos recursos literarios muy usados en la lírica tradicional considero que es necesario revisar algunos conceptos generales a propósito de lo que podemos entender como motivo, ya que el término puede emplearse en muchos sentidos.

En primer lugar parto de la base que en el análisis literario, así como en estudios de otras disciplinas, por ejemplo la música o la pintura, se tiende a descomponer el todo que es la melodía o la obra de arte plástica o el texto en elementos menores (unidades entre las que se encuentran las llamadas motivos), que permitan la mejor comprensión de ese todo que es la obra artística. Esta búsqueda nos puede llevar a encontrar unidades de organización del texto dentro de él mismo, como las *lexías*<sup>2</sup> (para otros autores “unidades de lectura”) de la teoría de Barthes, o bien unidades que se obtienen por un proceso de abstracción en el que se reconoce al texto como una “manifestación de una estructura inaccesible mediante la observación directa”.<sup>3</sup> Cuando en el análisis se buscan unidades transfrásicas y por lo tanto se toma una perspectiva semántica y no sintáctica, nos podemos encontrar con los *motivos* como unidades significativas.

Según Segre, en los estudios literarios el término *motivo* se ha tratado básicamente en alguna de las siguientes dimensiones: unidad mínima, elemento generativo o elemento recurrente.<sup>4</sup> Pero habría

<sup>2</sup> ALGIRDAS J. GREIMAS y JOSEPH COURTÉS, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1982, p. 240.

<sup>3</sup> OSWALD DUCROT y TZVETAN TODOROV, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974, p. 254.

<sup>4</sup> Aunque sigo básicamente la terminología y algunos criterios empleados por CESARE SEGRE (“Tema/Motivo”, en *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona, 1985, p. 343), para otras síntesis acerca de las distintas tendencias en la concepción del motivo pueden verse las recapitulaciones sobre los enfoques que tiene este término en las obras generales de referencia ya citadas de GREIMAS y COURTÉS, y de DUCROT y TODOROV.

que matizar esta afirmación del teórico italiano, pues en muchos autores el tratamiento del motivo como elemento generativo o recurrente habitualmente no excluye la consideración de que se trata de una unidad mínima.

Como es natural, al definir el motivo, las concepciones que se ofrecen son coincidentes con los objetivos que privilegia cada autor en sus estudios: por ejemplo, Stith Thompson<sup>5</sup> orienta su definición para que sea especialmente útil en un estudio comparativo de diferentes tradiciones; Propp<sup>6</sup> pone el énfasis en tratar de rescatar lo que de común o invariable tienen los cuentos maravillosos, y Lévi-Strauss se interesa en sacar a la luz, en una visión más antropológica, los contenidos míticos profundos que subyacen en las leyendas y narraciones folclóricas en general.

#### EL MOTIVO COMO UNIDAD MÍNIMA

Para Veselovski (*Poetika sjuzhetov* [Poética de los argumentos], 1913), según la interpretación que nos da Propp (*ibidem*), lo más importante es la dependencia del tema con respecto al motivo y la definición del motivo como unidad menor, más que mínima.

Por otra parte, para Boris Tomachevski “El tema de una parte indivisible de la obra se llama *motivo*”.<sup>7</sup> Previamente, define como tema la unidad que constituyen las significaciones de los elementos particulares de una obra; por lo tanto, el motivo es una unidad mínima de significación dentro del texto. Este valor de significación, sin embargo, se diluye cuando Tomachevski afirma que, en realidad, cada proposición posee su propio motivo, y entonces cada proposición es un motivo;<sup>8</sup> lo cual realmente no es de mucha utilidad cuando se trata de hacer un análisis de tipo narratológico.

<sup>5</sup> En STITH THOMPSON, *The Folktale*, University of California Press, Los Angeles, 1977.

<sup>6</sup> VLADIMIR PROPP, *Morfología del cuento*, trad. Lourdes Ortiz, Fundamentos, Madrid, 1972.

<sup>7</sup> BORIS TOMACHEVSKI, *Teoría de la literatura*, Akal, Madrid, 1982, p. 185.

<sup>8</sup> Las traducciones al español de la obra de Tomachevski no coinciden en este término ya que la de Marcial Suárez (1982) dice “frase”, y la de Ana María Nethol

### *El motivo como unidad mínima generativa*

Víctor Shklovski parte de las teorías de Veselovski, quien, como hemos dicho, considera que los motivos son una unidad menor que contiene una proposición narrativa básica, de cuya combinación surge la trama de una historia (argumento). El motivo puede consistir entonces en el desarrollo de una fórmula lingüística, como el retruécano o el juego de palabras —e incluso la misma metáfora—, o la contracción de una situación más compleja, como “la falsa imposibilidad” o “el criminal inocente”.<sup>9</sup>

En esta línea de pensamiento teórico podemos situar, aunque su obra es más reciente, las propuestas de Elisabeth Frenzel, quien considera que “el concepto de *motivo* designa al componente elemental de un argumento capaz de germinar y ser combinado; una cadena o un complejo de motivos formarán un argumento”.<sup>10</sup> El tema lo considera esta investigadora como una abstracción vacía de argumento, o el problema central de la historia. Para ella, en un símil musical, el motivo es un acorde, el argumento la melodía completa. El motivo es un elemento que puede desarrollarse en muy diversas direcciones.

Así el *motivo* de la “madrastra” o el de “la mala suegra” será la base sobre la que se individualizarán y actuarán los personajes de cuentos tradicionales como *Blancanieves* y *Baba Yaga* o de romances como *La casada de lejas tierras*. En este mismo sentido la copla popular que habla de “la gala de Medina,/ la flor de Olmedo” sería el *motivo* sobre el que Lope construyó su famosa comedia *El caballero de Olmedo*.

También Trousson considera el motivo como un “telón de fondo”, concepto que puede designar tanto una actitud, como una situación

---

(1970 en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*) traduce “proposición”. Conceptualmente, la diferencia es de matiz y en ese sentido el término usado por Nethol es más amplio.

<sup>9</sup> VÍCTOR SHKLOVSKI, “La construcción de la *nouvelle* y de la novela”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ed. de Tzvetan Todorov, Siglo XXI, México, 1970, pp. 129-130.

<sup>10</sup> *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Gredos, Madrid, 1976, p. vi. También puede verse esta idea en el prólogo del *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Gredos, Madrid, 1980, de la misma estudiosa.



de base.<sup>11</sup> Los temas tendrían en su origen motivos que se han cristalizado en situaciones que van más allá del simple “tipo”: por ejemplo, el tema de la avaricia que rebasa el “tipo” de Arpagón o Scrooge, o el adulterio independientemente del personaje Ginebra o de Iseo.

### *El motivo como unidad mínima recurrente*

Cuando se concibe el motivo fundamentalmente como elemento recurrente (lo cual sería la perspectiva más próxima a su étimo: algo relativo al movimiento), se pueden tener en cuenta dos dimensiones: la interna, como en el caso de lo que se conoce como *leitmotiv*, y la externa, en la que se toma en cuenta la repetición de un elemento en distintas obras o textos. Comúnmente, en esta visión de lo que es el motivo, el énfasis se ha puesto ya sea en el aspecto de significación indicial —esto es, significación secundaria, pues se refiere más a convenciones culturales o paralelas al texto—, ya sea en el de ornato o refuerzo narrativo o lírico para captar mejor la atención del receptor.

Uno de los textos básicos de referencia cuando se habla de los motivos en este sentido, es el *Motif-Index*<sup>12</sup> de Stith Thompson (1955-1958), obra concebida bajo un criterio pragmático y dirigida a la relación de textos narrativos de muy diversa proveniencia (y en ese sentido de máxima utilidad), que, por tanto, no dedica mucho espacio a reflexiones sobre lo que puede ser el motivo.

En otra de sus obras el mismo Thompson es más explícito, cuando nos dice lo siguiente: “A motif is the smallest element in a tale having a power to persist in tradition. In order to have this power it must have something unusual and striking about it”.<sup>13</sup>

Enfrentando la cuestión desde otro ángulo, para Cesare Segre, en el trabajo de desciframiento de un texto, los motivos y los temas son materiales para la caracterización, basada en los datos del texto, de las áreas semánticas determinantes en las cuales se desarrolla la

<sup>11</sup> R. TROUSSON, *Un problème de littérature comparée: les études de thèses; essai de méthodologie*, Minard, Paris, 1965, p. 12.

<sup>12</sup> STITH THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature*, 8 ts., Indiana University Press, Bloomington-London, 1955-1958.

<sup>13</sup> *The Folktale*, University of California Press, Los Angeles, 1977, pp. 415-416.

generalización de los datos reales y pseudorreales.<sup>14</sup> Segre, además, entiende la repetición como producto de una continua reutilización cultural, y la define como estereotipia, aunque considera posible la repetición dentro de un mismo texto. En otras palabras, para Segre los motivos y los temas son guías de partes narrativas más o menos amplias y poseen un grado de formalización que facilita la comprensión del discurso de las ideas, ya que proporcionan bloques de información estructurados semióticamente.

Por otra parte, Segre reconoce que los motivos tienen una gran facilidad para manifestarse en el plano del discurso lingüístico, y por lo tanto, si se repiten, pueden llegar a funcionar de una manera similar a la de los estribillos en un texto poético o en una canción tradicional.

Segre, como gran parte de los estudiosos, coincide en que la relación entre motivo y tema es la de simple-complejo o unitario-articulado. Esta relación se podría extender a la de motivo-tipo y, en algunos casos, a la relación palabra-frase.

Carlos Magis, en su amplio trabajo comparativo entre la lírica española, mexicana y argentina, considera, posiblemente pensando en el género de la canción, que el motivo es uno de los cuatro grados o modos de estereotipia<sup>15</sup> (los otros son el tópico, el cliché y el esquema), y que tiene su origen en temas menores que enfocan situaciones con hondo sentido humano que despiertan “profundas vivencias”, o bien lo chusco de ciertas actitudes y circunstancias que provoca efectos similares haciendo que se repitan y cristalicen sin perder su frescura, pudiendo elegir sus propios argumentos. Según Magis:

[...] debemos aceptar que el motivo se queda a mitad de camino entre lo que puede ser la expresión normal de un contenido cualquiera y lo que es ya la manifestación de una estereotipia incipiente, estereotipia que de seguro se debe a la virtud sugestiva del argumento cristalizado y, en ocasiones, a la importancia del comportamiento funcional.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> CESARE SEGRE, *op. cit.*, p. 356.

<sup>15</sup> CARLOS MAGIS, *La lírica popular contemporánea. México, España, Argentina*, El Colegio de México, México, 1969, p. 29.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 30.

Con esto último se refiere a las funciones de apertura y despedida de algunos textos y a las fórmulas de lotería.

Sin embargo, esta apreciación es muy relativa, ya que si aceptamos por una parte al motivo como unidad menor, por otro lado no se puede olvidar su recurrencia (para lo cual es necesaria una este-reotipación, aunque menor que la de la fórmula, que le dé permanencia). Pero por otro lado se trata de una unidad de significación que puede adquirir valores tan diversos como el del microrrelato o el de símbolo.

Tratemos de ejemplificar estos conceptos en el tópico de la *mujer como flor* y el motivo *cortar flores*.

No es necesario insistir en que el motivo, en la forma de coger el trébole ya aparece en la lírica tradicional antigua en textos que han perdurado hasta nuestros días como la conocidísima cancioncilla que dice

A coger el trévol, damas,  
la mañana de San Joan;  
a coger el trévol, damas,  
que después no avrá lugar  
*Nuevo Corpus*, 1245.<sup>17</sup>

Cantarillo que, como señala Martínez Torner,<sup>18</sup> todavía se conserva en Asturias y en México, pero ya está recogido en distintas colecciones antiguas como el *Romancero General* de 1604 (f. 453<sup>v</sup>)<sup>19</sup> o la *Primera parte de los romances nuevos nunca salidos a luz*, también de 1604 (f. 36<sup>r</sup>).<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Todos los textos antiguos están tomados de MARGIT FRENK, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, F.C.E.-El Colegio de México-UNAM, 2004. En adelante se identifican por *Nuevo corpus* seguido por su número.

<sup>18</sup> EDUARDO MARTÍNEZ TORNER, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Nieto, Madrid, 1920, p. 385.

<sup>19</sup> *Romancero General (1600, 1604, 1605)*, ed. de Ángel González Palencia, 2 ts., CSIC, Madrid, 1947.

<sup>20</sup> HIERÓNIMO FRANCISCO CASTAÑA, *Primera parte de los romances nuevos*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Castalia, Valencia, 1966.

El motivo de “cortar flores” contiene en realidad dos elementos que forman la unidad de significación, el primero es la asociación de la flor con la mujer amada, que sería un tópico de la lírica amorosa que aparece con distintos significados. Veamos algunos ejemplos de este tópico en la lírica popular y tradicional de México:

Eres rosa nacarada  
del jardín de mi recreo;  
entre amapolas rosadas  
ya hace días que no te veo;  
dame un abrazo apretado,  
que es lo que cargo en deseo  
CFM 1482 (Costa Chica, Oaxaca).<sup>21</sup>

En esta copla se hace explícita la relación y se juega con la imagen de la amada como rosa en el jardín del recreo del enamorado, o sea, que realmente no se trata de una flor sino de una metáfora de la amada por medio de la personificación de la flor.

Pero la amplia creatividad popular no tiene inconveniente, en este mismo esquema de la referencia a las flores en relación con la amada, en pasar inmediatamente de identificar a la amada con una flor, sin hacer explícita la comparación, a mencionar atributos tan humanos y poco florales como ser “chaparrita de mi vida”:

Flor, blanca flor,  
flor de las flores,  
chaparrita de mi vida,  
regálame tus amores  
CFM 1021 (Peribán y Los Reyes, Michoacán).

o a tener ojos juguetones:

<sup>21</sup> Las coplas de la tradición oral mexicana están tomadas del tomo I: *Coplas del amor feliz*, de MARGIT FRENK *et al.*, *Cancionero folklórico de México*, 5 ts., El Colegio de México, México, 1975. Las coplas se indican por su número precedido de las siglas CFM. Entre paréntesis se indica proveniencia geográfica y, en su caso, la canción a la que pertenece.

Eres rosa entre botones,  
tú la reina del placer;  
son tantas mis ilusiones,  
que quisiera dueño ser  
de esos ojos juguetones  
CFM 1013 (estrofa suelta).

o a pedirle matrimonio:

Flor de Tenejapa,  
flor tan bonita,  
cásate con yo  
CFM 1191 (Tenejapa, Chiapas, *Maruchita*).

En este último ejemplo la flor ya no está personificada y sólo se identifica como la amada en el momento de pedirle matrimonio en un verso de espléndida barbaridad como “cásate con yo”. En otros casos la flor (haciendo o no explícita la relación con la amada) es el destinatario de la petición amorosa, como sucede en las siguientes coplas incluidas en canciones mexicanas muy populares:

Eres rosa de Castilla  
nacida en cuatro botones;  
ahora quiero que me digas  
cuáles son tus intenciones  
CFM 1077 (Jamiltepec, Oaxaca, *Que comienzo*).

Amapolita morada  
de los llanos de Tepic,  
si no estás enamorada,  
enamórate de mí  
CFM 997 (*Las mañanitas, El jarabe*).

También hay que aclarar que, aunque es mayoritaria, la imagen de las flores no tiene un significado simbólico exclusivamente femenino y la imagen puede extenderse a los dos amantes:

El clavel se está muriendo,  
 la rosa lo ha despreciado;  
 tú no vayas pretendiendo  
 dejarme, amor, olvidado,  
 ahora que te estoy queriendo  
 CFM 955 (Huejutla, Hidalgo, *La Rosita*).

Por otra parte la identidad flor = amada se puede hacer más compleja y la flor poseer propiedades especiales que la hacen sobresalir. En la siguiente copla, recogida en Janitzio, además se mantiene la posibilidad de la ambigüedad, pues el enamorado por igual puede estar dirigiéndose a una auténtica flor de limón, pidiéndole que lo cure del mal de amores, esto es, que lo haga olvidar, o referirse a su amada bajo la imagen de la flor de limón.

Hermosa flor de limón  
 dame de tu medicina  
 para curarme una herida  
 que traigo en el corazón  
 CFM 857a (Janitzio, Michoacán, *Flor de limón*).

En las coplas tradicionales o populares la identificación de la amada con alguna flor frecuentemente acude a lugares comunes (desde luego no exclusivos de este tipo de composiciones) como la comparación con la rosa o la amapola, pero la creación poética tradicional puede apelar a flores mucho más extrañas. Las variantes formales en este elemento son muy amplias y así las flores que, por ejemplo, aparecen en las coplas mexicanas van desde las tópicas rosas, amapolas y claveles, pasando por la azucena (CFM 1255), la retama (CFM 1520) la margarita (CFM 1502) y la malvarrosa (CFM 1432) hasta la flor del algodón (CFM 923), de la pimienta (CFM 1595), del caracol<sup>22</sup> (CFM 1328) o del carrizo (CFM 1001), o flores de plantas más famosas por sus frutos como el aguacate (CFM 1215), el manzano (CFM 1374), el limón (CFM 857a) o el olivo (CFM 1187) o flores desconocidas como

<sup>22</sup> En México se le llama caracol a la flor de una enredadera, la *Phaseollus caracalla*, cultivada como planta ornamental por sus llamativas flores.

la flor de gachupina (CFM 1094). A fin de cuentas se trata de flores de un mundo exuberante y expresiones igualmente desbordantes de la creación poética tradicional.

La gama tan amplia de las flores que sirven de referentes flores para la construcción del tópico “amada como flor” implica, lógicamente, las variantes de color, variaciones que van desde la explicitación del color de una flor como elemento identificador, quedando la referencia en nombre de la planta y privilegiando el valor simbólico del color:

De una matita de anís  
corté una flor encarnada  
CFM 933 (Chavinda, Michoacán, *Eres alta y delgadita*).

o “blanca flor de margarita” (CFM 1502), hasta llegar a que toda la especificación de la flor se limita a su color: “una flor muy azulita” (CFM 906) o “corté la flor amarilla” (CFM 1312b).

Los mismos esquemas de relación y equivalencia de la amada con la flor aparecen en la tradición antigua, por lo que podemos decir que se trata de verdaderos tópicos integrados a la tradición folclórica, como se puede ver en los siguientes ejemplos del *Cancionero* toledano:

Olorosas son las rrosas  
y suave el açaar,  
y vos no para olvidar  
*Nuevo corpus* 104

Assí vida, vida, amores,  
vos soys rosa d'estas flores.  
*Nuevo corpus* 105

Yo, mi madre, yo,  
que la flor de la villa me so  
*Nuevo corpus* 120A.

Este tópico de las amadas como flores, cuando se convierte en un motivo y contiene la acción de cortar, adquiere varias significaciones

ya que puede tener desde el simple valor referencial de la acción para homenajear a la mujer (llevarle flores que primero hay que cortar) hasta un significado simbólico de las relaciones sexuales o de la pérdida de la virginidad de la mujer. Desde luego que en esta apertura del significado del texto tiene mucho que ver cuál es la voz enunciativa. Veamos algunos casos:

En primer lugar la identificación de la amada con una flor recién cortada, símbolo de frescura, puede usarse como término de comparación con la belleza y frescura de la mujer; aquí por lo general está presente la ubicación temporal del amanecer y del rocío de la madrugada:

Eres flor de gachupina  
cortada al amanecer;  
si es que tú te determinas,  
ahora lo vamos a ver,  
a orillas de la marina,  
mirando el agua correr  
CFM 1094 (Tuxtepec, Oaxaca, *El siquisirt*).

Eres flor amarillita  
acabada de cortar,  
y de tu amor necesito  
la prueba que me has de dar  
de que me quieres, negrita,  
y que no me has de olvidar  
CFM 1064 (Veracruz, *El carpintero*).

En otras ocasiones el motivo de cortar flores simplemente tiene un valor referencial a la costumbre, reconocida socialmente en casi todos los ámbitos, de entregar flores al amado o amada como prueba de amor, o al difunto en testimonio de recuerdo, para lo cual, como es evidente, previamente hubo que cortarlas:

Cortarás flores del campo,  
me las llevas al panteón,  
las pondrás sobre mi tumba,



figurando un corazón  
CFM 1277 (*Un adobe y cuatro velas*).

Si muerto me llegas a ver,  
voy a pedirte un favor:  
que te vayas a poner  
sobre mi tumba una flor,  
y a nadie des a saber  
que fui tu primer amor  
CFM 1274 (*Costa sur del Golfo, Una calandria en un huerto*).

Desde luego que el testimonio floral no siempre tiene un espíritu tan fúnebre, también tenemos ejemplos de ramos de flores entregados en vida:

En una mesa te puse  
un ramillete de flores;  
María, no seas ingrata,  
regálame tus amores  
CFM 1020 (*Oaxaca, Oaxaca, Soy virgencita*).

Pero también el cortar flores puede ser una forma eufemística y ambigua de referirse al cortejo o a la seducción de la enamorada para obtener sus favores:

Ya parece, ya parece,  
ya parece, pero no,  
ya parece que te corto,  
rosita de Jericó  
CFM 1508 (*Ya parece, ya parece*).

Otro caso en el cual la flor cortada mantiene un grado de ambigüedad que se convierte en núcleo significativo es la siguiente copla de *La azucena* en la cual se puede interpretar que efectivamente el amante pide una flor cortada como recuerdo de amor en una noche triste, aunque esta flor servirá de indicador sobre si lo quiere o no lo quiere.

¡Ah! qué noche tan serena,  
 y las estrellas ralitas.  
 Regálame una azucena  
 cortada con tus manitas,  
 para divertir mis penas  
 contándole las hojitas  
 CFM 1255 (Nuevo Laredo, Tamaulipas, *La azucena*).

Hay que tomar en cuenta que el cortar la flor con el valor simbólico de la obtención de los favores de la dama es uno de sus significados más difundidos del motivo, ya sea con el objeto de lograr el matrimonio:

Corté la flor del olivo,  
 la puse en una balanza.  
 Oye bien lo que te digo,  
 no lo tires a la chanza:  
 me he de casar contigo,  
 no pierdo las esperanzas  
 CFM 1187 (Salmoral, Veracruz).

Incluso con todas las de la ley, aunque la flor cortada que se usa como referente en esta copla, la del aguacate, sea un tanto extraña y con poca tradición poética y en este caso en una expresión más bien gastronómica al estar revuelta con perejil:

Corté la flor de aguacate,  
 revuelta con perejil.  
 Cuando esté la luna tierna  
 te mandaré a pedir,  
 para casarme contigo  
 por la Iglesia y por lo civil  
 CFM 1215 (Salmoral, Veracruz).

O simplemente con permiso de la madre:

Yo soy el gavián chiquito,  
pido permiso a tu mama;  
por cortar un clavelito,  
corté una flor de manzana;  
si tu amor es paraíso,  
aquí te aguardo mañana  
CFM 1374 (Tuxtepec, Oaxaca, zapateado).

Otras veces la mención de la flor cortada no implica llegar al matrimonio sino que se limita clara y llanamente a obtener los favores de la mujer:

Por esta calle me voy  
y por la otra doy la vuelta,  
a ver si puedo cortar  
un tulipán<sup>23</sup> de tu huerta;  
no seas ingrata conmigo:  
déjame la puerta abierta  
CFM 1572 (Veracruz, *La morena*; Tuxtepec, Oaxaca, *La guacamaya*).

Me he de cortar una flor  
de esas de tu hermosa rama;  
y aunque me cueste el rigor,  
me he de acostar en tu cama,  
ángel divino de amor,  
aroma de la manzana  
CFM 1511 (Huitzilán, Puebla, *La flor*).

En este sentido la lírica antigua también es muy rica, sobre todo en textos en voz femenina, voz que emplea habitualmente el motivo de cortar flores en forma eufemística para referirse a las relaciones sexuales con la pareja, la entrega de la mujer que gustaban de decir los decimonónicos, tal como se puede ver en la siguiente cancioncilla recogida originalmente por Correas:

<sup>23</sup> En México, al hibisco se le conoce como tulipán.

A coxer amapolas,  
 madre, me perdí:  
 ¡caras amapolas  
 fueron para mí!  
*Nuevo corpus 319.*

Pero el ir a coger flores también tiene el significado de salir del ámbito familiar protegido, con todos los riesgos que esto implica. A veces esta salida, recordada en el *Cancionero Musical de Palacio* (núm. 254), cuenta con la complicidad de la madre consentidora y permisiva:

Mi madre, por me dar plazer,  
 a coger rosas m'embía;  
 moros andan a saltar  
 y a mí llévanme cativa  
*Nuevo corpus 497B.*

Las distintas etapas de la relación amorosa pueden expresarse a través de esa unidad de significación que es el motivo de cortar flores como nos muestra esta cancioncilla utilizada por Gil Vicente (*O velho da horta*):

¿Quál es la niña  
 que coge las flores  
 si no tiene amores?  
 Cogía la niña  
 la rosa florida;  
 el ortelánico  
 prendas le pedía.  
 Si no tiene amores  
*Nuevo corpus 10.*

En otras canciones el significado eufemístico de cortar flores es más transparente. Es natural que la moza no pueda “coger la flor de la verbena” si su enamorado no está presente:

Que no cogeré yo berbena  
la mañana de sant Juan,  
pues mis amores se van  
*Nuevo corpus 522A.*

En la siguiente cancioncilla se hace explícita la coincidencia entre hablar de amores y cortar flores:

Cogendo rosas y flores,  
platicavan de amores,  
qu'es dulçor de los dulçores  
La Magdalena  
*Nuevo corpus 9.*

En otras ocasiones el cortar las flores no implica la relación sexual sino que se limita a los preliminares eróticos y así está en relación con los besos, abrazos, etc.

De la retama corté,  
de su flor probé una poca;  
de los besos que le di  
dulce le quedó la boca.  
Lucero de la mañana,  
tu amor mucho me provoca  
*CFM 1520 (El pájaro carpintero).*

Hermosa flor de azucena,  
¡quién te pudiera cortar!  
Tu boquita me envenena,  
tú me has de perfumar,  
y mi dicha se enajena  
*CFM 1504 (Tepehuacán, Hidalgo, La azucena).*

La imagen del motivo de la flor cortada crea un sistema de tipo alegórico y se extiende al jardín como ámbito de la amada:

Entré en un jardín y la corté,  
 una malvarrosa.  
 ¡Por qué estás enojada,  
 siendo tú la cariñosa?  
 Dame un besito tronado  
 de esa boquita sabrosa  
 CFM 1432 (Oaxaca, copla de lotería para “La rosa”).

Para cantarte un sin fin  
 y muchos versitos de amor,  
 y pasearme en tu jardín  
 para cortar una flor;  
 de ellas un blanco jazmín,  
 y embriagarme con su olor  
 CFM 1514 (*Ahí viene el agua*).

Si alguno flores te compra  
 del jardín, diles que no:  
 las flores no están en venta,  
 y el jardinero soy yo  
 CFM 985 (Oaxaca, *La Zandunga*).

El motivo de cortar flores, en el proceso característico derivado de la apertura de la literatura tradicional puede llevar la variación a extremos un tanto extraños que se alejan de la gama de significados habituales, como la siguiente copla que entra en la línea paródica modificando algunos de los elementos y transformando las flores en verdes lechugas o en chiles verdes, término con evidente doble sentido sexual:

Que si fueras a mi huerta  
 a cortar lechugas verdes,  
 no te arrimo mi boquita  
 porque luego me la muerdes  
 CFM 1552b (*El borracho*).

Chile verde me pediste,

chile verde te daré:  
 vámonos para la huerta,  
 que allá te lo cortaré  
 CFM 1560 (estrofa suelta).

El motivo de cortar flores corresponde a un lugar común de la tradición y la transmisión oral en general no solamente lírico y así también lo encontramos en otros géneros tradicionales, por ejemplo en el Romancero, como en el caso del siguiente romance donde tiene el significado de alejarse del lugar protegido. El ir a cortar flores siempre tiene una posible implicación sexual, por lo que en este caso hay que exculpar al personaje porque se trata de una acción devota, ya que las flores que va a cortar son para la Virgen, pero todo el romance va a girar en torno a la pérdida de la honra de la mujer a manos de sus raptos.

A caza, iba a caza, el infante don García;  
 A caza, iba a caza, el infante don García;  
 lleva los galgos cansados de subir cuestras arriba,  
 cuando le vino una carta de su esposa doña Elvira,  
 que la cautivaron moros días de Pascua Florida,  
 estando cogiendo flores para la Virgen María  
 en el jardín de su padre que muy buenos los tenía.  
 —Ala, ala, mi caballo, el de la espada dorida,  
 tú me pondrás esta tarde donde yo mujer tenía.—  
 Se ha asomado a una collada de las más altas que había;  
 vio los moros comer al pie de una verde oliva;  
 vio los moros comer y a su esposa en compañía  
 (San Mamés, Polaciones, Cantabria, *La esposa de don García*).<sup>24</sup>

La riqueza en la variación de tópicos y motivos es general y no exclusiva de la flor. Un panorama de variación semejante a los ejemplos anteriores lo encontramos en muchas otras expresiones líricas, baste mencionar como ejemplo el motivo de la ubicación al pie de un

<sup>24</sup> JOSÉ MARÍA COSSÍO y TOMÁS MAZA SOLANO, *Romancero popular de la Montaña*, 2 ts., Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1933, t. 1, pp. 48-49.

árbol que también puede tener significados muy diversos, así como múltiples variantes en su forma. Por ejemplo el dormir al pie de un árbol verde; aunque dominan las versiones con el pino, el roble o la noble encina de doradas eras, en el caso de México, además de conservar aquéllas, la adaptación geográfica que hace la tradición da por resultado que el verde pino o la verde haya españoles se conviertan en palo de Brasil, pirú, mastuerzo, palma o verde mezquite, y la linda enamorada en alguien más peligroso:

Al pie de un verde mezquite  
me puse a sestear un poco;  
no sé qué yerba me distes,  
que me estoy volviendo loco;  
¿dónde te encuentras, cabrona,  
que no me das otro poco?  
CFM 860 (Costa chica, Oaxaca).

En la rápida revisión anterior de ejemplos tomados de la canción lírica hispánica, esencialmente descriptiva y subjetiva, además de constatar su rica variación, también se observa que los elementos tópicos se adaptan perfectamente a una característica que generalmente se ha dado a los motivos (unidades narrativas), tal como corresponde a los lugares comunes. Es evidente, por una parte, la codificación, reiteración y permanencia de estos elementos en la tradición; pero por otro lado también es claro el papel generador que desempeñan estos motivos de “cortar flores” en el desarrollo de la copla por encima del tópico de “la amada como flor”.



## NEOCLASICISMO Y ROMANTICISMO: DOS GUSTOS Y UNA MÉTRICA

ALEJANDRO HIGASHI

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

### VALOR Y SERVICIO DEL PRERROMANTICISMO COMO MARBETE

La cruzada que iniciaran Joaquín Arce<sup>1</sup> y Russell P. Sebold<sup>2</sup> a finales de los años sesenta contra la periodización secularizante —de acuerdo con la que “se organizan manuales literarios y clases universitarias:...1600-1699, 1700-1799, 1800-1899, etc.”—<sup>3</sup> y sus consecuencias en la nomenclatura literaria<sup>4</sup> desde un principio fue bien recibida. Cruzada que necesariamente había que emprender contra los dogmas que separaban de un tajo neoclásicos y románticos, olvidando la raíz común que los nutría<sup>5</sup> y

<sup>1</sup> “Rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en la poesía española del siglo XVIII”, en *El padre Feijoo y su siglo*, Cátedra Feijoo, Oviedo, 1966, t. 2, pp. 447-477 y “Diversidad temática y lingüística en la lírica dieciochesca”, en *Los conceptos de rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII*, Cátedra Feijoo, Oviedo, 1970, pp. 31-51.

<sup>2</sup> De 1968 es uno de sus primeros artículos sobre el tema (“Sobre el nombre español del *dolor romántico*”, en *Ínsula*, 1968, núm. 264, pp. 1, 4-5), al que siguió una compilación de artículos (*El rapto de la mente*, Prensa Española, Madrid, 1970) y un primer hijo de esa discusión (*Cadalso: el primer romántico “europeo” de España*, Gredos, Madrid, 1974, publicado en inglés en 1971).

<sup>3</sup> RUSSELL P. SEBOLD, *De Ilustrados y Románticos*, El Museo Universal, Madrid, 1992, p. 103.

<sup>4</sup> Problema bien descrito por JOSÉ MIGUEL CASO GONZÁLEZ en “Temas y problemas de la literatura dieciochesca”, en *Historia y crítica de la literatura española*, ed. de J. M. Caso González, t. 4: *Ilustración y neoclasicismo*, Crítica, Barcelona, 1983, pp. 13-19.

<sup>5</sup> Tema de un libro inteligente, aunque injustamente olvidado, como el de WOLFRAM KRÖMER, *Zur Weltanschauung, Ästhetik und Poetik des Neoklassizismus und der Romantik in Spanien*, Aschendorff, Münster, 1968 y del artículo de SEBOLD, publicado

“acatando casi universalmente esa superficial explicación de la formación del Romanticismo español que lo hace provenir de influencias tardías y externas como la polémica de Böhl de Faber y José Joaquín de Mora, las teorías de los hermanos Schlegel y la vuelta de algunos desterrados políticos a raíz de la muerte de Fernando VII”.<sup>6</sup>

La etiqueta sobre la que quizá más urgentemente había que reflexionar era la de *prerromanticismo* para referirse a una buena parte del acervo literario escrito entre 1770 y 1830;<sup>7</sup> una categoría que perpetuaba la antigua postura, evidentemente polémica, de los románticos “siempre dispuestos a reivindicar su autonomía con respecto a la época que les había precedido” y los posrománticos, “que se habían proclamado como denodados defensores de un particular concepto de literatura nacional”,<sup>8</sup> pero sin mayor justificación para una crítica más rigurosa que su uso en otras latitudes<sup>9</sup> y sí con efectos negativos; el primero de ellos, el desconocimiento de las particularidades propias del periodo a cambio de una falsa construcción mental en la que las características de la producción literaria eran válidas sólo en función de su proyección dentro del periodo siguiente.<sup>10</sup>

Esta polémica, sin duda, no ha sido inútil; el rechazo de Caso González sintetiza el sentir general de la crítica hoy: “[...] el término

---

en su versión en inglés en 1971 (“La filosofía de la Ilustración y el nacimiento del Romanticismo español”, en *Trayectoria del Romanticismo español*, Crítica, Barcelona, 1983, pp. 75-108).

<sup>6</sup> SEBOLD, *Cadalso: el primer romántico “europeo” de España*, p. 124; tema también del artículo “Romanticismo y Barroco”, en *Trayectoria del Romanticismo español*, pp. 43-73.

<sup>7</sup> Y que ya se había empezado a usar con alguna fortuna; véase, por ejemplo, *Antología de los poetas prerrománticos españoles*, ed. de Guillermo Carnero, Barral, Barcelona, 1970 y JOSÉ LUIS CANO, *Heterodoxos y prerrománticos*, Júcar, Madrid, 1974.

<sup>8</sup> RINALDO FROLDI, “¿Literatura ‘prerromántica’ o literatura ‘ilustrada’?”, en *El Romanticismo*, ed. de David T. Gies, Taurus, Madrid, 1989, p. 111; originalmente publicado en *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo*, Centro de Estudios del Siglo XVIII, Oviedo, 1983, pp. 477-482.

<sup>9</sup> Por ejemplo, los tres estudios sobre la literatura alemana, francesa e inglesa de este periodo por PAUL VAN TIEGHEM (*Le Prérromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, F. Rieder, Paris, 1924).

<sup>10</sup> Como escribe CASO GONZÁLEZ, “el prefijo desvirtuaba su propio contenido, al relacionarla con una etapa posterior y distinta; o era sólo un precedente o comienzo de lo que después se llamará romanticismo” (*op. cit.*, p. 16).

*prerromanticismo*, por ambiguo, por equívoco y por inexacto, debe suprimirse. Y la historia literaria de esos años debemos analizarla en sí misma, sin referencias a culturas o a estilos de épocas posteriores”.<sup>11</sup> La revisión, sólo en apariencia nominal, ha propiciado una mejor comprensión de autores individuales en un proceso evolutivo. Así Cadalso, abanderado del “primer Romanticismo” luego del libro de Sebold, se acepta hoy día entre los ilustrados españoles;<sup>12</sup> Álvarez de Cienfuegos, considerado el “prerromántico” por antonomasia luego de los estudios de José Luis Cano,<sup>13</sup> se ha estudiado después a la luz de una ideología ilustrada con buenos resultados: hoy sabemos que la fraternidad universal está muy presente en el pensamiento del autor<sup>14</sup> junto a otros conceptos de importancia radical como virtud, amistad y razón, unidos por el hilo discreto de un orden natural.<sup>15</sup> Hoy, nuestra visión de Jovellanos, de Menéndez Valdés, de Iriarte, de Montengón y muchos más parece ampliada y precisada.<sup>16</sup>

Los caminos transitados desde entonces, sin embargo, no han tenido una sola dirección ni se han librado sin polémica: la solución de Sebold de adelantar los orígenes del Romanticismo hasta 1770 no ha convencido unánimemente. El punto débil de su argumentación está en los parámetros de comparación: seguro de que “lo que determina

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 325. Para EVA M. KAHILUOTO RUDAT, lo que equivocadamente se ha llamado *prerromanticismo* como un cambio de estética fundamental, sólo son diferencias de grado y variantes del neoclasicismo aceptado como un sustrato de actitudes básicas (“Lo prerromántico: una variante neoclásica en la estética y literatura española”, *Iberoromania*, 15, 1982, pp. 47-69).

<sup>12</sup> Por ejemplo, en EVA M. KAHILUOTO RUDAT, “Artificio, afecto y equilibrio clásico: ubicación estética de la obra de José Cadalso”, en *Coloquio Internacional sobre José Cadalso, Bolonia 26-29 de octubre de 1982*, Piovan, Abano Terme, 1985, pp. 193-210 y MANUEL CAMARERO en José Cadalso, *Autobiografía, Noches lúgubres*, ed., intr. y notas de MANUEL CAMARERO, Castalia, Madrid, 1987, pp. 68-72.

<sup>13</sup> “Un prerromántico: Cienfuegos”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 195 (marzo 1966), pp. 462-474; “Cienfuegos, poeta social”, *Papeles de Son Armadans*, 18 (1957), pp. 248-270 y en NICASIO ÁLVAREZ DE CIENFUEGOS, *Poesías*, ed., intr. y notas de José Luis Cano, Castalia, Madrid, 1969, pp. 31-39.

<sup>14</sup> DAVID T. GIES, “Cienfuegos: un emblema de luz y oscuridad”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33 (1984), pp. 234-246.

<sup>15</sup> ÁNGEL G. LOUREIRO, “La poesía de la muerte de Álvarez de Cienfuegos: el deseo de la razón produce monstruos”, *Hispanic Review*, 60 (1992), pp. 435-456.

<sup>16</sup> FROLDI, art. cit., pp. 111-114.

el romanticismo de una obra es la presencia en ella de tal cosmología, y no la de ningún tema, ningún rasgo episódico, ningún adorno estilístico concreto; pues estos últimos elementos varían de sentido conforme a la *Weltanschauung* de cada nueva época”,<sup>17</sup> sus trabajos se han visto necesariamente limitados al ámbito de los paralelos de cosmovisión entre un primer romanticismo (1770-1800) y un segundo, de corte manierista (1830-1860).<sup>18</sup> Los artículos del último libro de Sebold son sintomáticos de esta actitud: en las composiciones de Torrepalma “se perfila el perpetuo y doloroso egocentrismo de la cosmovisión romántica”;<sup>19</sup> las referencias de un joven poeta del XIX, Ángel López de Anitúa, a poetas anteriores (Cadalso, Rivas, Espronceda) ilustran claramente “la unidad de los románticos dieciochescos y los decimonónicos en una misma cosmovisión”, pues “lo que determina que un poeta sea romántico es su cosmología, su modo de situarse en el universo” (p. 73); estas mismas coincidencias son las que permiten hablar al mismo tiempo de Cadalso, Garcilaso, Rousseau, Meléndez Valdés y Goethe (“Cadalso, poeta modelo”, pp. 29-33), del germen romántico en la “Epístola de Jovino a Anfriso, escrita desde el Paular” de Jovellanos (“El desencanto romántico de Jovellanos”, pp. 35-39), de la anticipación de Pedro Montengón como novelista romántico (“Montengón y la novela romántica”, pp. 103-108), etcétera.

Ante este panorama, Caso González se pregunta si “¿diferenciamos las etapas históricas del arte y de la literatura sólo por la cultura vigente, o atendemos a los rasgos diferenciados de estilo o de contenido más concretos?”<sup>20</sup> A las claras, esta cosmovisión romántica corre el enorme riesgo de convertirse en un cajón de sastre demasiado amplio. Por más que para Sebold sean “las cosmologías las que separan, enlazan y caracterizan las épocas y los movimientos literarios”,<sup>21</sup> parece posible, cuando hablamos de un primer y de un segundo Romanticismo, “establecer diferencias fundamentales, hasta el punto de

<sup>17</sup> Cadalso: el primer romántico “europeo” de España, p. 268.

<sup>18</sup> CASO GONZÁLEZ, *op. cit.*, pp. 17-18.

<sup>19</sup> *De Ilustrados y Románticos*, p. 18; en adelante, pongo el número de página en el texto.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 18.

<sup>21</sup> *Trayectoria del Romanticismo español*, p. 132.

que las dos cosmovisiones se diferencian entre sí lo suficiente como para no confundirlas”.<sup>22</sup>

Sebold no se equivoca, sin duda, cuando escribe que “después de 1770, la tendencia romántica y la neoclásica se presentan, ya mezcladas, ya alternativamente cultivadas incluso por los mismos poetas, ya opuestas entre sí, pero siempre en relación dinámica, fecunda”,<sup>23</sup> pero parece claro que no podemos seguir limitando esta “relación dinámica, fecunda” a las coincidencias en el tono y cosmovisión, más evidentes pero menos asibles para quien busca los matices en una serie de rasgos estilísticos o contenidos concretos. Es tiempo de alumbrar rincones minúsculos de esa difícil zona de penumbra que comparten la Ilustración y el Romanticismo como ideología y empezar a demostrar la validez de las investigaciones de Sebold en ámbitos que vayan de la cosmología a los mecanismos literarios de las obras.

#### LAS MÉTRICAS DEL NEOCLASICISMO AL ROMANTICISMO

Es el siglo XVIII un siglo de búsqueda constante en que se acuñan monóstrofos, polímetros, estrofas antes infrecuentes y triunfan artificios en apariencia insignificantes como la rima asonante, novedades que poco o nada tienen que ver con la imagen que a menudo nos formamos de nuestros escritores ilustrados como un grupo de aburridos preceptistas. Admiradores de los clásicos, sin duda, no son admiradores del clasicismo de manual: “he de prevenir a mi lector —escribe Luzán (1702-1754)—, que no espere hallar aquí explicadas las diversas maneras con que se pueden disponer los catorce versos de un soneto, ni qué cosa sea el soneto continuo, encadenado, terciado, doblado con repetición, con cola, etc. [...] Todo esto es muy fácil de aprender y basta leer el *Arte poética* de Juan Díaz Renjifo, o seguir materialmente el artificio y la disposición de los versos y coplas de cualquier poeta”.<sup>24</sup> Entre el camino del Renjifo o el seguir el artificio de cualquier gran poeta,

<sup>22</sup> CASO GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 18.

<sup>23</sup> “Sobre la lírica y su periodización durante la Ilustración española (artículo-reseña)”, *Hispanic Review*, 50 (1982), p. 325.

<sup>24</sup> *La poética o reglas de la poesía* [1737], con un estudio de Luigi de Filippo, Seleccionces Bibliográficas, Barcelona, 1956, t. 1, p. 250.

nuestros autores ilustrados a menudo eligieron la segunda opción: Cadalso (1741-1782) escribe a Tomás de Iriarte que, “envidioso” de Anacreonte y “celoso” de las traducciones de Villegas, ha compuesto las odas que le envía “por el estilo de los dos”;<sup>25</sup> en su anacreóntica “Al lector” rinde el Conde de Noroña (1760-1815) homenaje a sus modelos (Anacreonte, Catulo, Tibulo, Propercio, Esteban Manuel de Villegas y Moratín)<sup>26</sup> y Alberto Lista (1775-1848) declara en el prólogo a la segunda edición de sus *Poesías* (1837) lo que llama su “sistema poético”: “mi modelo es Rioja, y mi cuidado al componer ha sido siempre revestir con las formas, la expresión y el lenguaje de este gran poeta los pensamientos que la inspiración me sugería”.<sup>27</sup>

Se imitaron los modelos siguiendo el faro de una doble libertad: dando, por un lado, carta de naturalización “clásica” a los poetas de los Siglos de Oro —Garcilaso, fray Luis, Villegas—;<sup>28</sup> experimentando, por el otro, sobre las formas heredadas. Este último será el paso decisivo: basta un rápido vistazo al catálogo de formas métricas usadas por Iriarte (1750-1791) al final de sus *Fábulas literarias* (Augusto de Cueto ed., BAE, t. 63, p. 21) para advertir las numerosas licencias que se toma al servirse de metros bien identificados por su filiación con temas sublimes (la octava real con temas épicos o la silva con las meditaciones filosóficas)<sup>29</sup> en la composición de sus fábulas y, en

<sup>25</sup> Véase la carta en JOSÉ DE CADALSO, *Escritos autobiográficos y epistolario*, pról., ed. y notas de Nigel Glendinning y Nicole Harrison, Tamesis, London, 1979, p. 76.

<sup>26</sup> “Al lector” [1799], en *Antología poética*, ed. de Santiago Fortuño Llorens, Cátedra, Madrid, 1997, p. 87.

<sup>27</sup> *Poesías*, en *Poetas líricos del siglo XVIII*, colección formada e ilustrada por el excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto, M. Rivadeneyra, Madrid, 1875 (*Biblioteca de Autores Españoles*, 67), t. 3, p. 273 (en adelante, las referencias a la colección de *Biblioteca de Autores Españoles* se apuntan en el texto según la abreviatura convencional —BAE más el número de tomo— y añadiendo la primera vez que se cita el nombre del compilador o editor correspondiente).

<sup>28</sup> Véase JOAQUÍN ARCE, *La poesía del siglo ilustrado*, Alhambra, Madrid, 1981, pp. 105-141 y SEBOLD, “Sobre la lírica y su periodización”, pp. 320-323; sobre Villegas, hoy su fama entre los autores ilustrados está bien atestiguada gracias a JULIÁN BRAVO VEGA, *Esteban Manuel de Villegas (1589-1669) Fortuna crítica*, Gobierno de la Rioja-Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1989, pp. 30-106.

<sup>29</sup> La cerrada correspondencia entre tema y forma, sabida por el uso en los Siglos de Oro, fue tempranamente teorizada por Herrera en sus anotaciones de 1580

sentido inverso, al acreditar formas literarias que ya en el siglo XVII sólo tenían acogida en la literatura truhanesca como la seguidilla (fábula XL).<sup>30</sup>

La rigurosa línea de continuidad métrica que atraviesa la composición literaria de ilustrados y románticos, unas veces innovando y otras, consolidando su uso, es una sola cuerda que, sabiéndola tañer, puede producir las más ricas melodías. Como escribe Dorothy C. Clarke, “Spanish Romantic poets leaned more heavily on the labor of their eighteenth- and early nineteenth-century predecessors than is generally supposed. The neoclassic period is particularly important for certain experiments, inventions, and developments in versification”.<sup>31</sup> La peculiar relación de los poetas ilustrados con la literatura clásica promovió la experimentación en ambos grupos hasta extremos que son difíciles de apreciar para el lector moderno. La profunda independencia y originalidad con la que Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) traduce el *Integer vitae* de Horacio (*Odae* I, 22) como un romancillo pentasilábico puede sólo valorarse enfrentado al riguroso apego latinizante de Villegas apenas poco más de un siglo antes:

El que inocente  
su vida pasa  
no necesita  
morisca lanza,  
fusco, ni corvos  
arcos, ni aljaba  
llena de flechas  
envenenadas

(citado por Nicasio Gallego en BAE, t. 67, p. 436).

(véase CRISTOBAL CUEVAS, “Métrica y géneros poéticos”, en Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristobal Cuevas, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 77-87).

<sup>30</sup> Véanse, por ejemplo, varias seguidillas francamente obscenas en *Poesía erótica del Siglo de Oro*, recopilación de Pierre Alzieu, Robert Jammes, Ivan Lissorgues, Crítica, Barcelona, 1984, pp. 130-135.

<sup>31</sup> “On the versification of Alberto Lista”, *Romantic Review*, 43 (1952), p. 109.

El verso corto de sonoridad machacona y rima asonante de Moratín gana el lugar a la reposada adaptación clásica de Villegas en estrofas sáficas:

El que es entero y en alma puro,  
Fusco, los pasos si mover quisiere,  
ya sin azcona, ya sin arco corvo,  
libre camina.<sup>32</sup>

Un notable cambio de sensibilidad del poeta ilustrado hacia las formas y preceptos, si recordamos que en tiempos de Villegas el verso pentasílabo andaba sonando en canciones populares como el “Llorad las damas / si Dios os vala. / Guillén Peraza / quedó en la palma, / la flor marchita / de la su cara”.<sup>33</sup> ¡Qué lejos estamos todavía de los sonoros *asclepiadeos* que Leandro Fernández de Moratín compone reuniendo dos versos pentasílabos con finales esdrújulos en su oda a “Don Gaspar de Jovellanos”<sup>34</sup> y de las octavillas pentasilábicas con que Alberto Lista compone su elegía “El túmulo” (BAE, t. 67, p. 355)!

Los versos de arte menor suenan a los oídos ilustrados con dignísimo acento clásico luego que Villegas aclimata el heptasílabo monóstrofe para lo que sería quizá una de las composiciones más características de los siglos XVIII y XIX: la *anacreóntica* (y sus variantes: la *cantilena* y el *romancillo*, de igual factura pero distintos temas). Usado este metro por Villegas en el libro IV de la primera parte de sus *Eróticas o amatorias* (ed. cit., pp. 251-323), será cultivado por Meléndez Valdés (BAE, t. 63, pp. 93-120), el Conde de Noroña (BAE, t. 63, pp. 426-428 y en algunas de las traducciones en sus *Poesías asiáticas* [1833], *ibid.*, pp. 470-498), Manuel María de Arjona (1771-1820) (BAE, t. 63, pp. 525-534), Sánchez Barbero (1764-1819), autor también de poesía latina (sus cantilenas en BAE, t. 63, pp. 587-591), Alberto Lista

<sup>32</sup> *Eróticas o amatorias*, ed. y notas de Narciso Alonso Cortés, “La Lectura”, Madrid, 1913, p. 157.

<sup>33</sup> *Cancionero tradicional*, ed., intr. y notas de José María Alín, Castalia, Madrid, 1991, núm. 6; adopto la disposición gráfica de Quilis, *Métrica española*, 8a. ed., Ariel, Barcelona, 1994, p. 57.

<sup>34</sup> Véase E. Díez Echarrri, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, C.S.I.C., Madrid, 1970, pp. 298-299.



(una buena parte de sus idilios son anacreónticas; BAE, t. 67, pp. 352-357), etc. La anacreóntica ilustrada se vestiría de riquísimos matices: desde los temas eróticos típicos de Anacreonte<sup>35</sup> hasta las de tono elegíaco de Cadalso,<sup>36</sup> convirtiendo esta forma métrica de apariencia literaria y artificiosa en vehículo de las más sinceras emociones. En la primera de las anacreónticas del Conde de Noroña éstas se describen ya como “copia / de las pasiones vivas”.<sup>37</sup>

Las anacreónticas no serán una composición extraña para nuestro poetas románticos: ya en el tono más clásico de Espronceda (1808-1842) en “El pescador”<sup>38</sup> —tono que no debe de extrañar, compuesta como está a la sombra de una traducción de Metastasio por Lista (“El convite del pescador”, BAE, t. 67, p. 320)— y el Duque de Rivas,<sup>39</sup>

<sup>35</sup> Por ejemplo, ésta sobre la fugacidad de la vida y el contento del placer de Meléndez Valdés: “¡Cómo se van las horas, / y tras ellas los días, / y los floridos años, / de nuestra frágil vida! / [...] / El cuerpo se entorpece, / los ayes nos fatigan, / nos huyen los placeres, / nos deja la alegría. // Si esto nos aguarda, / ¿para qué, mi Dorila, / son los floridos años / de nuestra frágil vida? // Para juegos y bailes, / y cantares y risas / nos los dieron los cielos, / las gracias los destinan” (Oda VI, vv. 1-4, 13-24, BAE, t. 63, p. 94), muy posiblemente inspirada en esta otra de Villegas: “Porque la edad ligera / se va de entre nosotros, / así como las ruedas / del carro presuroso. / Huyan pues los cuidados, / que si vienen, a todos, / desatados los huesos, / nos volverán en polvo. / [...] / Mientras yo vivo, viva / el gusto y el retozo; / mi frente ciñan rosas, / mis sienes unjan óleos, / y a mi dulce muchacha / llámárasla, ea, mozo; / que quiero darle un verde, / antes de darme al Orco” (Monóstrofe V, vv. 9-16, 25-32, ed. cit., pp. 257-258).

<sup>36</sup> “En lúgubres cipreses / he visto convertidos / los pámpanos de Baco / y de Venus los mirtos; / cual ronca voz del cuervo / hiere mi triste oído / el siempre dulce tono / del tierno jilguerillo. / [...] / Pues Baco, Venus, aves, / arroyos, pastorcillos, / sol, luna, todos juntos / miradme compasivos, / y a la ninfa que amaba / al infeliz Narciso, / mandad que diga al orbe / la pena de Dalmiro” (“A la muerte de Filis”, vv. 1-8, 25-32, en *Poesía del siglo XVIII*, ed., intr. y notas de John H. R. Polt, Castalia, Madrid, 1975, pp. 151-152).

<sup>37</sup> “Estas mis tiernas Odas, / en la niñez nacidas, / que expresan de mi pecho / ya rabia, ya alegría, / en donde a cada paso / retratados se miran / el fuego de Cupido, / de Lleo la risa, / a ti, lector amado, / dedico, no por mías, / sino porque son copia / de las pasiones vivas” (“Al lector”, vv. 1-12, en *Antología poética*, p. 87).

<sup>38</sup> *Poesías líricas y fragmentos épicos*, ed., intr. y notas de R. Marrast, Castalia, Madrid, 1970, pp. 140-141; véase también su anacreóntica dedicada “A Balbino Cortés”, pp. 206-207.

<sup>39</sup> Una cantilena de 1814 empieza así: “Volvámonos ¡oh, Lesbia! / volvámonos al campo, / lejos de mí la corte, / lejos de mí cuidados” (Jorge Campos, ed., BAE,

ya en el estilo fuera de toda proporción de la “letrilla anacreónica” de Mariano José de Larra (1809-1837).<sup>40</sup> Volveremos a ver esta estrofa, desprovista de la rigidez del asonante y llena de una emotividad brillante y espontánea, en varias de las composiciones de Bécquer: ese “sacudimiento extraño / que agita las ideas [...]” de la rima III, ese “espíritu sin nombre / indefinible esencia [...]” de la rima V han sido cincelados en los límites de los monóstrofos heptasílabos sueltos, ahora ya tan alejados del “Llorad las damas / si Dios os vala” que es difícil reconocerlo.

Este largo camino es el que han seguido muchas de las formas métricas en que los mejores frutos del romanticismo habían de conservarse. Una estrofa tan rigidamente técnica como la sáfico-adónica<sup>41</sup> fue bien recibida por casi todos los poetas del XVIII. En 1774, Cadalso envía a Moratín dos odas en sáficos y adónicos, “Sobre un nuevo amor”, en las que, no contento con respetar cesuras y acentos fijos, suma un primor más: “la consonancia —escribe Cadalso— del segundo verso con la mitad del tercero es imitado de Esteban de Villegas”.<sup>42</sup> He aquí unos pocos versos:

---

t. 100, p. 3). Se trata de una forma métrica usada con regularidad por el Duque de Rivas; pueden verse más ejemplos en pp. 10, 17-18, 37-38, 38-39.

<sup>40</sup> “Copa, amigos, copa: / rebose el cristal, / que en beber lo bueno / no puede haber mal. / [...] / Más vino. ¡Una cuba / a apurar me atrevo, / que mientras más bebo / quiero más beber” (*apud* FRANCISCO YNDURÁIN, “Villegas: revisión de su poesía”, en *Relección de clásicos*, Prensa Española, Madrid, 1969, p. 35). Pueden verse otras anacreónticas de Larra en Carlos Seco Serrano (ed.), BAE, t. 128, pp. 352-353, 353-354, 354, 355, 359, 360-361, 366-367 y 370-372.

<sup>41</sup> Compuesta, a semejanza de la sáfico-adónica latina, por tres versos sáficos endecasílabos cesurados luego de la quinta sílaba con acentos en 1a., 4a., 8a. y 10a. y un remedo de adónico que es copia en realidad del primer hemistiquio de cada endecasílabo (pentasílabo con acentos en 1a. y 4a.). Aunque esta estrofa ha tenido larga vida en la himnica latino-cristiana peninsular, el mérito de una verdadera sáfico-adónica en español se le sigue concediendo a Villegas con odas como el “Dulce vecino de la verde selva, / huésped eterno del Abril florido, / vital aliento de la madre Venus, / Céfiro blando” (ed. cit., vv. 1-4, p. 349). Reproduzco los primores técnicos: “Dulce vecino de la verde selva, / huésped eterno del Abril florido, / vital aliento de la madre Venus, / Céfiro blando” (“vital” debe leerse “vital” como proveniente del adjetivo “vitalis” latino).

<sup>42</sup> JOSÉ DE CADALSO, *Escritos autobiográficos y epistolario*, pról., ed., y notas de Nigel Glendinning y Nicole Harrison, Tamesis, London, 1979, p. 80. La rima interna está imitada del “Ya por el cierzo, boreal pegaso” de Villegas (ed. cit., pp. 350-352),

¡Niño temido por los dioses y hombres!  
 ¡Hijo de Venus! ¡Ciego amor! ¡tirano!  
 ¡Con débil *mano*, vencedor del mundo!  
 ¡Dulce Cupido!

(ed. cit., p. 80).

La sáfico adónica fue patrimonio compartido por los poetas ilustrados: en ella vació sus primores líricos Menéndez Valdés —aunque desatendiéndose del ritmo del sáfico—, imponiendo la rima entre el segundo verso y el adónico;<sup>43</sup> la usó Félix José Reinoso (1772-1841) (“Goza, mi Licio, de las blandas flores”, *BAE*, t. 67, p. 224), Alberto Lista (*BAE*, t. 67, pp. 288, 296, 300, 314 y 322), José González Carvajal (1753-1834) (“Madre divina del amor hermoso”, *BAE*, t. 67, p. 562), José Vicente Alonso (1775-1841), seguidor de Cadalso en eso de la rima interna (“En este sitio delicioso y grato” y “¿De qué me sirve, primavera hermosa?”, *BAE*, t. 67, p. 668), el Conde de Noroña (“Cuando de Amira se apodera el sueño” y “Decid, pastores, respondedme presto”, *BAE*, t. 63, pp. 435-436, y en varias de sus *Poesías asiáticas*, *ibid.*, pp. 487-492).

Se trata de una estrofa que, pese a los rigores y cincelados cantos de su artificio, no dejará de sonar en las liras románticas. En una gaceta de Barcelona del 2 de abril de 1821 aparecían estas sáfico-adónicas con rima interna por la muerte de José de Vargas y Ponce:

Vargas, perenne socio de las Musas,  
 de artes y letras sólo enamorado,  
 llevóte el hado y mi ventura, grita  
 la santa Témis

(*BAE*, t. 67, p. 601).

aunque no aparece con sistematicidad en todas las estrofas; sólo las estrofas 3, 4, 5, 6, 7 y 11 muestran dicha rima.

<sup>43</sup> A menudo, Meléndez Valdés desatendió el rigor del sáfico cambiándolo por simples endecasílabos (“Esperanza solícita, a mi ruego [...]”, Oda XXII, v. 1, *BAE*, t. 63, p. 191; o “La gracia celestial de aquellos ojos [...]”, Oda XVI, v. 2, *ibid.*, p. 89); a cambio de estas licencias, aprovechó el suplemento —no tomado de Villegas esta vez— de la rima: “Cruda fortuna, que voluble llevas / por casos tantos mi inocente vida, / de hórridas olas agitada siempre / nunca sumida” (*ibid.*, p. 186).

La encontramos también en Espronceda (“Salve, tranquila plateada luna”, ed. cit., p. 133), en Antonio García Gutiérrez (1813-1884) —mejor conocido por su drama *El trovador*— (“La fuente” y “El sueño”);<sup>44</sup> en Ventura Ruiz Aguilera (1820-1881) —con rima asonante entre el segundo endecasílabo y el adónico—,<sup>45</sup> etc. Bécquer, indiferente en apariencia a las formas métricas convencionales de la poesía decimonónica y neoclásica, usará con personal rigor de ella; la rima IV, por ejemplo, empieza con una sáfico-adónica adaptada a los gustos de la época —de los tres endecasílabos ya sólo es sáfico el segundo, asonantado además con el adónico—:

No digáis que agotado su tesoro,  
de asuntos falta enmudeció la lira.  
Podrá no haber poetas; pero siempre  
habrá poesía.<sup>46</sup>

La rima XVII es una sola estrofa con las mismas características y la XXXIX termina con otra —aquí, el segundo y el tercer endecasílabo son sáficos, el tercero sin cesura—; podemos encontrar otra intermedia en XLIII —con un endecasílabo en vez del segundo sáfico— y en las tres estrofas de la rima XLI, tras de la máscara heterométrica de endecasílabos y decasílabos, bien pronto se puede descubrir otra vez la sáfico-adónica —aunque ahora, el adónico es un estribillo, “¡No pudo ser!”—; otras sáfico-adónicas experimentales son las de la rima XIX, compuesta con tres octosílabos y un pie quebrado que conservan el esquema de asonancia en segundo y cuarto versos (“Cuando sobre el pecho inclinas / la melancólica frente, / una azucena tronchada / me pareces” (ed. cit., p. 60).

<sup>44</sup> *Poesías de Antonio García Gutiérrez*, sel. y pról. de Joaquín de Entrambasaguas, Real Academia Española, Madrid, 1947, pp. 28 y 47-48.

<sup>45</sup> “Viles, cobardes y asesinos llaman / a los de ovejas dóciles rebaños, / que por las cumbres del Pirene un día / se nos colaron” (“Profana-tumbas”, en *Poesía española del siglo XIX*, ed. de Jorge Urrutia, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 435-436); esta misma estrofa en otro poema de Ángel María Dacarrete (1827-1904) (“Dime”, en *ibid.*, pp. 471-472).

<sup>46</sup> GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, *Rimas*, ed. de José Luis Cano, Cátedra, Madrid, 1984, p. 4 (en adelante señalo sólo el número de rima en esta edición).

Esta traducción ceñida de la estrofa latina tuvo una variante ya muy temprana que reemplazó la implacable rigidez del verso sáfico por la blandura del endecasílabo común, sobreponiendo al efectismo del verso adónico la delicadeza del heptasílabo italiano: la estrofa turreana, el tetrástico creado por Francisco de la Torre (c. 1535-?) que mucho competiría con la sáfico-adónica en el gusto de ilustrados y románticos:

El frío Bóreas y el helado Noto  
apoderados de la mar insana  
anegaron ahora en este puerto  
una dichosa nave.<sup>47</sup>

La estrofa fue rápidamente imitada por los poetas ilustrados y adaptada al gusto neoclásico, más afecto a la rima y a la consonancia que a los versos sueltos;<sup>48</sup> así, las turreanas de Alberto Lista suman a su artificio la rima consonante entre el segundo endecasílabo y el heptasílabo, y entre el primer y el tercer endecasílabos cuando escribe a Cadalso-Dalmiro:

Fileno cantará, Dalmiro mío,  
con voz que emule la del sacro Homero,  
el primer hombre el ciego desvarío  
y el castigo severo  
(BAE, t. 67, p. 292).

Combina Lista esta estrofa renovada según el gusto de la época (por ejemplo, BAE, t. 67, pp. 295 y 295-296) con la turreana común

<sup>47</sup> *Apud* MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, *Horacio en España*, Casa Editorial de Medina, Madrid, 1877, pp. 30-31.

<sup>48</sup> En la "Advertencia" a sus *Poesías asiáticas*, el CONDE DE NOROÑA apunta que, una vez traducidas las primeras poesías del ramillete en *verso suelto*, tuvo que hacer "con rima o con asonantes las posteriores", "para contentar a los que miran con seño esta metrificación" (*Antología poética*, p. 261) y, en 1766, don Cándido María Trigueros ha presentado a la Real Academia su defensa de la rima consonante en su *Disertación sobre el verso suelto y la rima* (puede verse extractado en el artículo de FRANCISCO AGUILAR PIÑAL, "Cándido María Trigueros y el *Poema del Cid*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33, 1984, pp. 224-228).

sin rima (BAE, t. 67, pp. 321 y 322). Antes, Meléndez Valdés también se había ejercitado aquí sin rima alguna<sup>49</sup> y después lo haría el Conde de Noroña en varias de las traducciones de sus *Poesías asiáticas* siguiendo una y otra forma.<sup>50</sup> No serían éstas las únicas variantes ilustradas: a Manuel María de Arjona (1771-1820) debemos un metro todavía no bautizado que alabó Quintana por su singular artificio: la unión de dos turreanas en un mismo periodo poético con rimas consonantes entre ambas (ABBcDEEc) y heptasílabos agudos.<sup>51</sup>

La estrofa turreana también encontraría pronto adeptos entre los españoles románticos: turreanas son las estrofas usadas por Antonio García Gutiérrez en su himno “A los defensores de Bilbao” —mejoradas con la rima de los endecasílabos nones—<sup>52</sup> y en turreanas están algunas de las composiciones del Duque de Rivas<sup>53</sup> y otras de Manuel de Cabanyes (1808-1833).<sup>54</sup> También Bécquer la cultivaría: ya como estrofa suelta en sus composiciones polimétricas (la estrofa primera de la rima XLIII, la última de la rima XLVI, las primeras de las rimas XLVIII y LXIII), ya como modelo en sus rimas poliestroficadas (rimas XIII, L, LII, LIII, LXV, LXXI, LXXV y LXXXI) donde, con excepción de la rima LXXXI, se trata siempre de un poema poliestrofico encadenado por asonancia en los versos pares (incluyendo, por supuesto, el heptasílabo):

<sup>49</sup> “Cruel memoria, de acordarme deja / gracia celestial de aquellos ojos, / que al afligido pecho un tiempo dieron / serenidad y vida” (BAE, t. 67, p. 189).

<sup>50</sup> En las gacelas I y VII seguirá la rima en nones y pares, como Lista (BAE, t. 63, pp. 485 y 488); en la gacela VI preferirá no hacer uso de la rima, como Meléndez Valdés (*ibid.*, pp. 487-488).

<sup>51</sup> Esta es la estrofa: “¡Oh si bajo estos árboles frondosos / se mostrase la célica hermosura / que vi algún día de inmortal dulzura / este bosque bañar! / Del cielo tu benéfico descenso / sin duda ha sido, lúcida belleza; / deja, pues, diosa, que mi grato incienso / arda sobre tu altar” (“La diosa del bosque”, en BAE, t. 63, p. 507).

<sup>52</sup> “Vuelva a mis manos el laud sonoro, / vuelva a mis manos y el cantar sublime, / blando, acompañe con sus cuerdas de oro... / Venga, venga el laúd” (ed. cit., pp. 36-37).

<sup>53</sup> “Los árboles y arbustos erizados, / yertos extienden sus desnudas ramas, / y toman el aspecto pavoroso / de helados esqueletos” (“El otoño”, en *Poesía española del siglo XIX*, pp. 253-255; también en la misma estrofa, “El faro de Malta”, de 1828, en *ibid.*, pp. 255-258).

<sup>54</sup> Por ejemplo, “La independencia de la poesía” y “Mi navegación”, en *ibid.*, pp. 303-308.

Volverán las oscuras golondrinas  
 en tu balcón sus nidos a colgar,  
 y otra vez con el ala a tus cristales  
 jugando llamarán.  
 Pero aquellas que el vuelo refrenaban  
 tu hermosura y mi dicha al contemplar;  
 aquellas que aprendieron nuestros nombres,  
 éstas... ¡no volverán!

(ed. cit., p. 78).

Del doble turreano inventado por Arjona también encontraremos seguidores entre los poetas románticos: Nicomedes Pastor Díaz (1811-1863) se sirve de esta estrofa para su lamento fúnebre “A la luna” (*Poesía española del siglo XIX*, pp. 345-348) con ligeras modificaciones en las rimas.

“La poesía que llamamos becqueriana no surge de la nada, sino que atraviesa la historia de la lírica decimonónica”, escribe Jorge Urrutia;<sup>55</sup> y de la lírica ilustrada, agregaría. Es indudable que la composición polimétrica becqueriana, tan característica, debe mucho a la experimentación de Espronceda luego de 1834 en sus canciones —el “Canto del cruzado”, la “Canción del pirata”, “El reo de muerte”, “El mendigo”, “El verdugo”, “¡Guerra!” y “A la muerte de don Joaquín de Pablo (Chapalangarra)”—. Aunque en la nota que acompañaba “El verdugo” en su primera publicación (*Revista Española*, 19 de diciembre de 1835) se apuntaban “la energía de la expresión”, “lo nuevo y sublime de las ideas” y “el metro mismo nervioso y duro, tan adecuado al asunto”, y se invitaba a comparar este poema “con las insípidas pastorales de Meléndez” “para decidir la cuestión entre clasicismo y romanticismo”,<sup>56</sup> esa variedad métrica no fue ajena a la poesía ilustrada: ya Juan María Maury (1772-1845) tenía traducido “El festín de Alejandro” de Dryden respetando la métrica de su modelo<sup>57</sup>

<sup>55</sup> *Poesía española del siglo XIX*, p. 150.

<sup>56</sup> La nota transcrita en ESPRONCEDA, ed. cit., p. 240, nota 145.

<sup>57</sup> Recordemos algunos versos: “Doliente queja revelaba en tanto / la victoria de amor, obra del canto. / El príncipe contempla, ansioso, aquella / autora bella / de su penar; / suspira / y mira; / suspira y mira; / vuelve a mirar / y a suspirar: / y apoyo, ¡oh ninfa! de sí mismo ajeno, / vencido el vencedor pide a tu seno” (BAE, t.

y varios otros autores, en su poesía original, habían experimentado la mezcla de estrofas distintas —Meléndez Valdés une silvas y octavillas hexasílabas en su *Silva IV* (BAE, t. 63, pp. 168-169); Félix José Reinoso, falsas décimas (dos quintillas de rima abbaeddc) con séptimas pentasílabas y sextas rimas con octavillas heptasílabas (“Himnos en loor de san Isidoro”, *ibid.*, pp. 231-232); Alberto Lista, silvas con octavillas heptasílabas (BAE, t. 67, p. 275) y silvas con octavillas pentasílabas y heptasílabas (*ibid.*, p. 353), etc. Se trata, muchas veces, de ejercicios tímidos para romper con la monotonía de la expresión o, sencillamente, para marcar la alternancia de voces en la poesía de tono más dramático.

La verdadera fuente de las “innovaciones métricas”<sup>58</sup> de Espronceda y de la puerta que parece abrir a los poetas románticos se encuentra en un género híbrido, literario y dramático al mismo tiempo, cultivado en el siglo XVIII tanto como en el XIX: la *cantata*. Ya Sánchez Barbero (1764-1819) se había referido a ella,<sup>59</sup> lamentando por un lado lo poco cultivada que estaba en España y componiendo, por el otro, cantatas polimétricas que de estrofa en estrofa mudan a imitación de Dryden y de Metastasio, muchas veces sin romper siquiera el periodo:

Viendo la Venus morena  
del recinto melillense  
que de tantas pescadoras

67, p. 174). El Conde de Noroña tiene también una “traducción libre” del poema de Dryden, pero su “libertad” consistió en regularizar la métrica limitándose a la combinación de silvas y octavillas (véase en BAE, t. 63, pp. 434-435).

<sup>58</sup> Según MARRAST, “todos los críticos —Mazzei, Allison Peers, Casaldueiro— han subrayado las cualidades formales de [la “Canción del pirata”] y puesto de relieve las innovaciones métricas que contiene” (“Introducción”, en ESPRONCEDA, ed. cit., p. 36). Más adelante dirá que “desde la *Canción del pirata*”, Espronceda “trata de aprovechar todos los recursos de la métrica española, combinando varias clases de versos y estrofas (y en este punto se anticipa a las experiencias de los modernistas)” (*ibid.*, pp. 43-44).

<sup>59</sup> Dice en sus *Principios de retórica y poética* [1805] que “la Cantata es un poemita lírico, compuesto para ponerse en música; contiene arias y recitado” (*apud* MANUEL JOSÉ QUINTANA, *Poesías completas*, ed., intr. y notas de A. Dérozier, Castalia, Madrid, 1969, p. 165, nota 1).



se están burlando los peces  
 que van y tornan  
 tornan y vuelven,  
 y nada, nada  
 míseras prenden,  
 por más que copos,  
 cañas, anzuelos,  
 cebos les echen,  
 a vengar tamaña injuria  
 ella sola se previene,  
 y guerra declara, guerra  
 a los ecuóreos vivientes.

¡Pobrecitos  
 pececitos!  
 Esta orilla,  
 sús, dejad;  
 pues avanza  
 y os alcanza  
 de Melilla  
 la deidad

(“La Venus de Melilla metida a pescadora” [1816], BAE, t. 63, p. 584).

Aunque esta forma iba bien con la poética de Sánchez Barbero (“Según el argumento / procede variándose mi estilo, / como procede el mar según el viento. / Unas veces deslizándose tranquilo, / otra vez revolviéndose violento”, BAE, t. 63, p. 556), la cantata como imán de estrofas y versos polimorfos —adaptados al variado ritmo de la música que la acompañaba— se había usado desde mucho tiempo atrás: ya Iriarte tenía compuesto un grupo de “letras para música” polimétricas (“La primavera”, “El lorito”, “Los gustos estragados”, BAE, t. 63, pp. 63-64) y Bautista Arriaza (1770-1837) tiene una que divide en declamación (silvas) y arias (falsas décimas, octavillas, un conjunto de pentasílabos, una cuarteta heptasílabo con glosa y un conjunto de versos decasílabos con rima consonante) (“La piedad filial o el restablecimiento”, BAE, t. 67, pp. 82-84); Alberto Lista, el “Fragmento de una nueva ópera de Reinaldo y Armida” —con silvas, octavillas heptasílabas, hexasílabas y pentasílabas (una de estas últimas

con terminaciones esdrújulas, graves y agudas alternadas) y una sexta rima dodecasilaba— (BAE, t. 67, pp. 331-332) y Quintana, su “Ariadna, Cantata” (ed. cit., pp. 165-168).

NEOCLÁSICOS Y ROMÁNTICOS: LA MÉTRICA  
COMO FORMA DE UNA COSMOVISIÓN

Quizá sea el momento de aceptar que la “relación dinámica, fecunda” vista por Sebold entre Neoclasicismo y Romanticismo como cosmologías también es palpable en el ámbito de los principios compositivos en buena parte de su lírica. Poetas ilustrados y románticos compartieron mucho aquí: los mismo un monóstrofe de resonancias lejanamente clásicas como el anacreónico, una forma de leyes rígidas y artificiosa como la estrofa sáfico-adónica o la turreana, que una llena de licencias como la de la cantata. Ni los preceptos fueron propiedad de los poetas ilustrados ni mucho menos las innovaciones, exclusivas de los románticos; unos y otros en su momento adoptaron y aprovecharon los preceptos para sus composiciones. Emparentados ambos grupos por una métrica, sólo habrá después que parcelar en el terreno más difícil de los gustos.

## LA NAVEGACIÓN DEL ALMA DE EUGENIO DE SALAZAR Y SU ACERCAMIENTO AL GÉNERO ÉPICO

JESSICA COURTNEY LOCKE  
Universidad de Virginia

Como han mostrado diferentes críticos y estudiosos, durante el Siglo de Oro hispano, la épica tuvo un lugar realmente privilegiado respecto a otros géneros literarios: “para el gusto educado en la escuela y en la universidad mediante el estudio de la retórica y la lectura de la poesía latina, —explica Frank Pierce— la épica constituía una forma de muy alto rango en la jerarquía literaria [...] desde el punto de vista estricto de la perspectiva histórica, la épica literaria y demás variantes de la poesía narrativa ocupan en el vasto campo de la literatura del Siglo de Oro un lugar cuantitativamente importante”.<sup>1</sup> Pedro Piñero Ramírez estudia los diferentes factores que pudieron haber contribuido a la fecundidad del género épico en el mundo hispano de los siglos XVI y XVII, y concuerda con Pierce en que la épica gozó de una verdadera primacía genérica en aquella época: “[...] no sólo en España, sino también en Europa, [...] se llegó a considerar la épica como la más elevada forma literaria, norma de todos los demás géneros”.<sup>2</sup> Gilbert Highet también alude a la proliferación del género épico que se vio por toda Europa en esa época, y cita cuatro clases de epopeyas renacentistas: las que imitan la epopeya clásica de manera

<sup>1</sup> *La poesía épica del Siglo de Oro*, trad. J. C. Cayol de Bethencourt, Gredos, Madrid, 1968, p. 25. Agradezco a la dra. Martha Elena Venier por haberme sugerido la relevancia del texto de Pierce para mi análisis de la *Navegación del alma*; su recomendación representó un valioso aporte tanto para mi tesis doctoral como para este artículo.

<sup>2</sup> “La épica hispanoamericana colonial”, en *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. 1: *Época colonial*, ed. Luis Íñigo Madrigal, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 161-162.

directa, las que tratan sobre aventuras heroicas contemporáneas, las de tipo novelesco que relatan hazañas caballerescas medievales y, por último, las epopeyas religiosas cristianas.<sup>3</sup> Los tres estudiosos aluden a la deuda de la epopeya renacentista con la antigua; en las palabras de Highet, “la influencia clásica, en cada uno de estos poemas, lo penetra todo”.<sup>4</sup>

A primera vista, parecería que la *Navegación del alma por el discurso de todas las edades del hombre*, el extenso poema alegórico-moralizante escrito por Eugenio de Salazar<sup>5</sup> en pleno auge de la epopeya áurea (ca. 1600), representa un intento del autor por inscribirse en esta tradición literaria. A diferencia de su *Silva de poesía*, considerada como su “opus maximum” y en la que se aprecia una clara preferencia por las formas líricas italianizantes, la *Navegación* cumple con varios de los requisitos básicos y fundamentales del género épico. En primer lugar, el carácter narrativo de la obra es indiscutible; en segundo, su deuda con la poesía clásica antigua —y sobre todo con la *Odisea*— es más que evidente;<sup>6</sup> en tercero, por la misma naturaleza alegórica del

<sup>3</sup> *La tradición clásica* (1949), trad. A. Alatorre, F.C.E., México, 1996, t. 1, pp. 228-233.

<sup>4</sup> PIERCE, *op. cit.*, p. 23; y HIGHET, *op. cit.*, t. 1, pp. 228 y 233.

<sup>5</sup> Eugenio de Salazar (1530-1602), un funcionario público que sirvió fielmente al rey Felipe II durante cuarenta años en diferentes cargos en España, las Islas Canarias, Santo Domingo, Guatemala y la Nueva España y que fue nombrado Consejero de Indias en 1600 bajo el reinado de Felipe III, también dejó escritos numerosos textos literarios. Hasta hace relativamente poco, su obra epistolar representaba la parte más afortunada de su legado literario, pero en las últimas décadas, se han vuelto los ojos a su labor poética, sobre todo a la que se incluye en su *Silva de poesía* (533 ff., Academia de la Historia, ms. C-56). Salazar preparó los manuscritos de la *Silva* y de la *Navegación del alma* (80 ff., Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 3.669) para una futura publicación; sin embargo, ambos siguen, en su mayor parte, inéditos.

<sup>6</sup> A lo largo de la *Navegación*, intervienen numerosos personajes mitológicos cuyas leyendas básicas fueron tomadas, con toda probabilidad, de la épica homérica, aunque los nombres que a veces les atribuye son los de sus contrapartes romanos, o nombres que aparecieron en textos posteriores a Homero. Pero el verdadero homenaje que Salazar rinde a la épica homérica, y principalmente a la *Odisea*, no está sólo en estas referencias, sino en sus alusiones a las hazañas del héroe Ulises. En dos diferentes apostillas autógrafas al poema, Salazar recapitula fragmentos enteros de esas hazañas: primero, en la nota b. del capítulo V (f. 32r), acerca del encuentro de Ulises con las sirenas (*Odisea*, Canto XII, vv. 1-200): “Sirenas son unos monstruos marinos que de la cintura abajo tienen muestra de peces, y de allí arriba, de mugeres muy

poema, “pinta a la humanidad en un mundo encantado de categorías y supuestos absolutos”; y por último, relata la historia de un “hombre empeñado en tareas íntimamente ligadas a sus creencias religiosas y a sus deberes sociales”.<sup>7</sup> Sin embargo, por más flexible que sea la definición de la épica renacentista, hay algunos aspectos que apartan al poema de Salazar de ese género. Por ejemplo, es claro que el alma-navegante —personaje central de la narración que, a la vez, es una representación poética del mismo Salazar—<sup>8</sup> no es un héroe, ni siquiera un personaje “elevado”; elemento que, según sugiere Pierce, es fundamental en la épica.<sup>9</sup> No hay gestas heroicas en la *Navega-*

---

hermosas; y éstas (según dicen los poetas) eran tres que estaban en la costa de Sicilia, y con la dulçura y suavidad de sus cantos atraían a los navegantes y los hazían perder en aquella costa. Excepto Ulixes, que passando por allí tapó los oídos con cera a todos los que iban en su navío, y él sólo quedó los oídos desembaraçados para oírlas; pero mandó que le ligassen muy bien a un mastel del navío para que no pudiesse abalançarse a las Sirenas, y assí las oyó, y no pudo desatarse para quedarse allí, y assí pasaron él y los suyos sin riesgo”; y segundo, en la nota *a.* del capítulo VII, sobre Polifemo (*Od.*, Canto IX, pp. 187-415): “Polyphemo, dicen los poetas que fue un gigante ciclope que tenía un sólo ojo en la frente, y que, aportando Ulixes con tormenta a Sicilia, le captivó este ciclope a él y a sus compañeros y los metió en su cueva donde se los iba comiendo, y que Ulixes le dio del vino que llevaba y le emborrachó, y estando borracho, durmiendo, le quebró el ojo y, quedando el ciclope ciego, pudo Ulixes escaparse d’él y salir de la cueva y librar a los compañeros que habían quedado” (f. 39r).

<sup>7</sup> Ambas citas provienen de la conclusión de PIERCE sobre las características esenciales de la épica (*op. cit.*, p. 322).

<sup>8</sup> Los momentos en la *Navegación* a partir de los que se puede hablar de su carácter autobiográfico son numerosos, y se presentan desde los primeros versos del poema: “Viendo, en el curso de mi edad, cuán presto / hizo el ardiente sol, en su camino, / setenta vueltas al primer puesto; / y que, como en espejo cristalino, / a su luz vi mis rugas y mis canas / y cuánto convenía tomar el tino / de las floridas cumbres soberanas [...] las breves singladuras navegando del dudoso viage de mi vida / y quasi al fin del término llegando, / los ojos volví atrás, y la salida / miré de mi derrota, y el progreso de mi navegación tan mal medida” (*Navegación del alma*, vv. 1-7, 10-15). Los versos 13-15 —“los ojos volví atrás...”— pueden entenderse como la declaración del autor de la retrospectiva que ha hecho sobre su vida, retrospectiva que constituye el hilo temático del poema en su totalidad. Asimismo, la referencia a las setenta vueltas que hizo el sol “al primer puesto” es, muy probablemente, una alusión a la edad que tenía el autor cuando empezó a hacer esa reflexión y, por lo tanto, cuando comenzó a escribir el poema.

<sup>9</sup> Véase *op. cit.*, pp. 12 ss. y pp. 245, 322.

ción, sino simples experiencias; no se narran las grandes hazañas de un personaje mítico o histórico, sino las acciones y reacciones de un hombre que se tiene que enfrentar a diferentes obstáculos que, por su parte, simbolizan los que el ser humano enfrenta en su vida cotidiana. Además, el discurso religioso del poema se sale definitivamente de la temática característica de las epopeyas cristianas, que trataban “sobre asuntos tomados de la historia y la leyenda judeo-cristiana”, en forma de vidas de santos, o poemas sobre temas bíblicos.<sup>10</sup> Finalmente, la *Navegación* está escrita en *terza rima*, que, aunque “recuerda la tradición de Dante y los *Triunfos* de Petrarca”, casi nunca se utilizaba en los poemas épicos del Siglo de Oro, en los que se aprecia un claro “apego a la octava”.<sup>11</sup>

Asimismo, si consideramos algunos de los supuestos de la teoría clásica de la epopeya, encontramos que la *Navegación* también se aleja de ellos. Por un lado, Salazar empieza el relato *ab ovo*, y no *in medias res*, como aconseja Horacio, para quien, además, el poema épico es el relato de *res gestae regumque ducumque et tristia bella*, lo que no sucede en Salazar. Por otro, en la *Navegación*, no se retrata el triunfo final del personaje (en este caso, la llegada del alma-navegante al cielo), porque el relato termina sin llegar al desenlace del viaje del alma por la vida.<sup>12</sup>

Por todas estas razones, al hablar de la relación entre la *Navegación* y el género épico, prefiero utilizar el término *acercamiento* que, en mi opinión, pone en perspectiva su imitación de ciertas características de la epopeya, sobre todo, la clásica. La cercanía formal más evidente es el uso de epítetos. En la épica antigua, este recurso cumplía diferentes funciones; tal vez la más general y obvia es facilitar la memorización de los numerosísimos versos de los que constaban las composiciones

<sup>10</sup> HIGHER, *op. cit.*, t. 1, p. 233; y PIERCE, *op. cit.*, p. 22 y 293. “La posición adoptada [en los poemas épicos del Siglo de Oro] parece bastante sencilla: la historia es base necesaria de los poemas largos, si bien se admite la conveniencia de endulzarlos y aligerarlos con algunos toques poéticos; más aún: se cree que hay que fomentar la devoción componiendo poemas sobre vidas de santos” (PIERCE, *op. cit.*, p. 244).

<sup>11</sup> “Todos los poemas épicos importantes [de esa época] (exceptuando quizá la *Gatomaquia*, de Lope) fueron compuestos, pues, en octavas” (véase PIERCE, *op. cit.*, pp. 223-224 y 264; y su “Catálogo cronológico de poemas publicados entre 1550 y 1700”, pp. 327-362).

<sup>12</sup> Para estas características de la épica clásica, véase *ibid.*, p. 13.

épicas. El poeta épico, para retener miles de versos en su memoria, tenía que trabajar con fórmulas fijas, como, por ejemplo, “una frase nominal compuesta de nombre completo y epíteto [... o un] nombre común y epíteto”.<sup>13</sup> Ahora bien: esta función del uso de los epítetos, perfectamente lógica en la poesía épica, parece poco importante para la *Navegación* que, con toda seguridad, fue pensado para la lectura, y no para la transmisión oral. Sin embargo, estrechamente relacionada con esa necesidad de memorizar los versos está otra razón por la que el epíteto ejercía un papel tan importante en la poesía épica; razón que, por cierto, parece poder relacionarse mucho mejor con el uso de los epítetos en este poema: me refiero a la función *métrica* de este recurso. “Gracias a la rígida estructura métrica del verso épico, el hexámetro, —explica José Luis Calvo— [...] *a menudo el uso del epíteto no es estilístico sino métrico funcional*, por lo que a menudo se aplican epítetos inadecuados al sustantivo o a la situación; así cuando a la madre del mendigo Iro [en la *Odisea*] se le llama “venerable”, o “irreprochables” a los pretendientes”.<sup>14</sup> Si tomamos en cuenta que la *Navegación* también es una composición de metro fijo y poco flexible, la adaptación de este rasgo épico pudo haber sido una herramienta provechosa para completar o alargar los versos de su poema.

Según George Steiner, el uso de los epítetos en la épica también tenía otras dos funciones; en su estudio sobre Tolstoi, observa que, “como Homero, Tolstoi emplea epítetos reiterados y frases recurrentes para ayudar a nuestra memoria en las vastas extensiones de su relato y para crear una visión dual de la experiencia”.<sup>15</sup> Esta explicación también se puede aplicar a la *Navegación*: no sólo por su extensión sino por los muchos personajes alegóricos con los que cuenta el poema, la reiteración de su función alegórica sirve para que el lector recuerde, y tenga presente mientras lea el poema, lo que todos representan,

<sup>13</sup> J. L. CALVO, intr. de la *Odisea* de Homero, trad. J. L. Calvo, Cátedra, Madrid, 2001, p. 11. Estos recursos se emplean, en mayor o menor grado, en toda la poesía de transmisión oral, precisamente por ese papel funcional que tienen. Los romances históricos antiguos, por ejemplo, también contienen estos tipos de repeticiones (véase PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ, introd. del libro *Romancero*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, pp. 15-19).

<sup>14</sup> CALVO, *op. cit.*, pp. 11-12; las cursivas son mías.

<sup>15</sup> *Tolstoi o Dostoievski*, trad. A. Bartra, Siruela, Madrid, 2002, p. 92.

sin tener que buscarlos en la “Metáphora, alegoría y moralidad desta obra”<sup>16</sup> cada vez que aparezcan.

En este poema, como en la epopeya homérica, hay dos tipos predominantes de epítetos, el adjetivo y el nominal. El primero es frecuente en la mención de nombres comunes; éstos, como en la epopeya clásica, llevan múltiples y diversos epítetos, algunos de los cuales pueden parecer, en realidad, inadecuados. La palabra *ondas*, por ejemplo, cuenta con varios epítetos diferentes: algunos son términos lógicos (“pessadas”, “peligrosas”, “turbulentas”, “variables” y “movibles”); pero otros denotan mayor subjetivismo y requieren cierta interpretación a nivel simbólico para entender su sentido, como “amorosas” o “infernales”. Otra palabra que cuenta con epítetos diversos es *nave*; a veces es descrita como “flaca y rota”; otra vez, como “golpeada”. Estos adjetivos son naturales para describir una nave; ni siquiera es necesario conocer la alegoría de la obra para entender por qué se están utilizando en relación con el objeto que describen. Pero hay otros —por ejemplo, “vital”— que necesitan interpretación: la nave es el vehículo por medio del cual el alma pasa por el mar de la vida, el alma no podría “vivir” en el mundo terrenal sin este objeto y, por lo tanto, es “vital” para el alma. Otro epíteto con el que Salazar describe la nave es “peligrosa”, que probablemente se use por una razón práctica, para dar rima a “vistosa” y “milagrosa”; pero al mismo tiempo, la nave, cuerpo que transporta al alma por la vida, es una posible fuente de peligro, dados los vicios en los que puede caer por las necesidades físicas de su cuerpo.

El epíteto nominal se encuentra, sobre todo, en los versos donde se mencionan los personajes alegóricos. Salazar vacila en su uso: a veces, el nombre común es el epíteto para la función alegórica que aquél tiene; otras, es al revés: el nombre común es seguido por su función alegórica, usada como epíteto. Hay un buen ejemplo de esta vacilación en el capítulo V:

Mente, piloto, descuidado y quedo,  
sin dar resguardo a los peligros fuertes

<sup>16</sup> En este texto, que se encuentra en los ff. 13r-14v del manuscrito, se detalla la función alegórica de cada uno de los personajes que intervienen en el poema.



ni se ayudar de aquel divino dedo  
 del custodio, ayudante en estas suertes...  
 El timonel, entendimiento, un leño  
 en su gobierno torpe parecía...  
 porque al leme, prudencia, no regía  
 por la derrota y líneas acertadas...  
 El calafate, prevención, no vino  
 con prestas manos y sus instrumentos  
 a calafatear lo que convino...  
 Memoria (como flaca y deleznable  
 que era), el escrivano, allí prepuesto  
 para escribir como official fiable...  
 Velas, buenos desseos, parecían  
 alas de ave herida en los encuentros...  
 La bomba, penitencia, que los centros  
 desagua, no achicaba cosa alguna...  
 Mente, piloto, por el qual me guío,  
 no vido el regimiento ni la carta  
 de marear, por irse a su alvedrío...

(vv. 1202 y *passim*).

En el primer verso citado, el nombre común “piloto” es usado como el epíteto del su representación alegórica, la mente; mientras que, unos versos después, “entendimiento” —función alegórica del timonel— es el epíteto de éste mismo. Pero estos diferentes usos sirven para el mismo fin: reiterar las asociaciones metafóricas en las que se basa el poema. Esta reiteración parece guardar relación con las otras funciones que ejercía el epíteto en la poesía épica: ayudar al lector (como ya he mencionado) a recordar “quién es quién” dentro de la alegoría; y también, plasmar el doble registro textual (en el plano literal, el viaje marítimo del alma-navegante; en el plano alegórico, la vida del ser humano). Este aspecto múltiple es, asimismo, un rasgo que caracteriza toda la épica clásica en general: “El compositor de la epopeya —según Highet— es un solo poeta [...] que relata una sola y grandiosa aventura heroica detalladamente, colocándola dentro de un ambiente histórico, geográfico y espiritual lo bastante rico para impregnar esa aventura de un significado mucho más hondo que

cualquier episodio aislado, y cargando al mismo tiempo su relato de una profunda verdad moral”.<sup>17</sup>

A partir de esta característica de la epopeya, también podemos hablar de otra afinidad entre la *Navegación* y las epopeyas clásicas: como en éstas, el innegable trasfondo moral está detrás de la historia de una aventura que, por su parte, presenta varios rasgos típicos de la épica clásica. Mientras el navegante viaja hacia el puerto del eterno consuelo, sufre varios cambios de fortuna, y pasa por muchas situaciones que representan desafíos a su voluntad de llegar a dicho puerto: tormentas, enfermedades, tentaciones, etc.

Con gran desseo de llegar al puerto  
 iba mi alma bien endereçada  
 para salir de aqueste mar desierto:  
 que apenas decaxcada y trabajada  
 su nave, de los bientos impelida,  
 podría abrir la mansa mar salada  
 quando se vio enmarada y ya metida  
 en mar de edad decrépita singlando,  
 de travajosas ondas combatida  
 que con enfermedades golpeando  
 la iban, y tormentos de dolores  
 que al alma despertaban contemplando...  
 (vv. 3053-3064).

Esta escena bien nos puede recordar el “atormentado regreso” a Ítaca que Zeus dio a Odiseo cuando éste volvía de Troya (*Odisea*, Canto IX, v. 37). También reminiscencias de la epopeya homérica son las constantes referencias a figuras y personajes míticos y alegóricos —sobrenaturales— que se mezclan y actúan en la vida del personaje. Algunas de las alusiones mitológicas recuerdan, explícitamente, los más famosos episodios de la *Odisea*; por ejemplo, cuando Salazar compara la adolescencia del alma-navegante con el momento en el que Odiseo se enfrentó a las sirenas:

<sup>17</sup> *Op. cit.*, t. 1, p. 44.

Después [el alma] dio en otro [peñasco], mucho de temerle:  
peñascos de Sirenas matadoras,  
que se ató el sagaz griego para verle  
y para oír las voces vencedoras  
que vencen y enamoran los oyentes  
y matan a las almas todas horas...  
Aquí se detubieron los cuidados  
del alma y su navío y oficiales,  
y dieron luego en ser enamorados  
de aquellas compañeras infernales  
de la infernal Proserpina, que tratan  
de echar a fondo a todos los mortales...

(vv. 1055-1060; 1067-1072).

En el mismo capítulo —con razón lleno de desafíos, pues trata sobre la Adolescencia— el alma navegante se encuentra también a Escila y Caribdis, otra referencia explícita a las aventuras de Odiseo. Sin embargo, como el personaje de Homero, el alma-navegante finalmente logra —aunque siempre con la ayuda de Dios y de otros personajes que podríamos llamar “sobrenaturales” (la Sabiduría y el ángel custodio)— vencer los peligros y obstáculos y reanudar su viaje hacia el “buen puerto”. Así, vemos que la influencia de la epopeya homérica se aprecia no sólo en las referencias a figuras míticas y sobrenaturales que hay en el texto, o en la presencia de lo sobrenatural en general, sino también en la manera en la que se utiliza esa presencia para desarrollar la vertiente moral y religiosa del texto. “Una parte esencial de la epopeya —dice Highet— es lo sobrenatural, que da a las hazañas heroicas su trasfondo espiritual”.<sup>18</sup> Los personajes sobrenaturales en la *Navegación*, en general, o están del lado del alma-navegante, si lo ayudan a seguir por el camino bueno, o son sus enemigos, si se interponen entre ella y sus pías intenciones. La decisión del alma de seguir a los “buenos” personajes (la Sabiduría, por ejemplo), y esforzarse por vencer a los “malos”, demuestran su fe en Dios y su deseo de cumplir su ley. Así, estos personajes se convierten en vehículos por medio de los cuales se pone de manifiesto el valor y el poder tanto de la fe en

<sup>18</sup> *Op. cit.*, t. 1, p. 235.

Dios como de Él mismo. Este aspecto de la *Navegación*, además, recuerda un rasgo que Tasso propuso como deber de la épica moderna: usar el elemento de lo maravilloso o lo sobrenatural para referirse a la “verdadera religión”, es decir, el cristianismo.<sup>19</sup>

El hecho de que el propósito moralizante y el mensaje religioso de la *Navegación* se transmitan por medio de una alegoría se puede considerar como otra afinidad entre esta obra y algunas epopeyas del Siglo de Oro. A este respecto, Pierce menciona el *Pelayo* de López Pinciano, en el que la alegoría —“de lo más elemental”— se parece mucho a la de Salazar: “la lucha entre el bien y el mal, con la victoria final del primero, encarnado por un héroe que supera todos los obstáculos”.<sup>20</sup> Pero hay una diferencia entre la alegoría de El Pinciano y la de la *Navegación*: en ésta, el “personaje” al que se le puede atribuir la superación de los obstáculos y el futuro triunfo del bien no es el personaje principal, sino la figura superior que lo guía a través de su viaje por la vida. Esto, en sí mismo, representa una interesante variación en relación con los poemas épicos tanto de la Antigüedad como de los Siglos de Oro: en lugar de rendir homenaje al personaje protagonista de la obra, en la *Navegación* la experiencia de ese personaje se usa para rendir homenaje directamente a Dios.

Parece claro que la influencia de la poesía épica y, sobre todo, la clásica, complementa de gran manera la manifestación del propósito moralizante de la *Navegación*: al adoptar y adaptar algunos de los elementos fundamentales del esquema épico, Salazar logra ofrecer, por medio de un ameno relato de viaje, una prueba concluyente del poder de Dios y de la importancia de tener fe en Él. A mi parecer, prefirió apropiarse de los rasgos épicos que más le ayudaban a transmitir esta idea, en lugar de apegarse totalmente a los requisitos del género epopéyico, por una razón que representa una constante en su obra en general: su deseo de dejar, a través de sus escritos, un testimonio de su propia vida. La intención testimonial de Salazar, presente también en la *Silva* en sus apostillas de carácter autobiográfico<sup>21</sup> y en su “Tes-

<sup>19</sup> PIERCE, *op. cit.*, p. 16.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>21</sup> Irónicamente, a veces estas anotaciones autobiográficas, en lugar de aclarar datos sobre la vida del autor, crean mayor confusión. Como bien observó MARÍA DE LOURDES AGUILAR SALAS, “la fecha del acontecimiento nupcial se anota en la propia

tamento literario”,<sup>22</sup> encuentra su mayor expresión en la *Navegación* donde, en lugar de contar la historia de un héroe, o de “personajes y acontecimientos conocidos por la historia”,<sup>23</sup> el autor relata la de su propia vida. Pero aunque por un lado, esta modificación del típico esquema epopéyico le reste “calidad épica” a la obra, por otro, enfatiza su mensaje edificante, pues es innegable que este tipo de mensaje puede resultar mucho más convincente para el lector si éste sabe que el autor lo ha aprendido en carne propia, y que cree verdaderamente en él. Al entretener, en su *Navegación*, la historia de su aprendizaje y comprensión de cuál es el camino a seguir si se quiere llegar al puerto de Dios, y cuáles son las costumbres que hay que adoptar para poder alcanzar esa meta, Salazar agrega el poderoso testimonio de la experiencia propia a su epopeya lírica a lo divino.

---

*Silva*, a un lado del soneto «Trescientos y once lustros acabados» [...] el soneto se encuentra en el foll[io] 104 [...] y ya en su estudio, Antonio Prieto lo hace notar [...] el matrimonio tuvo lugar el 9 de mayo de 1557” (*Lírica novohispana del siglo XVI: la naturaleza en Eugenio de Salazar*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1997, p. 28, texto y n. 16). Sin embargo, HUMBERTO MALDONADO consideró que la fecha en la que se casó el autor fue otra, y señaló, como prueba, la nota del autor al soneto que comienza “Después que el Verbo Eterno en carne vivo” (en el f. 137 de la misma *Silva*) donde se “declara el año, mes y día en que se veló con su doña Catalina Carillo, que fue 6 de abril 1559” (“Testamento y codicilo de Eugenio de Salazar”, en H. Maldonado, *Hombres y letras del virreinato*, ed. J. Quiñones Melgoza y M. E. Victoria Jardón, UNAM, México, 1995, p. 100, n. 4). Hoy en día sabemos que la segunda fecha no es la de su casamiento, sino la del nacimiento de su primer hijo: como afirma JAIME J. MARTÍNEZ MARTÍN, “gracias a [la] carta de Salazar recientemente publicada por José Fradejas Lebrero, sabemos que su hijo mayor, Fernando, nació en 1559 mientras que su hijo Pedro lo hizo en 1561, ambos en Madrid” (*Eugenio de Salazar y la poesía novohispana*, Bulzone, Roma, 2002, p. 13).

<sup>22</sup> En este “Testamento”, que se encuentra en los primeros folios de la *Silva* (sin foliar), Salazar detalla minuciosamente las medidas que quiere que se tomen en la edición y publicación de su obra, ofrece razones del porqué de estas especificaciones, alude a su propia labor poética y de edición y proporciona algunos datos biográficos.

<sup>23</sup> Según PIERCE, el que el poeta épico debe escoger dicho tipo de personajes y acontecimientos como materia para su obra es una creencia común (*op. cit.*, p. 16).



## FRAY JUAN DE ANGULO: UN FRANCISCANO QUE PUDO SER SANTO

MARÍA ÁGUEDA MÉNDEZ  
El Colegio de México

*Es la Religión vna muerte que da crédito a la vida, vna vida que preserba de la eterna muerte, es vna vida difunta o vna muerte viva.<sup>1</sup>*

Con las palabras de Juan Ignacio Castorena y Ursúa que se han tomado aquí como epígrafe, se ilustra uno de los elementos más importantes de todo escrito hagiográfico: mantener viva la religión en el espíritu de los lectores. A diferencia de las biografías cuyo propósito principal es informar, las hagiografías están dirigidas a exaltar la piedad de los creyentes a través de la narración de la vida de un santo, beato o siervo de Dios. No se trata de admirar a un personaje sino de destacar sus acciones o actitudes para que las imite el que se acerca a la descripción de ellas. Así, estas obras constituyen un mensaje que intenta influir y modificar la vida de su receptor al alabar las virtudes y vituperar los vicios. En muchas de ellas se mencionan hechos prodigiosos o se destacan los milagros que hicieron los personajes en vida. En este caso “estos seres son propuestos no sólo para la imitación sino

<sup>1</sup> JUAN IGNACIO DE CASTORENA Y URSÚA, Dedicatoria, en Joseph de Castro, *Vida del siervo de Dios Fr. Juan de Angulo y Miranda, español indiano, religioso lego del Orden de Menores de la Regular Observacia de la Provincia de los Zadatecas [...]* Con licencia de los Superiores. En México, por Doña Maria de Benavides, viuda de Iuan de Ribera. Año de 1695, f. 5v. (Por carecer de numeración, indico entre corchetes la que he puesto a los folios preliminares). En ésta y en las citas subsiguientes se respeta la ortografía, no así la puntuación y acentuación.

también para la veneración, pues más que modelos son intermediarios para obtener los favores divinos”.<sup>2</sup> Cabe mencionar los tres elementos que, según fray Gerónimo de Mendieta, deben permanecer en la memoria al leer estas vidas edificantes:

La primera es del buen ejemplo que nos dieron con su vida mientras vivieron en este mundo. La segunda, de cotejar nuestra vida con la suya para nuestra confusión [sic]. La tercera, de cómo nos favorecen agora delante [de] Nuestro Señor Dios en la gloria.<sup>3</sup>

Asimismo, para fray Agustín de Vetancurt, los franciscanos eran los más capacitados para escribir este tipo de obras, por su estado de pobreza evangélica, pues a imitación de los apóstoles y por ser los iniciadores de la evangelización en la Nueva España fueron los

primeros Colonos de la Iglesia que enagenados de todos los bienes de la vida la plantaron con admirables exemplos de doctrina: éste ha sido el principal assumpto de la Provincia del Santo Evangelio Mexicana desde su primera fundación en que tuvieron logro los acrescentamientos de la Fee, que se plantaron con la pobreza, trabajos, sudores y doctrina de aquellos doce primeros apostólicos varones en estas tierras.<sup>4</sup>

Dado lo anterior, resulta casi obligado que el texto que nos ocupa, la *Vida del siervo de Dios Fr. Juan de Angulo y Miranda, español indiano, religioso lego del Orden de Menores de la Regular Observancia de la*

<sup>2</sup> ANTONIO RUBIAL GARCÍA, *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, UNAM-F.C.E., México, 1999, p. 74.

<sup>3</sup> FRAY GERÓNIMO DE MENDIETA, *Historia eclesiástica indiana*, noticias del autor y de la obra de Joaquín García Icazbalceta, estudio preliminar de Antonio Rubial García, Conaculta, México, 1997, p. 258.

<sup>4</sup> FRAY AGUSTÍN DE VETANCURT, *Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México. Cuarta parte del Teatro Mexicano de los sucesos religiosos. Compuesta por el Reverendo padre Fray Augustin de Vetancur [...] Con licencia de los superiores. En México, por Doña María de Benavides, Viuda de Iuan de Ribera. Año de 1697* (cito aquí por la edición facsimilar, Porrúa, México, 1982, *Teatro mexicano*, parte 4, tratado quinto, p. 125).



*Provincia de los Zacatecas...* fuese escrito por un miembro de la Orden de Frailes Menores. Su autor, fray Joseph de Castro, era natural de Zacatecas, donde vivió el personaje que fue el motivo de su relato hagiográfico. Ampliamente calificado para esta tarea, fray Joseph tuvo varias ocupaciones en la orden: fue misionero apostólico, provincial y lector de Teología de aquella provincia, amén de ser su cronista.<sup>5</sup> Como en los escritos de este género, desde el prólogo anuncia, haciendo uso del imprescindible recurso retórico de la falsa modestia, que su “relación de la vida del siervo de Dios no tiene otra autoridad que la de historiador expuesto a la falibilidad humana”<sup>6</sup> para después incluir su intención al escribirla: “ojalá este breve resumen sea para edificación de alguno que con débiles instrumentos suele producir efectos grandes la gracia”.<sup>7</sup>

Es lícito preguntarse la razón para escoger, dentro del vasto mundo de escritos pertenecientes a este género, la vida de fray Juan de Angulo, un religioso lego de la orden franciscana. Además de un hecho que parece insólito, pues antes de sentir la vocación había sido un exitoso y acaudalado minero, nuestro personaje estaba emparentado nada menos que con Juan de Castorena y Ursúa y con Antonio Núñez de Miranda, el confesor de sor Juana. El primero lo llama “mi tío”<sup>8</sup> en la dedicatoria que se mencionó al principio y al hacer la relación familiar de su —si se me permite el término— hagiobiografiado, nos dice Castro que sus padres fueron el general Juan de Miranda y Angulo y doña Beatriz de Miranda que concurrieron “a la población y conquista de la Nueva Viscaya, en donde obtuvo su padre el honroso cargo de general contra las bárbaras naciones de los indios” y des-

<sup>5</sup> Cfr. JOSÉ MARIANO BERISTÁIN DE SOUZA, *Biblioteca Hispano Americana Septentrional o catálogo y noticias de los literatos, que nacidos o educados, o florecientes en la América Septentrional Española han dado a luz algún escrito o lo han dejado preparado para la prensa (1521-1825)*, Fuente Cultural, México, 1947, t. 2, p. 91.

<sup>6</sup> FRAY JOSEPH DE CASTRO, *op. cit.*, f. 15r.

<sup>7</sup> *Ibid.*, f. 15r.

<sup>8</sup> *Ibid.*, f. 3r. No da mayor explicación aquí, ni en la oración fúnebre que escribe a raíz de la muerte de Angulo, de su parentesco. Cf. *El minero más feliz, que halló el tesoro escondido de la virtud en el campo florido de la Religión [...] Oración fúnebre a el siervo de Dios, fray Juan de Angulo [...] En México, por Joseph Bernardo de de [sic] Hogal. Año de 1728.*

cubrió nuevos minerales, como el Real de Minas de Fresnillo que descubrió y pobló el capitán Diego Núñez de Miranda que era su pariente cercano y que tuvo dos grandes tesoros en sus hijos:

el Li[cencia]do D. Joseph Núñez de Miranda, honor del clero por sus aventajadas prendas en letras y virtud [...] y el R. P. M. Antonio Núñez de Miranda, religioso de la Sagrada Compañía de Jesús, su provincial, rector y cathedrático de prima de Theología en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo de México, perfecto [sic] de la muy ilustre Congregación de la Purísima, qualificador del Santo Oficio.<sup>9</sup>

Por su parte, Castorena corrobora lo anterior, al anotar:

En el árbol de la genealogía se ingertaron los Angulos con los Mirandas, y dieron por estimable fruto al V. Padre Antonio Núñez de Miranda [...] El parentesco con este siervo de Dios y esta noticia de sus virtudes corre impresso en las *Vidas* de entrambos, con provecho de muchos, y admiración de todos.<sup>10</sup>

Volviendo a fray Juan de Angulo, indica Castro que no se sabe el lugar de su nacimiento, ya que al recabar los papeles para hacer la Crónica de la “Santa Provincia de Zacatecas, no dicen en qué lugar nació el siervo de Dios”, pues hay algunos que arguyen que sus padres, al llegar “le traían pequeño”, otros que nació en Zacatecas, en Durango o en Guadiana.<sup>11</sup> Quizá tenían razón los primeros informadores anónimos, pues al hacer una búsqueda en línea se encontró la siguiente información:

Juan de Angulo, religioso (Mollinedo, 1567, San Francisco de Zacatecas, 1644). Emigró a América y amasó una fortuna que más tarde distribuyó entre los pobres y el convento que lo acogió. Tomó los hábitos en San Francisco de Zacatecas y permaneció allí hasta su muerte, en 1644.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> FRAY JOSEPH DE CASTRO, *op. cit.*, ff. 1v-2r.

<sup>10</sup> JUAN DE CASTORENA Y URSÚA, *El minero más feliz...*, p. 10.

<sup>11</sup> FRAY JOSEPH DE CASTRO, *op. cit.*, f. 2v.

<sup>12</sup> [www.cantabria102municipios.com/ason/valle\\_de\\_villaverde/personajes.htm](http://www.cantabria102municipios.com/ason/valle_de_villaverde/personajes.htm) [05/03/2006].

Tampoco se dice mucho de la niñez de fray Juan, aunque se deduce que era muy inclinado a la virtud: al morir sus padres heredó “vna hazienda gruesa de minería de sacar plata y algunas labores (labranza) y ganado que administró un curador hasta que llegó a la edad propecta en que se le hizo entrega de su patrimonio”. Se dedicó a dar limosna a los pobres y contrajo deudas al hacer préstamos, por lo que dispuso de la labranza y ganado. Como su fortuna decrecía, alquiló su hacienda de Real de Minas de Mazapil y “se portó con más recato, sin faltar a lo piadoso y se halló con grande porción de plata, con que pagados sus empeños, se vio sobrado y con grande prosperidad”.<sup>13</sup>

Siguiendo los lineamientos de los escritos de este tipo, Castro recurre a la Biblia y hace mención del *Salmo* 61: 11 “si las riquezas abundaren, no apeguéis a ellas, no, los corazones”,<sup>14</sup> al anotar que se dejó el oficio de minero y se fue en busca de paz y quietud a la villa de Llerena, como se llamaba antiguamente el Real de Sombrerete: “dejó, pues, el perfecto varón esta perdición dorada, esta locura rica, este viático de culpas, y este próspero tumor de los racionales”. Una vez allí, y por la riqueza que aportó a la región, se le nombró alcalde ordinario dos veces y, fiel a su costumbre, se dedicó a socorrer a los pobres, amparar a los huérfanos y a resolver las diferencias entre la gente. Pero este tipo de vida no le satisfacía, pues “no contento con la templanza y parcimonia que observaba, le disgustava el hallarse de todo abastecido y en los negocios del siglo embuelto”.<sup>15</sup> Decidió entonces ingresar a la orden franciscana y repartió sus bienes en tres partes: una para los pobres “dotó a muchas huérfanas honradas, remediando algunas nobles familias”, otra que se dedicó a la reconstrucción de la iglesia del convento franciscano de Sombrerete y, la tercera, con el fin de erigir una capilla dedicada a San Antonio de Padua en el convento de Zacatecas.<sup>16</sup> Ingresó en la orden el 25 de agosto de 1617, a los 45 años, según dejó firmado en el libro del convento.<sup>17</sup> Muchos le aconsejaron que se hiciese sacerdote y recibió el “hábito para

<sup>13</sup> FRAY JOSEPH DE CASTRO, *op. cit.*, f. 3r.

<sup>14</sup> *Sagrada Biblia*, Herder, Barcelona, 1968, p. 707.

<sup>15</sup> FRAY JOSEPH DE CASTRO, *op. cit.*, f. 3v.

<sup>16</sup> *Ibid.*, f. 4v.

<sup>17</sup> Hay aquí una discrepancia, si se toma en cuenta la fecha de nacimiento que provee el sitio en línea citado en la nota 12 *supra*, pues si se hace caso de

el choro”, como dice Castro que consta en el libro, pero él insistió en ser religioso lego, de menor jerarquía. Al no poder hacerlo desistir de su intento, le dieron esa profesión el 26 de agosto del año siguiente. Comenta Castro que fue tal su amor a la pobreza que

fue feliz en atesorar en la Religión virtudes; era tan fino amante de la pobreza y desnudés que no tuvo más abrigo que un hábito, ni más alajas que disciplinas y silicios, las cuales mudava, según a su espíritu consulta de su confessor parecía. Una pobre manta fue todo el ajuar de su celda.<sup>18</sup>

Ayunaba con regularidad y se excusaba de comer carne; bebía chocolate sin edulcorar y cuando le regalaban comida o chocolate los ponía a disposición del prelado para que los usara en el convento o la diese a los novicios enfermos. Hacía los trabajos más humildes; se le dio el cargo de limosnero para distribuir las dádivas entre los pobres y siempre se distinguió por su obediencia sin límite.

No podían faltar los prodigios en la obra de fray Joseph de Castro que relata, según dice de la información que le dieron franciscanos ya ancianos a los que entrevistó, y de los papeles del provincial fray Francisco Correa. Así, anota que fray Juan sufría continuamente de los asedios del Demonio que le había declarado la guerra: lo golpeaba y él lo alejaba invocando el nombre de Jesús. Tenía en su celda una pequeña ventana que daba a la calle y por ésta lo arrojó el Demonio una noche y, aunque estaba a una altura considerable, fray Juan salió ileso de la caída. En otra ocasión, cuando rezaba en el coro, lo levantó de súbito y lo ató de una cuerda que pendía del techo de la iglesia; allí se lo encontró el sacristán por la mañana. Y aunque nadie veía cómo le atacaba el ser maligno, todos lo oían en estas batallas o en sus disciplinas nocturnas, pues gemía y sollozaba constantemente.

Asimismo, se incluyen milagros que hizo. Basten sólo unos ejemplos: una tarde estaba una niña comiendo fruta, se le atravesó el hueso de un durazno en la garganta y murió. A la sazón pasaba por

---

ella, habría tenido en ese año cincuenta años y no cuarenta y cinco, como dice Castro, en cuyo caso tendría que haber nacido en 1622 y no en 1615.

<sup>18</sup> *Ibid.*, f. 5v.

allí fray Juan y, al tocar la cabeza de la niña que estaba tendida en su casa, levantó los ojos al cielo e inmediatamente la criatura volvió a la vida, comenzó a hablar y no sintió dolor alguno. En otro momento, estando un novicio muy enfermo, fue a su celda a consolarlo. El joven le comunicó que con gusto comería uvas. Fray Juan sacó unas de su hábito y al comerlas, el enfermo sanó. No sólo eso, sino que el suceso pasó en el mes de febrero, cuando no había uvas en esa región. Por último, en el invierno se ponía un fogón en la cocina y él se pasaba mucho tiempo removiendo las brasas con su báculo; éste salía intacto de entre las llamas. Cada día se necesitaba un báculo nuevo, pues como era tan virtuoso se los robaban y guardaban como un tesoro. Para evitar cualquier uso no autorizado por la Iglesia de estos objetos, como se verá más adelante, advierte Castro que no los tenían por reliquias:

las que no lo son, sólo la Iglesia las determina, en quien reside la superior facultad para materias de tanto peso [...] no me parece que procede sin piedad quien conserva del siervo de Dios dichas alajuelas, que no es necesario darles culto, como no se les da, ni se les puede dar, aunque sí estimación y piadoso aprecio.<sup>19</sup>

Finalmente, recuerda Castro que cuando él era niño solía ir al convento de Zacatecas para atisbar por un agujero del arca donde reposaban los restos de fray Juan y poder ver el cuerpo. Las visitas se repetían y muchos iban con ese propósito, por lo que se resolvió echarle llave, ya “que no passa, ni podrá passar a culto hasta que Dios nuestro Señor, mediante su vicario otra cosa disponga, para honra y gloria suya”.<sup>20</sup>

Cuando sintió que su tiempo en este mundo estaba a punto de llegar a su fin, pidió fray Juan que le administraran los santos óleos y el sacramento de la eucaristía. A los pocos minutos con alegría y paz expiró. Concurrieron los habitantes de la ciudad al convento y le quitaron el hábito a pedazos. Le pusieron dos más y corrieron la misma suerte. A los tres días de su muerte, un religioso quiso cortarle un

<sup>19</sup> *Ibid.*, f. 12r.

<sup>20</sup> *Ibid.*, f. 12v.

dedo y sangró, por lo cual no siguió pero limpió la sangre con unos lienzos que algunos conservaron y que al paso de los años lucían esta especie de sudarios con el mismo color que tendría la sangre si estuviera fresca. Finalmente se le enterró en el convento de San Francisco de Zacatecas y cuando se disponían a horadar la peaña hallaron un hueco en la piedra justo del tamaño que necesitaban por lo que lo depositaron allí, sin mayor dilación.

Cinco años después, en 1649, sus restos fueron exhumados para trasladarlos a la capilla de San Antonio cuando se quemó el recinto en 1649.<sup>21</sup> Se dieron cuenta en ese momento que el cuerpo de fray Juan estaba incorrupto y lo depositaron en una urna de hierro a un lado del altar. La noticia debe haberse difundido profusamente, pues en 1676 el religioso lego dominico fray Domingo de Espinosa denunció ante el Santo Oficio en Zacatecas una práctica debida al culto del virtuoso franciscano,<sup>22</sup> que había presenciado unos cinco o seis años antes en la villa de Sombrerete. Al estar de parto la mujer de su tío Cristóbal Ordóñez Botello, Segovia, la negra partera que la asistía,

le dio un bordón para que se pasease, que dixeron que a sido de un religioso de San Francisco que murió en Sacatecas con opinión de santo, y le dixo que se encomendase a él para que le diese buen parto, paseándose con el dicho bordón, por ser del dicho religioso que se llamaba fray Juan de Angulo que no estaba canonizado.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Joseph Ribera Bernárdez corrobora este hecho: "folio 87, año de 1649. Siendo Corregidor Don Pedro Sáenz Izquierdo, se empezó a reedificar el Convento de Nuestro Padre San Francisco por haberse quemado, quien puso la primera piedra [...]". Joseph Ribera Bernárdez, "Compendio de las cosas más notables contenidas en los libros del Cabildo de esta ciudad de Nuestra Señora de los Zacatecas, desde el año de su descubrimiento 1546 hasta 1730", en GABRIEL SALINAS DE LA TORRE (comp.), *Testimonios de Zacatecas*, Imprenta Universitaria, México, 1946, p. 125.

<sup>22</sup> AGN, *Inquisición*, vol. 627, exp. 13, ff. 483r-486r. "Autos sobre vna declaración que hizo fray Domingo de Espinossa, religiosso lego de la horden del Señor Sancto Domingo. Sobre la beneraziön que dice se da en Zacatecas en la yglesia de Señor San Francisco al cadáver del padre fray Juan de Angulo de dicha horden".

<sup>23</sup> *Ibid.*, f. 485r. Dado lo anterior se entiende la advertencia de fray Joseph de Castro hacia que no se trataran los objetos que se conservaban de fray Juan como fueran reliquias.

Desde el punto de vista del tribunal inquisitorial, y fiel a su actividad de guardián de la obediencia de las disposiciones papales, no sólo eran reprobables tales acciones, sino que resultaba inaudito que el cuerpo de fray Juan estuviera

en una caja de yerro, a su parecer con benerasión por no estar enterrado, sino a un lado del altar en la dicha caja de yerro, por lo qual le a dado escrúpulo a este declarante por saber está prohibido por dicho Santo Officio tener los cuerpos que mueren con opinión de santos, con benerasión antes que los declare la Iglesia.<sup>24</sup>

Como es sabido, toda información de los tribunales en Nueva España se centralizaba en México. Por tal motivo, el caso se turnó al inquisidor Martín de Soto Guzmán que ordenó se escribiera al comisario de Zacatecas para que

bea y reconozca el lugar y modo con que está el cadáver del padre fray Joan de Angulo y si se le da culto, y en qué se fundan los religiosos para la benerasión deste padre, ymformándose de esto i de lo conzerniente a ello y de lo que viere y supiere en dicha razón dé abisso a este Santo Oficio.<sup>25</sup>

No aclara más el corto expediente, pero no debe haber sucedido nada de gran consideración, pues los restos mortales de fray Juan “con la integridad de sus partes” fueron depositados en el entonces nuevo panteón de la orden franciscana en Zacatecas, en 1727.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> *Loc. cit.* Cabe señalar que “sólo es lícito honrar con culto público a los Siervos de Dios que por la autoridad de la Iglesia han sido puestos en el catálogo de los Santos o de los Beatos” (LORENZO MIGUÉLEZ DOMÍNGUEZ, *et al.*, *Código de derecho canónico* [...] Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1952, t. 2, canon 1277 § 1, p. 484). Se deduce, por tanto, que fray Juan nunca fue beatificado ni mucho menos canonizado.

<sup>25</sup> AGN, *Inquisición*, vol. 627, exp. 13, tercera apostilla, f. 486r.

<sup>26</sup> CASTORENA Y URSÚA, *Dedicatoria...*, sin paginar.

Sólo restan unas consideraciones postreras. Resulta lícito preguntarse la razón por la cual no fue santificado, ni siquiera beatificado fray Juan de Angulo si su vida fue un claro ejemplo de virtud y santidad. Es preciso recordar que el papa Urbano VIII (6 de agosto de 1623-29 de julio de 1624) prohibió dar culto público a personas “que no hubieran sido declaradas beatas por la Santa Sede, estableciendo las normas que se habían de seguir en los procesos de beatificación y canonización”.<sup>27</sup> Sucedió en la Nueva España que algunos personajes, como los franciscanos fray Juan de Aparicio o fray Martín de Valencia fueron tratados como verdaderos santos:

se promovió el culto a sus tumbas, a sus reliquias y a sus imágenes, se les solicitaron favores y milagros y se plasmaron sus vidas en tratados que seguían los modelos hagiográficos vigentes en Europa. En espera de su pronta beatificación, estas manifestaciones se convirtieron en verdaderos rituales de la esperanza.<sup>28</sup>

De ahí el cuidado de fray Joseph de Castro y sus repetidas advertencias en relación con el culto que no contaba con la aprobación eclesiástica requerida. Apunta Antonio Rubial que lo que primero se hacía en los cultos populares era

buscar objetos, entre los que se incluían partes de su cuerpo, que hubieran pertenecido al venerable recién fallecido. Esta demanda nacía de su fama de santidad y de una necesidad de conseguir curaciones, milagros o protección contra los males del mundo. Fuente inagotable de bienestar material y espiritual, la reliquia detenía epidemias, traía las lluvias, curaba enfermedades, expulsaba demonios, protegía cosechas y animales. Gracias a ellas, la fertilidad, la salud y la felicidad en Nueva España estaban aseguradas.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> JAVIER PAREDES (dir.), *Diccionario de los Papas y Concilios*, Ariel, Barcelona, 1999, p. 353. Tales normas se mantuvieron vigentes hasta 1963.

<sup>28</sup> ANTONIO RUBIAL GARCÍA, “Los rituales de la esperanza. Culto y hagiografía de los venerables y siervos de Dios novohispanos”, *XX International Congress. Latin American Studies Association (LASA)*, 1997. En línea: <http://136.142.158.195/LASA97/rubialgarcia.pdf> [18/02/2006], p. 6.

<sup>29</sup> *Loc. cit.*



A su vez y como hemos visto, las hagiografías que circulaban si bien son documentos invaluable para el estudio de tales actividades populares, contribuían a que se propagaran. Fray Juan de Angulo fue santificado en vida, de ahí las multitudes que asistieron a su entierro y la respuesta de los fieles que año con año iban a visitar su tumba, como relata y practicó fray Joseph de Castro en su infancia. Baste recordar que hubo que poner al cadáver tres hábitos. Era costumbre también imprimir estampas con la efigie del venerable en cuestión. Si bien en el texto hagiográfico de fray Joseph se incluye un grabado de su persona, no se sacaron estampas; sin embargo, como se ha mencionado, no se pudo impedir que objetos que le habían pertenecido fueran tratados como reliquias, como el bordón que se daba a las parturientas en alumbramientos difíciles.

Por último, y con el claro propósito de que su escrito no interfiriera con el mandato eclesiástico, y con la sana intención de no ganarse una reprimenda o tener “ruido con el Santo Oficio”, como diría sor Juana en su tiempo, fray Joseph de Castro termina su escrito con la siguiente protesta,

Con obediencia del decreto de nuestro santísimo Padre Urbano VIII, de la recordación, expedido en la Sagrada Congregación de la Universal Inquisición de la Iglesia a 13 de marzo de 1625, declarado por su Santidad en 5 de junio de 1631 y confirmado en 5 de julio de 1634. Protesto que a todo lo contenido en esta relación de la vida de el venerable siervo de Dios P. Fr. Juan de Angulo, no pretendo se dé más crédito que el que se debe a la historia humana, ni es mi ánimo que a sus virtudes o hechos se rinda algún culto o veneración, ni tampoco intento calificar su perfección por santa o bienaventurada, porque esto pertenece a la Santa Sede Apostólica, y todo lo que en ella dijo lo sujeto a la corrección de nuestra santa Iglesia Cathólica Romana.<sup>30</sup>

Así, la vida y virtudes de fray Juan de Angulo se conservaron en la memoria colectiva por muchos años, aunque con el tiempo hayan tenido el triste destino de haber caído en el olvido, pues como dice el dicho popular: “santo que no es visto, no es adorado”.

<sup>30</sup> FRAY JOSEPH DE CASTRO, *op. cit.*, f. 26v.

## BIBLIOGRAFÍA

- “Autos sobre una declarazi3n que hizo fray Domingo de Espinossa, religioso lego de la horden del Se1or Sancto Domingo. Sobre la benerazi3n que dice se da en Zacatecas en la yglesia de Se1or San Francisco al cadáver del padre fray Juan de Angulo de dicha horden” (Archivo General de la Naci3n, México, *Inquisici3n*, vol. 627, exp. 13).
- BERISTÁIN DE SOUZA, JOSÉ MARIANO, *Biblioteca Hispano Americana Septentrional o catálogo y noticias de los literatos, que nacidos o educados, o florecientes en la América Septentrional Española han dado a luz algún escrito o lo han dejado preparado para la prensa (1521-1825)*, Fuente Cultural, México, 1947.
- CASTORENA URSÚA Y GOYENECHÉ, JUAN IGNACIO, *El minero más feliz, que halló el thesoro escondido de la virtud en el campo florido de la Religión. El hombre religioso, observante evangélico que también halló la margarita preciosa a las puertas de el Cielo con vna buena muerte en la preferencia del Se1or y en la admiraci3n del Mundo. Oraci3n fúnebre a el siervo de Dios, fray Juan de Angulo, espa1ol, indiano, minero en el siglo, tercero descubierto y después religioso lego de N. P. S. Francisco, en la Translaci3n de su cadáver el día veinte y cinco de octubre, de una urna de fierro, en que estaba depositado, a el nuevo aseado Panthe3n, que debaxo de la Capilla de San Antonio se ha labrado para sepulcro de los Religiosos Seráficos Observantes, ocupando el altar y púlpito quatro clérigos sacerdotes, sobrinos de este V. Religioso, en el Convento de N. P. S. Francisco, de la Ciudad de Nuestra Se1ora de los Zacatecas. Predicó el Dr. D. Juan Ignacio Castorena y Ursúa [...] Sácalo a luz el licenciado don Phelipe Suárez de Estrada y Villarreal, Colegial Real en el de San Ildephonso de México, vicario que fue en el Fresnillo y actual cura rector interino en la Ciudad de Nuestra Se1ora de los Zacatecas. Con licencia de los superiores. En México, por Joseph Bernardo de Hogal. Año de 1728.*
- CASTRO, fray JOSEPH DE, *Vida del siervo de Dios fr. Juan de Angulo y Miranda, espa1ol indiano, religioso lego del Orden de Menores de la Regular Observancia de la Provincia de los Zacatecas. Dedicála al mayor pequeño al menor máximo al Serafín Ilagado, al glorioso patriarcha San Francisco de Assís. Y la da a la estampa el Doctor Don Juan Ignacio de Castorena y Urzúa, Clérigo Presbítero. Escribela el M. R. P. M. Fr. Ioseph de Castro, zacatecano, ex lector de Sagrada Theología, Notario Apostólico, Custodio*

- que pasó a Roma y Chronista de la Santa Provincia de San Francisco de los Zacatecas*. Con licencia de los superiores, en México, por Doña María de Benavides, Viuda de Iuan de Ribera. Año de 1695.
- GÓMEZ CANEDO, LINO, *Evangelización, cultura y promoción social. Ensayos y estudios críticos sobre la contribución franciscana a los orígenes cristianos de México (siglos XVI-XVIII)*, seleccionados y presentados con una extensa noticia bibliográfica de su autor por José Luis Soto Pérez, Porrúa, México, 1993.
- MENDIETA, FRAY GERÓNIMO DE, *Historia eclesiástica indiana* (noticias del autor y de la obra de Joaquín García Icazbalceta, estudio preliminar de Antonio Rubial García), Conaculta, México, 1997.
- PAREDES, JAVIER (dir.), et al., *Diccionario de los Papas y Concilios* (prólogo del Cardenal Antonio María Rouco Varela), Ariel, Barcelona, 1999.
- RIBERA BERNÁRDEZ, JOSEPH, Conde Santiago de la Laguna, "Compendio de las cosas más notables contenidas en los libros del Cabildo de esta ciudad de Nuestra Señora de los Zacatecas, desde el año de su descubrimiento 1546 hasta 1730", en GABRIEL SALINAS DE LA TORRE (comp.), *Testimonios de Zacatecas*, Imprenta Universitaria, México, 1946, pp. 90-169.
- RUBIAL GARCÍA, ANTONIO, "Los rituales de la esperanza. Culto y hagiografía de los venerables y siervos de Dios novohispanos", *XX International Congress. Latin American Studies Association (LASA) 1997*. En línea: <http://136.142.158.195/LASA97/rubialgarcia.pdf> [18/02/2006].
- , *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, UNAM -F.C.E., México, 1999.
- Sagrada Biblia*, carta prólogo de José María Bueno Monreal, cardenal-arzobispo de Sevilla, prefacio, introducciones y revisión general sobre los textos originales, del R. P. Serafín de Ausejo, O. F. M. Cap, Herder, Barcelona, 1968.
- VETANCURT, FRAY AGUSTÍN DE, *Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México. Cuarta parte del Teatro Mexicano de los sucesos religiosos. Compuesta por el Reverendo padre Fray Agustín de Vetancur, Mexicano, hijo de la misma Provincia, Difinidor Actual, Ex Lector de Theología, Predicador Iubilado General y su Chronista Apóstólico, Vicario y Cura Ministro por su Magestad, de la Iglesia Parrochial de San Ioseph de los Naturales de México. Dedicada al glorioso Patriarcha Esposo de la que es*

*de Dios Esposa, Ángel Custodio de la Ciudad Mística María Santísima, Padre putativo de Christo nuestro Señor, Patrón de la Nueva España Señor San Ioseph.* Con licencia de los superiores. En México, por Doña María de Benavides, Viuda de Iuan de Ribera. Año de 1697. [Edición facsimilar, Porrúa, México, 1982].

## LA ESCRITURA COMO METAMORFOSIS EN REINALDO ARENAS

MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA  
Universidad Nacional Autónoma de México

*Para Martha Elena Venier,  
maestra y amiga.*

Una constante en la obra de Reinaldo Arenas es, sin duda, su manifiesta obsesión por la escritura, la otra, es la de la lectura, misma que está presente en cada uno de sus textos de diversa manera, a veces como antecedente, otras como intra o intertexto, y siempre como motivo, todo ello en su caso equivale a plagio<sup>1</sup> como sinónimo de autobiografía. Escritura y lectura son en Arenas parte fundamental de su creación literaria, pero no en la forma en que tradicionalmente aparecen o pueden aparecer o influir en la obra de un escritor, sino como elementos que la sostienen y construyen.

De *Celestino antes del alba* a *Antes que anochezca* cada uno de sus textos esta marcado por diversas obsesiones que son parte recurrente de su obra: la familia (la madre, los abuelos, las tías) y el incesto, la persecución y la fuga, la homosexualidad, la alteridad, el entorno (la geografía, la flora, la fauna hostiles). Todas ellas aparecen directa o indirectamente y manifiestan sus pasiones, amores y temores, a veces en forma lírica, como es el caso de: *Celestino antes del alba*,

<sup>1</sup> Gerard Genette define la *intertextualidad*, como una relación de copresencia entre dos o más textos; su forma más explícita y literal es la cita; menos explícita, plagio; menos aún, la alusión. (GERARD GENETTE, *Palimpsestos*, Taurus, Madrid, 1989, p. 58).

*Arturo, la estrella más brillante, y El palacio de las blanquísimas mofetas*, otras a partir de textos ya consagrados, en un ejercicio supremo de intertextualidad como sucede en: *El mundo alucinante*, *La loma del ángel*, y *Otra vez el mar*, en formas narrativas breves, ya sean cuentos o fragmentos: *Con los ojos cerrados*, *Adiós a mamá*, *El calor del verano*, *El asalto*, *El portero*, *Viaje a la Habana*, y su colofón testamentario, *Antes que anochezca*. Sin embargo, al lado de esas obsesiones temáticas, la escritura y la lectura son por antonomasia las que constituyen los auténticos hilos conductores y constructores de la obra areniana, haciendo de toda ella una edificación autobiográfica, aparentemente apegada a la verdad y realmente sólo producto de su escritura. Arenas, gracias a ella, se crea y recrea en todos y cada uno de sus textos, construyendo una imagen de sí mismo acorde con su imaginación, gusto, sensibilidad o pluma. Es así que, gracias a y a través de la escritura, el autor es uno más de sus personajes, o más bien el único personaje sobre el que narra. Las aventuras que vive, encarnado en adolescente guajiro, fraile dominico, mulata cubana, burócrata reprimido, homosexual desatado, o personaje literario (tomado de Virgilio, Cervantes, Dante, Villaverde, Woolf o Borges), son sólo parte de su quehacer escritural, de su voluntad de crear antes que de ser, de recrearse antes que existir, en tanto en Arenas la única realidad en la que se siente cómodo es la literaria. De ahí que en este autor autobiografía y obra literaria constituyan una unidad indisoluble, que tenemos que entender a partir de su propuesta de escritura. En ella retoma los mismos elementos presentándolos en aparentes nuevos contenidos, temáticas o estructuras en donde siempre subyace él como eje del texto, creándose y recreándose.

En esta ocasión por razones de espacio, y también de interés, me ocuparé únicamente de la primera, la escritura. Para ello revisaré su presencia y referencia en la novela *El mundo alucinante*.

La novela *El mundo alucinante* es para mí paradigmática, en tanto presenta y representa muchas de las claves que son constantes en su obra y permiten aclarar su propuesta escritural. Algunas de éstas, casi todas, de hecho, aparecen desde *Celestino, antes del alba*, sin embargo en ella el lirismo pesa más que la propia escritura, ya perfilada, haciendo del relato un delicioso *divertimento*, pleno de poesía y candor en el que las memorias de la infancia placentera, miserable o dolo-

rosa, se confunden con el juego imaginario con el primo Celestino, *alter ego* primario y semilla de los múltiples subsiguientes en la obra de Arenas, y del ejercicio de escribir, como escapes de la realidad familiar, social y anímica circundante.

A partir de *El mundo alucinante*, su segunda novela, Arenas se consolida como escritor y define su propia poética. Basada ante todo en su presencia, como narrador –actor, sujeto– objeto, dentro del texto. De ahí que como lectores seamos testigos de la forma en que Arenas se transforma, desdobra, integra, multiplica e incluso difumina, a veces como narrador, otras como personaje, para quien no existen ni barreras ni limitantes temáticas, espaciales, temporales, o genéricas, en tanto él es la materia, el sujeto y el objeto de su obra, es decir que su obra va a la par de su autobiografía,<sup>2</sup> misma que a su vez es producto de su creación escritural.

En la novela vemos como el autor se va convirtiendo en cada uno de los personajes sobre los que escribe y además es quien narra sus acciones (en ocasiones desde diversas personas para multiplicar o difuminar la perspectiva, como sucede en la novela que nos ocupa), de ahí que sus textos nos remitan a recuerdos de su infancia, familia, miedos, gozos, soledades, deseos, vivencias, frustraciones, angustias, obsesiones, todos ellos en muchas ocasiones más propios de un pequeño guajiro de Holgín que del personaje protagonista del relato, como lo consigna Liliana Hasson<sup>3</sup> en su entrevista al autor:

Mi niñez es el único mundo del que todavía tengo un recuerdo vital y es el que me hace escribir; es como una fuente casi inagotable de recuerdos, terribles algunos y muy bellos otros, pero de todos modos son la materia prima desde la cual yo he construido los libros que he escrito. Mi niñez es un mundo muy humilde en un ambiente campesino; vivíamos en un campo en los alrededores de una provincia que se llama

<sup>2</sup> “La biografía de Arenas es «casi-ficcional», y tiene, por supuesto, una función para sus textos literarios: es un intertexto al que puede (y debe) recurrir el lector”, LILIANA HASSON, “Antes que anochezca (*Autobiografía*): Una lectura distinta de la obra de Reinaldo Arenas”, en Ottmar Ette (ed.), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1992, pp. 111-112.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 35.

ahora Holgín, un campo totalmente primitivo donde no conocíamos ni la luz eléctrica ni el agua corriente ni los servicios sanitarios ni nada de eso, y en ese ambiente absolutamente primitivo yo me crié hasta los doce años. Mi madre es quien me enseñó a leer y a escribir.<sup>4</sup>

Sin embargo, poco a poco se delinea la diferencia, en particular cuando se refiere a un personaje histórico, como es el caso de fray Servando,<sup>5</sup> o literario, como Cecilia Valdés, novelas del llamado “ciclo con «pretexto» explícito”, según Ette,<sup>6</sup> la mimesis consigue validar lo expresado en el texto gracias a su ingenio como escritor.

De ahí que constatemos que no existe un solo escrito suyo en el que su tejido vital esté ausente. Tal pareciera que en Arenas, el referente único y constante, parafraseando a Ortega y Gasset, es “él y sus circunstancias”,<sup>7</sup> mismas que pueden ser cotidianas u ontológicas, lo cual no importa mientras sean parte de su escritura, siendo ésta, por supuesto, la más importante de todas.

Ottmar Ette señala que “mediante el entrecruzamiento intencional de distintos textos, Reinaldo Arenas pone en movimiento una máquina narrativa que convierte a los textos mismos en productores de sentido (potenciales porque falta todavía el lector)”.<sup>8</sup> Máquina narrativa compuesta por los diversos elementos que hemos mencionado

<sup>4</sup> LILIANA HASSON comenta: “Su infancia se desarrolló sin libros, sin escuela casi, pero la consideró como «el momento más literario» de su vida, por la magia y el misterio; infancia poblada de mitos, donde destaca la figura de la abuela. Las primeras novelas de la pentagonía y otras más evocan ampliamente el mundo familiar”, *ibid.*, p. 166.

<sup>5</sup> REINALDO ARENAS, *El mundo alucinante*, Diógenes, México, 1969, p. 9.

<sup>6</sup> OTTMAR ETTE, *op. cit.*, p. 96.

<sup>7</sup> “En la obra literaria de Reinaldo Arenas, la frontera entre lo real y lo fantástico es borrosa. Lo mismo sucede también con *Antes que anochezca*, un testimonio incomparable sobre in periodo fundamental de la historia de Cuba, que contribuye a la comprensión de nuestra época, valiosísimo documento sobre un escritor y sus circunstancias; una autobiografía intelectual en la que el autor revela sus admiraciones literarias, desde *La Iliada*, la obra que tal vez haya influido más en *Otra vez el mar* y también en *Viaje a la Habana* por los temas y la estructura —división en «cantos», en «viajes»— hasta *Las mil y una noches*, su libro de cabecera en los últimos años”, ANDREA PAGNI, “Palabra y reversión en *El mundo alucinante*”, en Ottmar Ette, *op. cit.*, p. 172.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 127.



a lo largo de este análisis y que son constantes en su obra, a tal grado que el mismo crítico afirma que “toda la obra areniana [puede] enfocarse como un solo texto, un solo libro (aún en expansión), [o] puede dividirse [asimismo], en distintos ciclos que serán analizados primero por separado para permitir, en un segundo momento, desarrollar su cohesión interna”. Esto en el caso concreto de *El mundo alucinante*, que se subdivide en dos textos, los cuales, a su vez, ponen “en contacto a dos personas reales y a dos autores”: “el texto de referencia del fraile y lo que, por el momento, podríamos llamar el «texto autobiográfico» de Arenas”.<sup>9</sup>

Por su parte, Bourneuf y Robbe-Grillet han afirmado que “la manera más simple y más absoluta que tiene un narrador para introducirse en su narración es contar sus memorias o publicar su diario íntimo, de este modo se asegura un lugar privilegiado desde el que podrá tener una vista sobre todo lo que constituye la materia de su narración”.<sup>10</sup> En este sentido, podemos aceptar que Arenas escribe o introduce sus “memorias”, o su “autobiografía”, en sus propios relatos, pero sin duda alguna, con el que se consagra es con *El mundo alucinante*, en el que usurpa o decide compartir nada más y nada menos, las propias *Memorias* de fray Servando Teresa de Mier, dominico y prócer independentista de la Nueva España, cuya vida de persecuciones y fugas apenas supera su invaluable ideario político. Acto consciente “de lo que significa verter el yo en una construcción retórica” como “necesaria mediación de la representación textual”, en el sentido expresado por Sylvia Molloy,<sup>11</sup> las *Memorias* de fray Servando en la lectura, primero, y en su escritura, después, no son ya las del fraile sino las de éste y Arenas. De ahí que como lectores podamos reconocer elementos, recursos, citas y acciones, pero no podamos atribuírselos a uno u otro. Para Arenas, como él mismo asevera casi al inicio de su novela, “lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona”,<sup>12</sup> a partir de lo cual el desdoblamiento es total. En

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 95-96.

<sup>10</sup> R. BOURNEUF y ALAIN ROBBE-GRILLET, *La novela*, Ariel, Barcelona, 1975, p. 107.

<sup>11</sup> SYLVIA MOLLOY, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, El Colegio de México-F.C.E., México, 1996, p. 22.

<sup>12</sup> REINALDO ARENAS, *op. cit.*, p. 9.

tanto uno y otro personaje son el mismo, ambos textos, el histórico y el literario les pertenecen indistintamente. Al respecto, Roberto Valero afirma: “Extrañamente, obra y vida se fueron uniéndose hasta confundirse. Las atrocidades que sufre Fray Servando en *El mundo alucinante* le suceden de forma insólita a Reinaldo”.<sup>13</sup> La novela de Arenas es entonces bitácora de vida y de viaje del fraile, y ambos fungen a la vez como el punto de partida y el intertexto de la novela, o puesto en palabras de Otmar Ette, en “el pretexto explícito”,<sup>14</sup> en tanto el autor “se siente identificado, esto es, involucrado, en la historia que narra en *El mundo alucinante*”,<sup>15</sup> por estar basada su novela en la vida de ese inquieto y aventurero personaje, por la empatía que tiene el autor con el fraile; y, por los destinos paralelos que parecen compartir el personaje histórico y el autor. Estas dualidades: de acción, de protagonistas y de sustento textual son otro de los aspectos fundamentales de la obra de Arenas, para quien la unidad sólo existe a través de la dualidad, de la posibilidad y de la presencia del *alter ego*, del otro, en quien se desdobra para poder ser, y para poder liberarse.

Con ello el autor logra la absoluta construcción y deconstrucción del relato en cuatro aspectos que contribuyen en forma especial a la conformación del mismo: el del desdoblamiento, el de la metamorfosis, el de las apariciones, y el de las alucinaciones.

1. EL DESDOBLAMIENTO: aspecto esencial en la obra de Arenas, está presente en todas sus novelas y cuentos. Cada uno de sus protagonistas tiene un *alter ego*, el cual no necesariamente es otra persona, puede ser un animal, una planta o, incluso, un objeto. En ocasiones alguien amigo y en otras enemigo. De ahí que podamos afirmar que éste constituye, al igual que la hipérbole, un elemento constructor del texto, mismo que a su vez aparece hiperbolizado al repetirse permanentemente en distintas formas:

<sup>13</sup> OTTMAR ETTE, *op. cit.*, p. 29.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>15</sup> MARCOS MOLINA, “Sobre el humor y la hipérbole en Reinaldo Arenas”, en *(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo. Argentina, Caribe, México*, Ana Rosa Domenella (coord.), UAM-I - Miguel Ángel Porrua, México, 2002, p. 206.

Ahora el fraile estaba junto al fraile. Había llegado al punto en que debían fundirse en uno solo. Estaban a oscuras, porque la esperma de la vela ya hacía rato que se había derretido y evaporado. Tanto era el calor. El fraile se acercó más al fraile y los dos sintieron una llama que casi los iba traspasando. El fraile retiró una mano. Y el fraile también la retiró. De manera que ambas manos quedaron en el mismo lugar. Horrible es el calor, dijeron las dos voces al mismo tiempo. Pero ya eran una. El fraile, solo, empezó de nuevo a pasearse por la celda.<sup>16</sup>

2. LA METAMORFOSIS: ésta suele ocurrir mediante la adopción de un disfraz, en cuyo caso es artificial, y en otras mediante un cambio vivido dentro de las múltiples experiencias imaginativas o alucinantes del protagonista. Ambas hiperbólicamente reiteradas en el texto. La primera le sirve para sus incontables fugas, como una especie de máscara, en el sentido que la describe Bajtín “negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es la expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales [...] la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual”:<sup>17</sup>

Voy disfrazado. Me he convertido en un médico francés que ha muerto. Soy el doctor Maniau. Ya yo no soy yo. El doctor Maniau con dos lunares en los ojos (y una cicatriz encima de la nariz); mientras una niña mira hacia las nubes la otra baja hasta el suelo. Yo, sin que me reconozca ni la madre que me parió.<sup>18</sup>

La segunda, el cambio en la imaginación, de mucho mayor sentido en el texto por lo que implica de fantástica, imaginativa y alucinante: “Y en toda tú, oh Pamplona, no se oye hablar más que de esa criatura del infierno, que a la vista de todos pudo transformarse en ave, en pez, o en agua intranquila”.<sup>19</sup> Sin duda este tipo de evasiones

<sup>16</sup> REINALDO ARENAS, *op. cit.*, p. 63.

<sup>17</sup> MIJAÍL BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Seix Barral, Barcelona, 1971, p. 41.

<sup>18</sup> REINALDO ARENAS, *op. cit.*, p. 103.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 107.

son las más comunes en la novela y además se repiten una y otra vez, así vemos al fraile salir ileso de los aludes masivos de cadáveres, ratas, alacranes, chinches, piojos, o ejércitos de soldados, mendigos, prostitutas, etc., que tratan inútilmente de atacarlo, encarcelarlo o destruirlo. Por lo que nos damos cuenta de que el mecanismo es otro, de que ellos aparecen como figuras hiperbolizadas, símbolos de una situación de peligro más dentro de lo imaginativo que de lo real. Situación que se hace extensiva a otros personajes en el relato: el fraile que se convierte en rata; el joven que ante los ojos del azorado fraile pasa a ser el anciano rey de España; el de Orlando, hombre y mujer a la vez, “bella y rara mujer”; el de León, su perseguidor y fiera; el de Cornide y Filomeno, blancas y mansas ovejas, entre otros. Con todo ello lo que se crea es una atmósfera fantástica, en la cual todo lo que sucede oscila entre lo verosímil, de lo que se parte, y lo inverosímil, a lo que la imaginación permite llegar como en un viaje de alucinaciones sin fin. Esto da un carácter distinto a cada episodio, a veces trágico, otras macabro, otras carnalesco y otras, absolutamente festivo:

Y te lanzaste por la borda, y un coro de dorados te rodeó cantando y vinieron las agujas y los peces de caras extrañas. Y una caravana de delfines te olió y quiso llevarte hasta el fondo. Pero tú entonces no fuiste más que un pez, y ya no pudiste admirar aquellos juegos.<sup>20</sup>

3. LAS APARICIONES: otra forma de confundirse es la de tomar al protagonista por una aparición, ya sea ésta diabólica o celestial. Esto sucede también en forma hiperbólicamente recurrente en la novela por lo que lo consideramos relevante. Así, cuando el fraile se “aparece” lo hace generalmente por el aire, causando sorpresa y atemorizando a los que lo ven:

El arzobispo lo vio llegar montado sobre una escoba en llamas y por poco da un grito. Pero en seguida pensó que aquello no eran más que tentaciones del demonio para obligarlo a demostrar su debilidad ante las escobas —fray Servando se bajó del vehículo (pues como tal lo había usado) y el Arzobispo, sin poderse contener, dio un grito.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 38.

Estas apariciones repetidas una y otra vez, hiperbólicas por lo mismo en su esencia y función, contribuyen a la creación del ámbito fantástico y mágico que corresponde al protagonista de la novela.

4. LAS ALUCINACIONES: éste es, sin duda, el hilo rector del relato que nos ocupa, un mundo o conglomerado de alucinaciones y a la vez, una visión alucinante del material narrado.

Para Bajtín, “La exageración (hiperbolización) es efectivamente uno de los signos característicos de lo grotesco”<sup>22</sup> y, muchas veces, éste consiste en exagerar algo negativamente, o mejor dicho, algo negativo que no debería serlo, pero que al aparecer hiperbolizado gana en riqueza, color, o elaboración. Esto es precisamente lo que ocurre en la novela de Arenas. De las muchas alucinaciones que se dan en el texto destaco las tres que considero estructurantes para el mismo: la de la entrevista de fray Servando con Borunda, antes de su sermón guadalupano; la de la visita de fray Servando a los jardines del rey, acompañado por éste; y la del Palacio Nacional, en la que, junto con Heredia, presencia la gran procesión. Entre el paso de una y otra, el relato va adquiriendo fuerza en *crescendo*, y las hipérbolos van aumentando tanto en cantidad como en calidad o intensidad. El fraile, por su parte, se va desprendiendo cada vez más de la realidad y va entrando a una dimensión totalmente distinta, más inverosímil, imaginativa y, sobre todo, más alucinante. Entendido esto último como una experiencia de sensaciones subjetivas que propician ofuscamientos y engaños:

Yo dudé y entonces Borunda abrió más la boca y metió toda mi cabeza dentro de ella, y así pude ver su campanilla rodeada de murciélagos que volaban desde el velo del paladar hasta la lengua, se posaban sobre los dientes dando chillidos suaves y luego se perdían alejándose en lo más oscuro de la garganta, donde se colgaban a las paredes del paladar y se quedaban dormidos al son del resuello del dueño de la vivienda, resuello que algunas veces era tan fuerte que los despedía hacia fuera por las ventanas de la nariz.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> MIJAIL BAJTIN, *op. cit.*, p. 276.

<sup>23</sup> REINALDO ARENAS, *op. cit.*, p. 34.

Las alucinaciones más tremendas del fray Servando de Arenas son sin duda aquellas en las que vivencia las persecuciones de que fue víctima, las de su imaginación, sus pensamientos y su conciencia. Por ello en estas alucinaciones encontramos los mejores ejemplos del uso de la hipérbole en su novela, como recurso tanto desde el aspecto estructural como del ideológico y, sobre todo, del escritural. En el primero vemos como el autor rompe y multiplica las voces narradoras y, por ende, su efecto de resonancia y credibilidad. En el segundo, apunta a los aspectos conformadores de la figura de fray Servando como protagonista de la novela, por ello se relaciona con su vida, su personalidad y su ideología. Esta última tanto en lo religioso, como en lo político y social. Todo ello presente siempre en el texto en tanto es parte del sustento histórico que sirve de base al autor para su novela, quien se obsesiona tanto o más, si esto pudiera ser posible, que el personaje, en la lucha contra la injusticia y la búsqueda de la libertad.

Así, vemos como en su obra en general, y en particular con su novela *El mundo alucinante*, Arenas nos regala una coherente y sólida *ars poetica*, para que quienes hemos sido sus lectores asiduos desentrañemos el fino tejido con que ha construido su imagen, mezcla de lirismo y sordidez, de retos y fracasos, de ignominia y desplante, de persecuciones y fugas, de amores y desengaños, pero, y sobre todo, de una pasión por la lectura y la escritura plasmada en su genialidad creadora. Ante esto último lo demás resulta simplemente anecdótico. Si para los atenienses hace veinticinco siglos el antónimo de olvido no era memoria, sino verdad, podemos afirmar que: lo que de verdad queda de Arenas es su obra. O puesto en palabras de Ottmar Ette: “Durante su vida atormentada, la escritura de Reinaldo Arenas se desarrolló siempre nutrida y a la vez perseguida por la memoria. Pero «después que anocheció», tampoco se olvidará su escritura”.<sup>24</sup> Misma que delimitó e hizo propia desde su primer texto hasta el último, aun cuando esto le costara ser marginado, cuestionado, castigado, despreciado en otros niveles, salvo en el de su escritura, en él que mantiene una coherencia absoluta de principio a fin.

<sup>24</sup> OTTMAR ETTE, *op. cit.*, p. 10.

## EL AMOR POÉTICO DE FERNANDO DE HERRERA

PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS

El Colegio de México

Tal vez vida y literatura son una misma cosa. El reconocimiento de la intensa y compleja relación entre los dos términos —existencia y obra literaria— permite encarar la lectura y el análisis de un poema tomando en cuenta un hecho fundamental: detrás del verso hay siempre, por lo menos, una presencia humana. Este reconocimiento, que tiene mucho de obvio, resultaría, sin embargo, insignificante para muchos estudiosos. Para ellos, es un error hacer de lo biográfico, de lo que hay en torno al poeta, punto de partida o de apoyo para sus trabajos. Otorgan al escritor la calidad de fantasma. Gran parte de la crítica actual ha renunciado al ejercicio de lo que podría ser entendido como el estudio de la literatura a partir de la biografía del autor. La pregunta que tarde o temprano todo crítico debe hacerse es la siguiente: ¿es posible establecer una línea que delimite la estética y que deje fuera la mera curiosidad?, ¿puedo leer la *Divina comedia* o el *Cancionero* de Petrarca sin tomar en cuenta la existencia de Beatriz y de Laura? Para situar un poema, para entender su significación amplia, hay que recurrir a toda la información que esté al alcance de la mano. En tanto que el poema sea el objeto de estudio, en tanto que no deje de serlo, es válido indagar lo que rodea, permite y potencia su escritura: lo que se encuentra afuera de él. Es mi impresión que este punto de vista es compatible, a pesar de la propuesta de ir más allá de los límites formales del texto, con el siguiente juicio de Eliot: “La crítica sincera y la apreciación sensible han de dirigirse no al poeta, sino a la poesía”.<sup>1</sup> El

<sup>1</sup> T. S. ELIOT, “La tradición y el talento individual”, en *Ensayos escogidos*, ed. Pura López Colomé, UNAM, México, 2000, p. 23.

crítico puede enriquecer sus comentarios sirviéndose de lo que se halla afuera del texto, más allá del poema, pero siempre, sin falta, regresando a éste ya que es su objeto verdadero de estudio. La sinceridad y la sensibilidad, entonces, seguirían presentes a lo largo del análisis. Es imposible negar la calidad histórica de los poemas; son documentos que nacen y perduran; que tienen, además, la posibilidad de trascender su época —el momento específico de su composición y divulgación. Lo compartido —la historia que acompaña el instante de la escritura— y lo individual —la vida del autor— son elementos que pueden servir para una lectura más amplia y más completa.

Un hecho que es recomendable tener en mente: el poeta puede inventar, por medio de su obra literaria, su biografía; tiene pleno derecho a hacerlo; o puede, dado el caso, crear tantas personalidades como su imaginación lo permita. Si bien es viable ir de la vida del poeta a su obra poética, mayor cuidado exigirá, si alguien decide correr el riesgo, el viaje contrario. La literatura concede al escritor una libertad ilimitada. El crítico, en cambio, debe establecer, lo cual nunca es sencillo, un campo de acción acotado (hay afirmaciones que nunca podrán ser viables). Tengo la impresión de que actualmente hay mayor conciencia de la novela como un espacio propicio para que el escritor, haciendo uso de su libertad, “mienta”; el poeta tiene permiso, sin duda, para hacerlo (el poeta es para Pessoa un fingidor). Lo propiamente ficticio atraviesa todos los ámbitos de la literatura; no se restringe a lo narrativo. Acaso el romanticismo ha hecho creer a los lectores que lo que da valor a una obra poética es la supuesta capacidad que el autor tiene para dejar en sus versos un reflejo, una constancia fiel de sus sentimientos. La cualidad, entonces, que mejor definiría al poeta lírico sería su capacidad para quedar, por medio de sus versos, desnudo y expuesto. En el ensayo ya citado, Eliot demuestra que lo que el poeta alcanza a plasmar son solamente emociones. El escritor puede compartir con el lector un conjunto de emociones, pero nunca de sentimientos; éstos pertenecen al ámbito de lo inefable. El lenguaje es capaz de muchas hazañas, pero no de todas.



## UNA MÁSCARA PARA EL POETA

La poesía de Fernando de Herrera ejemplifica de forma inmejorable algunos de los retos que el lector curioso puede afrontar. Su obra poética impresiona, en primer lugar, por su extensión más que por su calidad. Pocos poetas españoles cuentan con una producción lírica tan copiosa. La cifra resultante de la suma del número de sus sonetos, canciones, elegías y églogas es impresionante. Después de leer los muchos poemas de Herrera, el lector reconoce que el conjunto poético sirve, básicamente, para elaborar una máscara, para inventar y presentar un personaje, un amante que sufre y que desconoce cómo dejar de sufrir (acaso el poeta ignoró que éste fue su máximo logro literario):

Durante los años en que ama a la condesa de Gelves, sus versos —la mayoría de sus versos— no tienen otro contenido que su amor. Pero su amor ya es en sí mismo un amor de estilo poético. Un raptó común inspira sus acciones y sus omisiones amorosas y literarias, tan importantes las unas como las otras, junto al Guadalquivir de la realidad o frente al Betis de los endecasílabos.<sup>2</sup>

Sin la creación de la máscara, sin el “estilo poético” del cual habla Guillén, ¿cómo sería la obra de Herrera? El lector reconoce que la voluntad del escritor es —poco importa por ahora la coincidencia de los poemas con la biografía— presentarse como amante desdeñado. Si las emociones permanecen, si la existencia de las emociones literarias es lo que importa, y no los sentimientos, ¿cómo enfrentar los poemas de Herrera que tienen por tema un supuesto amor? La dificultad aumenta bajo la consideración de que contamos, por ejemplo, con el nombre de la mujer a quien dirigió el que es, según la crítica, su poema más íntimo. En la edición de las obras póstumas de Herrera, aparece el siguiente comentario del poeta Francisco de Rioja:

<sup>2</sup> JORGE GUILLÉN, “Vida poética de Herrera”, *Obra en prosa*, ed. de Francisco J. Díaz de Castro, Tusquets, Madrid, 1999, p. 434.

De la persona que celebra, sólo podré dezir a V. Señoría que fue una señora mui principal de estos reinos, a quien llama, unas vezes, Luz, Estrella, Lumbre, Luzero i Sirena; otras, Aglaya, que quiere dezir Esplendor, i Eliodora, que es lo mismo que los dones del sol. En la pureza de afectos i virtud con que la celebró no será necesario hablar, assí por lo que se sabe deste caso como por lo que él dize varias vezes en sus obras de su amor, que unas vezes lo llama honesto i santo, i otras divino y santo.<sup>3</sup>

El Divino tenía un proyecto literario; tenía una meta que sentía era capaz de alcanzar. Para lograr la realización de su proyecto, procuró ser el más inteligente, el poeta más preparado de su época y de su patria. Como humanista, atendió lo mismo la poesía clásica que la italiana, pero no por ello dejó de hacer uso, con toda elegancia, del octosílabo. Fue además comentarista minucioso de Garcilaso, y propugnador de la imitación como método creativo. Si al lector actual lo deja indiferente su obra poética, al menos debe reconocer su laboriosidad y su empeño. Los poemas de Herrera tienen la influencia temática de la poesía de cancionero; esto resulta perfectamente comprensible debido al influjo que este tipo de literatura tuvo en los autores de su tiempo; desgraciadamente muchas veces los tópicos cancioneriles son, en su obra, más un lastre que un punto de arranque para la creación poética; lo artificioso late en gran parte de sus composiciones. Herrera fue víctima del gusto y de los criterios líricos de la época en que vivió. Jamás, por ejemplo, habría permitido dotar a sus versos con un tono paródico —respetaba con fervor sus modelos— como el que alcanzarían muchos de los poetas áureos, los sucesores que tanto le debieron por haber sido el verdadero manierista de nuestra literatura. Los extremos se tocan. El escritor que escribe mucho termina, curiosamente, escribiendo muy poco. Herrera parece más preocupado por lograr una obra extensa que por dotar a las futuras antologías de poesía con dos o tres sonetos memorables. Sus

<sup>3</sup> FERNANDO DE HERRERA, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Cátedra, México, 1985, p. 486. Al citar versos procedentes de esta edición, marco entre paréntesis, obedeciendo la numeración que decidió Cuevas, la sección a la que pertenecen; además anoto el tipo de composición y el número asignado.

muchos sonetos guardan tantas similitudes que valen por uno solo. Esto se debe a que en ellos dice siempre lo mismo, y lo hace no como quien practica el complejo arte de las variaciones, sino perpetuando, mecánicamente, una serie de tópicos y una misma forma de resolver, con el auxilio de la retórica, sus poemas.

#### ANTECEDENTES DE UNA ÉGLOGA

Lector cuidadoso de Virgilio, Herrera frecuentó la poesía bucólica y aprovechó ese conocimiento para impulsar la creación de sus versos; uno de los servicios, por ejemplo, que dio al poeta este tipo de composiciones consistió en prestar un discurso adecuado, evidentemente clásico, para la lamentación de sucesos vitales o bien imaginados. El Divino consultó con su imaginación y con las fuentes clásicas los temas de sus églogas —el ejercicio poético en que un pastor lamenta la muerte de Amarilis ejemplifica esta tendencia. La “Égloga venatoria” construye, por medio de la voz de un pastor, un discurso que parte de la mitología —Diana y Endimión como referentes de la cacería— y que presenta la tristeza que Menalio siente por no estar con Clearista. En este poema hay una valoración importante de la naturaleza y, evidentemente, de las artes de la caza. Herrera utiliza, en este caso, la mitología con la finalidad de acompañar con referencias cultas las acciones de sus personajes. En otra égloga, expone su tristeza por la muerte de Garcilaso; allí proclama, también, la admiración que siente por él; pero lo hace de forma indirecta; las alabanzas, los comentarios elogiosos, están en voz de dos pastores; en este caso, la obra literaria surge de un acontecimiento no mitológico. Lo que indudablemente hay en las églogas de Herrera es la construcción de un lamento que sirve para señalar una muerte o la imposibilidad del amor. En todas las églogas hay una presencia que es fundamental: la naturaleza, el entorno inmediato de los pastores, los ríos y los bosques. Los matices que el poeta practica en los diferentes poemas son mínimos; en todos los casos la funcionalidad de la naturaleza es, en realidad, siempre la misma: acompañar las penas pastoriles. La distancia que separa la égloga herreriana de sus elegías es mínima, y sólo es posible

establecerla gracias a los temas, a los giros bucólicos, al paisaje y a los pastores que lo habitan y lo poseen con su dolor.

De la obra de Herrera quiero destacar un texto que ha servido, en diferentes análisis y lecturas, para meditar acerca del trasfondo biográfico de su poesía; me refiero a la que ha sido catalogada como “Égloga primera” en las ediciones modernas y en varios trabajos eruditos. El adjetivo “primera” se debe a cuestiones de carácter cronológico. Para José Manuel Blecua,<sup>4</sup> este texto es una composición juvenil; se ha fechado con base en el viaje que los condes de Gelves realizaron a Valladolid entre 1555 y 1556. Blecua retoma en este punto lo dicho por Narciso Alonso Cortés: que los condes hicieron en aquellos años un viaje a esa ciudad. El periplo de Leonor y su marido sirve, entonces, como asunto para la composición. Algunos críticos señalan —así lo hace Coster<sup>5</sup> y también Cristóbal Cuevas— que los condes se establecen en Sevilla en 1559, y que el poema debe ser datado a partir de dicho año. En la “Égloga primera” Iolas (Herrera) declara su amor por Leucotea (doña Leonor), y hace múltiples referencias al esposo de la amada; el motivo que provoca el desplante amoroso de Iolas es la partida, la lejanía física de la mujer, la cual puede ser entendida, también, como lejanía emocional. Una de las lecturas que se han hecho para explicar la relación del poeta con doña Leonor es la del amor cortés: “Herrera cantó en verso el amor cortesano, pareciéndose en esto a Garcilaso, pero con esta diferencia: que Herrera era amigo del marido de su amada, don Álvaro Colón y Portugal, nieto de Cristóbal Colón y conde de Gelves”.<sup>6</sup> Así resultaría evidente la razón por la que Herrera hizo versos de amor para la mujer de otro hombre —un hombre casado—, y que éste, a su vez, no los haya recibido como una afrenta a su honor. Hay que tomar en cuenta que Herrera le dirigió al conde unos versos donde le hace ver que construye para él, por medio de su poesía, “un inmortal y sagrado monumento”. Esto, sin embargo, no alcanza para explicar la verdadera naturaleza del amor —real o fingido— que Herrera sintió por la condesa, por doña Leonor de Gelves. Es indispensable leer cuidadosamente las composiciones

<sup>4</sup> FERNANDO DE HERRERA, *Rimas inéditas*, ed. de José Manuel Blecua, Revista de Filología Española, Madrid, 1948.

<sup>5</sup> ADOLPHE COSTER, *Fernando de Herrera (El Divino)*, H. Champion, Paris, 1908.

<sup>6</sup> OTIS GREEN, *España y la tradición occidental*, Gredos, Madrid, 1969, p. 212.

del poeta para captar los alcances y el trasfondo de su obra, para interpretar qué significa que Herrera haya decidido tomar prestada la voz de un pastor y declarar, a través de esta máscara, desde allí, desde un ocultamiento de fácil decodificación, un amor decididamente poético. La consideración y el estudio de este rasgo tan presente en su poesía —la existencia de una mujer como causa última y centro insustituible— permite entrever algo tan importante como es la poética herreriana. Una pregunta difícil de contestar con certeza por ahora: ¿los condes de Gelves leyeron la “Égloga primera”? Esta obra juvenil seguramente fue leída por el matrimonio. Lo raro sería pensar que Herrera hubiera escrito el poema sin considerar presentarlo a los condes (un argumento fuerte a favor del amor cortés sería, precisamente, esa lectura). Es imposible negar que acaso doña Leonor y su marido, como lectores probables, hayan sido cómplices del artificio herreriano.<sup>7</sup>

Es importante señalar que El Divino no seleccionó los versos en cuestión para que aparecieran en *Algunas obras de Fernando de Herrera* (1582); tampoco formaron parte del libro que organizó Pacheco, su editor póstumo. La razón por la que la “Égloga primera” no hace acto de presencia en la única publicación hecha en vida de Herrera tiene que ver, quizás, con el juicio crítico que el poeta impuso a su poema; si se propuso alcanzar, en cada uno de versos, la perfección, acaso el hecho de que éstos fueron escritos en su juventud hizo que tuviera cierto recelo y desconfianza.<sup>8</sup> Otra solución al problema planteado es que Herrera hubiera preferido que la “Égloga primera” permaneciera como documento íntimo, como testimonio privado de un afecto. Si bien los lectores de su época distinguieron y anotaron quién era Luz, el poema tenía más información de la que acaso Herrera quería compartir con sus curiosos lectores (me incluyo entre sus “curiosos lectores”). A diferencia de Petrarca, Herrera no cubrió el itinerario de las distintas fases del idilio. La emoción permanente de la poesía he-

<sup>7</sup> ANTONIO ALATORRE piensa que el esposo de doña Leonor “[...] nunca tomó en serio la ‘pasión amorosa’ del poeta, tan rebosante de literatura” (*El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*, F.C.E., México, 2003, p. 86).

<sup>8</sup> Para sostener y defender esta hipótesis sería necesario hacer una revisión cuidadosa de *Algunas obras...* con la finalidad de precisar cuántos de los poemas que contiene el libro los escribió Herrera durante su juventud.

rreriana es el sufrimiento; sus versos amorosos, por tanto, comparten un mismo tono, que resiste y evita la mínima gradación. Finalmente, hay un regocijo que nace a partir de la frustración amorosa, y que es núcleo y sustento de su poesía:

Y porque de la pasión  
la mejor y la más buena'  
es la que sin redención  
ventaja tiene el que pena  
sin esperar galardón  
(PCOC, I, Romance 2, vv. 43-47).

#### UN SÍMBOLO FUNDAMENTAL

El poeta hace del sufrimiento una estética y un programa literario. Esta afirmación colinda con lo que antes dije en relación con la máscara poética. Para construir cada uno de los rasgos característicos y distintivos de su máscara, el escritor tiene que escoger los instrumentos metafóricos y simbólicos que serán útiles para alcanzar su objetivo. La obra poética de Herrera surge a partir de la conciencia de que el poeta puede, por medio de símbolos, construir un mundo articulado en torno a una idea específica del amor (el uso que hace de la naturaleza como escenario y reflejo funciona de este mismo modo). De entre los variados símbolos que Herrera emplea en sus versos, selecciono uno que sirve para explicar e interpretar el sentido último de la "Égloga primera"; me refiero al yugo. Antes de ejemplificar el uso herreriano de esta palabra, su simbología, propongo una revisión de algunos textos que frecuentan este elemento simbólico. Sin duda, Virgilio fue uno de los más importantes puntos de partida para toda la obra herreriana. El discurso clásico de la égloga sirvió al anhelo estético de Herrera porque las *Bucólicas* son poemas cuyo contenido es la pasión, el dolor provocado por el deseo incumplido y la exaltación, a final de cuentas, de la poesía como vehículo para la expresión del sentimiento y la plasmación artística de la emoción. Si mi conteo es correcto, en las *Bucólicas* aparece solamente una vez la palabra yugo. En la "Égloga segunda" de las *Bucólicas*, Coridón intenta conquistar,

por medio de dulces palabras, por medio de una serie de generosas promesas y propuestas, al joven Alexis. Coridón, sin embargo, es muy consciente de cuán difícil le será dar buen término a su empresa. Coridón busca y encuentra en su entorno elementos que sirven para metaforizar su deseo y su tormento; distingue, por ejemplo, que la leona persigue al lobo; que el lobo intenta cazar a la cabrilla; que la cabrilla busca una hierba para alimentarse; y sin decirlo, sin especificarlo, porque el oyente puede captar el sentido poético y analógico que construyen los versos, sugiere que él acosa instintivamente a Alexis. Coridón le hace ver al joven que los bueyes sufren el peso del yugo de los arados; la siguiente observación del amante desdenado —el hecho de que una expresión siga a la otra, su ordenamiento y su disposición, es fundamental— es que el amor lo abrasa. En este caso, fuego y yugo cumplen diversas funciones simbólicas que, sin embargo, comparten por lo menos un rasgo: representan aquello que Coridón sufre y padece ante la imposibilidad de alcanzar lo deseado. El yugo hace pensar en una carga impuesta y dolorosa. Al final del poema, hay una renuncia y una decisión: hacer de una persona nueva —de una persona dispuesta a complacer a Coridón y su lascivia— objeto del deseo

Petrarca inquiera en el poema 50 de su *Cancionero*, tras la contemplación de unos bueyes que marchan sin el peso del yugo, cuándo podrá, como ellos, andar y sentirse totalmente libre. Es esperable encontrar un mismo uso del símbolo en Virgilio y en Petrarca; este último desea que sus lágrimas y sus suspiros le den la libertad deseada, pero reconoce que difícilmente la alcanzará. En el segundo cuarteto de un soneto, Petrarca indica que el recuerdo de la mujer amada —su presencia mental— es un peso que lo acompaña siempre:

Amor, del que mi mente nunca aparto,  
y bajo cuyo yugo no descanso,  
me rige, y la mitad si apenas soy,  
por los ojos que tanto a mi mal vuelvo.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> “Si al principio responde el fin y el medio”, *Cancionero.*, intr. Nicholas Mann, trad. de la introducción Javier Franco y Neus Gali, ed. de Jacobo Cortines y Gianfranco Contini, trad. Jacobo Cortines, Cátedra, Madrid, 1999, t. 1, vv. 5-8.

Al ámbito de la poesía española llegan, como es bien sabido, los tópicos y los modos característicos de la poesía italiana, la cual adopta, a su vez, muchos de los rasgos de la clásica. En la poesía castellana de Garcilaso de la Vega, sólo hay una ocasión en que aparece la palabra yugo; es de llamar la atención, además, que el discurso de los siguientes versos sirva para declarar que el poeta renuncia a seguir cargando, a seguir soportando, dicho peso; el discurso poético garcilasiano tiene aquí por asunto la emancipación sentimental y un agradecimiento al cielo por haber logrado dicho estado:

Gracias al cielo doy que ya del cuello  
del todo el grave yugo he desasido,  
y que del viento el mar embravecido  
veré desde lo alto sin temello;

veré colgada de un sutil cabello  
la vida del amante embebecido  
en error, en engaño adormecido,  
sordo a las voces que le avisan dello.<sup>10</sup>

Frecuentar los poemas de Herrera significa, como lo advertí antes, andar muchas veces por el mismo camino. La insistencia herre-riana de la figura del yugo —o la presencia de elementos similares, los cuales sujetan al amante por el cuello— apoya e ilustra mi idea:

Y de los rayos dessa Luz serena  
el fuego temo con que abraza el pecho,  
y siente, de su fuerça satisfecho,  
la llama'l pecho, al cuello la cadena  
(PCOC, I, Soneto 54, vv. 5-8).

Mi bella Lumbre de mi mal se olvida,  
ya que, quel buey cansado, voy paçiente

<sup>10</sup> *Poesías castellanas completas*, ed. de Elias L. Rivers, Castalia, Madrid, 1990, vv. 1-8. En la “Elegía segunda”, poema que dirige Garcilaso a Boscán, se pregunta el poeta lo siguiente: “¿Dónde podré huir que sacudida / un rato sea de mí la grave carga / que oprime mi cerviz enflaquecida?” (vv. 168-170).



a sugetarme al yugo, obediente  
 a su esquivanza, siempre endurecida  
 (PCOC, I, Soneto 66, vv. 5-8).

Pensava, mas al fin pensava en vano,  
 que contra la dureza de mi pecho  
 no pudiera el rigor tirano.

No me valió, que al cabo, a mi despecho,  
 rendí a mi yugo el quebrantado cuello,  
 i fue mi orgullo sin valor deshecho  
 (PCOC, II, Elegía 7, vv. 16-21).

Al bello resplandor de vuestros ojos,  
 mi pecho abrasó Amor en dulce llama  
 i desató el rigor de fría nieve  
 qu'entorpecía el fuego de mi alma;  
 i en los estrechos lazos de oro i hebras  
 sentí preso i sugeto al yugo el cuello  
 (PCOC, III, Sextina 2, vv. 1-6).

Estos ejemplos, y otros que no caben aquí, presentan el yugo como una carga dolorosa, pero cuando la mujer que provocó el amor está ausente, o cuando se rememora aquel tiempo en que el sentimiento amoroso fue vivido de otro modo, el peso del yugo admite, sólo entonces, una valoración distinta:

¡A dó la blanca mano y generosa  
 qu'el yugo puso blandamente al cuello,  
 i fue prenda a mi alma dolorosa?  
 (PCOC, III, Elegía 5, vv. 52-54).

La mano que tortura, la mano que dispone el yugo, lo hace, gracias a la perspectiva que proporciona la memoria, "blandamente". El contenido de estos versos (especialmente el adverbio) hace pensar en cierto pasaje del poema que interesa a estas páginas, la "Égloga primera", en donde lo que ocupa al poeta es la contemplación de la

experiencia del amor correspondido; como en los casos anteriores aparece el yugo, pero el matiz es otro:

¿Albano, del sagrado Betys gloria,  
mitigó, Leucotea, tu esquivaza?  
El suspiro primero, él te ha causado,  
por él preñas, pastora, tu belleza;  
por él, con ella ganas la vitoria.  
Los dos a en dulces nudos enlazado,  
viendo vuestro cuidado,  
el Amor, tiernamente  
favorable, y presente  
al blando yugo puesto por su mano  
[...]

(PCOC, I, Égloga 1, vv.197-207).

Especialmente a lo largo de la “Égloga primera”, Herrera presenta de dos formas distintas el hecho amoroso; éstas dependen de si es o no participe directo del encuentro sentimental; la que mayoritariamente aparece a lo largo de su obra, y que está en la “Égloga primera”, consiste en presentar al personaje de sus poemas como un ser resignado a vivir en el desamor; sus versos logran, entonces, transmitir una emoción de tristeza y de desengaño. La otra forma de encarar el tema amoroso tiene que ver con la idealización de la relación que imagina. Si él es modelo de la mayor penuria, los condes de Gelves, Leucotea y Albano, lo son de la mayor felicidad y perfección; ellos llevan, sobre su cuello, el “blando yugo” sin connotaciones negativas pues ya es algo más que una carga; se convierte en símbolo de la dicha inconmensurable que experimentan. Herrera desconoce el punto medio; dota sus poemas con los sentimientos más hondos y con las imágenes más conmovedoras. Si Iolas es el pastor más desolado, Leucotea y Albano tienen que ser los más felices; si el paisaje desde el cual Iolas dirige su canto es el más marchito por la ausencia de la amada, el que ésta habita es, siguiendo la misma lógica, el más hermoso. Lo que une estas dos realidades contrastantes es el canto del poeta, la alabanza que construye para la pareja “conyugal” y la pena que siente —¿cómo saber si real o falsa?— por sí mismo.

Herrera otorga al esposo de Leonor un lugar preponderante en el poema; es un personaje fundamental del texto. El conde de Gelves tuvo que abandonar, según lo asienta el poema hacia el final, la distancia que en algún momento lo alejó de su futura esposa; fue conquistado por ella. El “suspiro primero” fue de la mujer. Si Leucotea es suma de todas las virtudes, ¿qué podría decirse del hombre que la ha conquistado? Hay que recordar que Iolas eleva a Albano a la categoría de poeta (dice incluso que su canto tiene el poder órfico de serenar todo el cielo); debido al rigor con que Herrera realizaba y entendía su trabajo poético, afirmar que alguien era poeta, aun dentro de un discurso eminentemente literario, supone una gran alabanza. Para cerrar el poema, Iolas declara que espera un regreso por partida doble:

Venid los dos, que en tanto aquel roçío  
ame la aveja, el bosque alto y sombrío  
el javalí, los cisnes la onda fría,  
soys ambos amor mío.

Versos de Betys dextra, avena mía

(PCOC, I, Égloga 1, vv. 261-265).

#### UNA CONCLUSIÓN IMPOSIBLE

De la “Égloga primera” se han dicho muchas cosas; es sorprendente, por ejemplo, que hay quien afirme que Iolas “proyecta” el amor que siente por Leucotea en la figura de Albano. Es decir, para explicar un poema renacentista hay necesidad de recurrir, por lo visto, a la terminología del psicoanálisis. Evidentemente, sugerir esto es caer en un anacronismo. El poema de Herrera pertenece al ámbito de la poesía española del siglo XVI y no al de la teoría freudiana. Si algo distingue la obra de Herrera, es la conciencia que lo acompaña en todo momento; cada palabra y cada verso cumplen un cometido en sus poemas; difícilmente habría escrito un poema que alcanzara un objetivo distinto al que había previsto. Más allá del debate de la existencia o la inexistencia de la inspiración, la obra herreriana tiene por nota característica el rigor formal y el conocimiento del alcance del discurso propuesto. Pensar que Iolas “proyecta” su deseo en la

pareja idílica es grave error, a la vez que menosprecio de la conciencia herreriana. Un análisis comparativo de los poemas bucólicos de Herrera y Garcilaso puede demostrar, entre otras cosas, las diferentes intensidades y sentidos que alcanzan sus respectivas obras. En tanto que Herrera, como ya lo he señalado, hace del esposo de doña Leonor un referente positivo, un personaje que merece su respeto y su amor, escribe Garcilaso lo siguiente:

Tu dulce habla ¿en cuya oreja suena?  
 Tus claros ojos ¿a quién los volviste?  
 ¿Por quién tan sin respeto me trocaste?  
 Tu quebrantada fe ¿dó la pusiste?  
 ¿Cuál es el cuello que como en cadena  
 de tus hermosos brazos añudaste?  
 No hay corazón que baste,  
 aunque fuese de piedra,  
 viendo mi amada hiedra  
 de mí arrancada, en otro muro asida,  
 y mi parra en otro olmo entretejida,  
 que no s'esté con llanto deshaciendo  
 hasta acabar la vida.<sup>11</sup>

El discurso de Garcilaso es aquí más agresivo que el de Herrera (otro problema vital y también literario: ¿estaba pensando el autor de la "Oda a la flor del Gnido" en Isabel y en Antonio de Fonseca?) En la égloga herreriana el único reclamo es la lejanía de Leucotea, no así que haya escogido a otro hombre —otro muro, otro olmo— como pareja. Me parece conveniente recordar lo que Herrera escribió acerca de la naturaleza de la égloga cuando se disponía a anotar las composiciones bucólicas de Garcilaso: "La materia de esta poesía es las cosas y las obras de los pastores, mayormente sus amores; pero simples y sin daños, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios; competencias de rivales, pero sin muerte y sangre".<sup>12</sup> Los celos

<sup>11</sup> GARCILASO DE LA VEGA, "Égloga primera", vv. 127-139.

<sup>12</sup> *Apud* Antonio Gallego Morell (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Gredos, Madrid, 1972, p. 474.

son, pues, materia no apta para la concepción que Herrera tenía del poema bucólico. Es pertinente la siguiente pregunta: ¿esta toma de posición es resultado de su lectura de los clásicos, de querer que los poemas de su tiempo respetaran el tono de los originales, o a una poética netamente propia? Las *Bucólicas*, por ejemplo, no corresponden a esta descripción.

Lo que es indudable es que su “Égloga primera” presenta un asunto de carácter amoroso (Iolas sufriente por la ausencia de Leucotea); el texto, sin embargo, jamás da el paso siguiente; en ninguno de sus versos hay un desplante de celos, un arrebató originado por la elección de Albano. El único reclamo —compulsivo de principio a fin— es la lejanía de los personajes extrañados. Con mucha elegancia, con un dominio aquí absoluto del tópicó, Herrera dispuso en los versos comentados los efectos de la sentidísima ausencia. Tanto los pastores como la naturaleza resintieron la partida. Hay que decir que esta manera de manifestar el dolor propio, de forma indirecta, tiene la ventaja de desplazar el sentimiento a objetos y a seres cercanos para, de este modo, evitar un discurso aún más patético; por eso digo que Herrera resuelve esos pasajes con elegancia e inteligencia (en este caso su poesía es beneficiada por los tópicos). Si Herrera amó verdaderamente a doña Leonor, nunca lo sabremos (son los sentimientos inefables). En todo caso, importa tomar en cuenta que al poeta, a Herrera, le habría agradado que sus lectores nunca hubieran puesto en duda la calidad y la naturaleza de su amor (la emoción permanece y permanecerá en sus poemas). Así como para los textos narrativos una cualidad esencial es la verosimilitud, para el tipo de poesía que aquí se estudia es fundamental la presentación de un discurso convincente. De lo contrario la poesía herreriana sería reconocida, con mayor facilidad, como mero artificio. Un poema verdadero es más que eso.



## REFLEXIONES A PROPÓSITO DE SÓCRATES

REYNALDO YUNUEN ORTEGA ORTIZ  
El Colegio de México

Cuando mis colegas Luis Fernando Lara y Martha Lilia Tenorio me invitaron a participar en este homenaje a Martha Elena Venier, mi reacción inmediata fue de entusiasmo. Considero que Martha Elena es una persona y una profesora excepcional, algo que todos sus estudiantes reconocen. Yo no tuve la fortuna de ser formalmente su alumno en el CEI, pero me considero orgullosamente su discípulo.<sup>1</sup>

Después de pensarlo mucho decidí escribir sobre Sócrates por varias razones. La primera es que Martha Elena es en El Colegio de México, como Sócrates en Atenas, una persona que ayuda a sus amigos y discípulos a ser siempre mejores, como investigadores y profesores, y como seres humanos. También considero que, al igual que ocurrió a Sócrates, a veces ni sus estudiantes ni sus colegas comprendemos plenamente el esfuerzo enorme de Martha Elena por buscar, como decían los griegos, la virtud. Espero que las líneas que siguen, pese a que no son las de un especialista en estudios clásicos, reflejen

<sup>1</sup> La primera referencia que tuve de Martha Elena fue un calificativo devastador que lanzó a mi generación de Relaciones Internacionales. En algún momento del primer semestre de la licenciatura, mis compañeros y yo tuvimos que hacer un trabajo utilizando los índices de Naciones Unidas que se encontraban en el área de referencia de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas. El ejercicio consistía en buscar numerosas resoluciones del Consejo de Seguridad. El caso es que, cuando los 25 estudiantes de R.I. nos dimos a la tarea de obtener la información de los índices, el resultado fue un desorden descomunal en el área de referencia. Martha Elena llegó a la biblioteca y al ver eso sentenció: “¿Quiénes son esos hijos de Atila que hicieron tal desorden!?”

el amor por la filosofía y los pensadores clásicos que Martha Elena Venier siempre ha buscado inculcar en quienes la rodeamos y tenemos el privilegio de considerarnos sus amigos.

#### EL SIGLO DE ORO DE PERICLES: LA ATENAS DE SÓCRATES

Durante su larga vida Sócrates presenció el esplendor y apogeo de Atenas, pero a la vez sintió en carne propia su decadencia. A partir de la retirada de los persas en 479 a.C. y hasta el estallido de la guerra del Peloponeso en el 431 a.C., Atenas se erigió en el centro político e intelectual de Grecia.

A pesar del éxito militar de Esparta, después de las guerras Médicas, ésta cayó en cierto aislamiento y dedicó su fuerza a mantener su dominio sobre el Peloponeso. Mientras tanto, en el 477 a.C., por iniciativa del ateniense Aristides, se formó la confederación de Delos. Así, Atenas buscaba convertirse en la potencia hegemónica; la confederación incluía las ciudades griegas del Asia Menor, la mayoría de las islas egeas, algunas ciudades de la Propóntide y de Tracia y la mayoría de los estados griegos del Egeo. Para el 454 a.C., el tesoro de la confederación que estaba en Delos pasó a Atenas, la cual para entonces dominaba el comercio del Egeo. El progreso económico de Atenas y la sabia dirección política dieron como resultado una de las épocas más gloriosas de la humanidad, el "siglo de oro de Pericles". Él se convirtió en el gran protector de las artes y la cultura en Atenas y se rodeó de los hombres más brillantes de la época, como el filósofo Anaxágoras, el poeta Sófocles, el arquitecto Hipódamo de Mileto, el escultor Fidias y el historiador Herodoto, entre otros. Todas las hermosas edificaciones y obras de arte que embellecieron Atenas en la época de Pericles, las largas murallas del Pireo, el Partenón, las estatuas de Fidias, los frescos de Polignoto, se comenzaron y terminaron ante los ojos de Sócrates.

Del 461 al 429 a.C. Pericles dirigió la política ateniense; al principio actuó con discreción e hizo valer su autoridad mediante la Asamblea Popular, pero para el 445 era el jefe supremo de las instituciones políticas atenienses. Pericles fortaleció la Asamblea Popular y luchó por la igualdad política de los ciudadanos, lo cual llevó a su esplendor



a la democracia ateniense. Sin embargo, restringió la ciudadanía a los hijos de padres atenienses.<sup>2</sup>

Pero si en el arte no hay otro límite que la capacidad creadora del artista, o la capacidad económica del Estado para hacer posible la expresión de la primera, en la política, por el contrario, hay otras resistencias que no es posible siempre señorear; y Pericles, al parecer, fue más osado de lo que las circunstancias permitían al llevar su política de hegemonía a la catástrofe que fue para Atenas la guerra del Peloponeso. De él dependió el haberla evitado; de él y de nadie más el haberla desencadenado.<sup>3</sup>

Concuerdo con Gómez Robledo en que Pericles desempeñó un papel muy importante en el estallido del conflicto en Grecia, pero, como él mismo opina más adelante, la causa más profunda de la guerra fue la polarización de las ciudades griegas en dos bandos: por un lado, la alianza espartana, que comprendía la mayor parte del Peloponeso, el istmo de Corinto y Megara, de carácter conservador, aristocrático y resuelta a mantener la situación geopolítica en Grecia; y por otro lado, Atenas, democrática y decidida a extender su supremacía comercial y política. La historia de la Grecia clásica parece contradecir la teoría neorrealista de Relaciones Internacionales, que sostiene la estabilidad de los sistemas bipolares.<sup>4</sup>

Desafortunadamente la guerra comenzó en el 431 a.C. Según Tucídides, una de sus causas inmediatas fueron las pugnas entre Atenas y Corinto, que llevaron a un ultimátum de Atenas a Potidea (una

<sup>2</sup> Es necesario recordar que la democracia ateniense excluía de la participación política a todos los esclavos, las mujeres y a los extranjeros, es decir, a la mayoría de la población que se calcula en aproximadamente 400 000 personas. Según Fine, en su momento de mayor esplendor, antes de la Guerra del Peloponeso, en la democracia ateniense había entre 40 000 y 50 000 ciudadanos. Cf. JOHN V. A. FINE, *The Ancient Greeks, a critical history*, Harvard University Press, Cambridge, 1983, p. 51.

<sup>3</sup> ANTONIO GÓMEZ ROBLEDO, *Sócrates y el socratismo*, F.C.E., México, 1966, p. 51.

<sup>4</sup> Espero que Martha Elena me perdone el barbarismo de sistema "bipolar", sin embargo, como en alguna ocasión conversamos, en las teorías de R. I. es usual hablar de sistemas unipolares, bipolares y multipolares. KENNETH WALTZ, *Theory of International Politics*, Reading, Mass., Addison Wesley, 1979, pp. 129-193.

colonia de Corinto en Calcídice) en el 433/2. Atenas exigía que se derribaran las murallas que defendían a Potidea de ataques por mar; también que no se recibiera a más magistrados de Corinto y liberara a los rehenes que estuvieran en su poder. Potidea se sublevó, lo que dio lugar a un prolongado sitio. Esparta solicitó la autonomía de las ciudades de la Liga de Delos. Atenas decretó un embargo del comercio con Megara, entonces Esparta declaró la guerra y Atenas aceptó el reto.<sup>5</sup>

Pericles sabía que contaba con su poderosa flota y el tesoro de Atenas para hacer frente a Esparta. Sin embargo, el ejército ateniense era numéricamente inferior al espartano, por lo tanto Pericles decidió que la población del Ática se concentrara tras las murallas de Atenas, dejando el terreno libre al ejército espartano, mientras él atacaba el Peloponeso con la flota ateniense.

El ejército espartano devastó los campos de Ática, razón por la cual el partido agrario ateniense protestó. Atenas se sobrepobló y cuando estaba sitiada, padeció una epidemia de peste en el 429 a.C., que mató a un tercio de los atenienses, entre ellos a Pericles.

#### LA VIDA DE UN ATENIENSE: SÓCRATES

Según Platón,<sup>6</sup> Sócrates nació en el 470 o en el 469 a.C. en el barrio o *demo* de *Alópeke*; su padre fue Sofrenisco y su madre Fenarete; durante su juventud Atenas llegó a ser la gran potencia naval de Grecia.

<sup>5</sup> TUCÍDIDES, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, Libro I, caps. VII-XIII, versión y notas Agustín Blánquez, Editorial Iberia, Barcelona, 1963.

<sup>6</sup> Las obras de Platón, esencialmente sus primeros diálogos, son la fuente más importante para el estudio del pensamiento y la personalidad de Sócrates. Estos diálogos son: *la Apología*, que es la defensa de Sócrates ante el tribunal ateniense; el *Critón*, importante desde el punto de vista político, ya que aquí se muestra el choque de Sócrates (el ciudadano) contra Atenas (el Estado) y sus consecuencias; *Laques*, *Lysis* y *Cármides* escritos para demostrar que Sócrates fue un verdadero educador y no un corruptor de la juventud; en cada uno de estos tres *Diálogos* se habla de un tema en particular: en el *Laques* sobre la valentía, la amistad en el *Lysis* y en el *Cármides* sobre la templanza. Burnet y Taylor sostienen que junto con estos *Diálogos*, el *Fedón* pertenece a los escritos donde Platón expone ideas de su maestro Sócrates, argumentando que no se puede admitir que Platón haya falseado los últimos mo-

Burnet menciona que, según Teofrasto, Sócrates fue discípulo de Arquelaos en el 450 a.C.<sup>7</sup> Arquelaos fue el sucesor de Anaxágoras, quien desarrolló la filosofía en Atenas; Gómez Robledo afirma que, si bien puede admitirse que Sócrates pudo recibir la guía de Arquelaos en sus estudios sobre la naturaleza, no es necesario suponer que Sócrates fuera miembro de alguna escuela filosófica.<sup>8</sup> Pero todos los autores concuerdan en que Sócrates frecuentó el círculo intelectual más importante de Atenas, el de Pericles, de modo que tuvo contacto con los pensadores más brillantes de su época, como los sofistas Protágoras, Gorgias, Pródico, Trasímaco, Hipias, Lisisa y, entre las mujeres, Aspasia y Teodota.

Sócrates, como todo ciudadano ateniense, era miembro del ejército y participó como soldado en tres campañas; la primera fue el sitio de Potidea, la cual quería abandonar la confederación de Delos, por lo que se sublevó en el 432 a.C.; el ataque ateniense contra esta ciudad sería una de las causas inmediatas de la guerra del Peloponeso; el sitio de la ciudad duró del 432 al 429 a.C. Sócrates fue uno de los 3000 hoplitas que lograron la rendición de Potidea. Durante esta campaña mostró el dominio de sí mismo que tanto le admiraron sus conciudadanos y en la batalla decisiva de junio de 432, salvó la vida de Alcibiades. La segunda batalla en que participó Sócrates fue la de Delión en el 424 a.C. donde los beocios derrotaron a los atenienses. A propósito de Sócrates, Laques dice en uno de los diálogos de Platón: “En la derrota de Delio, se retiró conmigo y puedo asegurarte que si todos los demás hubiesen cumplido su deber como él, nuestra ciudad se hubiera sostenido y no hubiera experimentado tan triste desgracia”.<sup>9</sup> La última acción militar en que tomó parte Sócrates fue la de Anfípolis,<sup>10</sup> en la cual murieron tanto Cleón —el general de los atenienses que se oponía a Nicias para concretar la paz con Esparta— como el general espartano Brasidas admirado incluso por sus

---

mentos de la vida de Sócrates, ni utilizado a su maestro como máscara para exponer sus propias teorías.

<sup>7</sup> JOHN BURNET, “*Encyclopaedia Britannica*, s. v. SOCRATES.

<sup>8</sup> GÓMEZ ROBLEDO, *op. cit.*, p. 61.

<sup>9</sup> PLATÓN, *Diálogos*, *Laques*, 181a. (trad. Ute Schmidt Osmanczik, SEP, México, 1984).

<sup>10</sup> PLATÓN, *Apología*, 28e.

enemigos, por su sabiduría y valor; para el 422 a.C., fecha en que se libró la batalla, Sócrates tenía casi 50 años.

Sócrates, como verdadero ateniense, nunca vaciló en defender a su patria, arriesgando su vida en la lucha por Atenas. Su valor como soldado era sólo comparable con su valor como ciudadano; prueba de ello fue su negativa a juzgar en bloque a los generales atenienses que dirigieron la batalla de Arginusas. Sócrates en su apología describe así los hechos:

Ya sabéis atenienses, que jamás he desempeñado ninguna magistratura y que tan sólo he sido pritano. La tribu Antíoco, a la que pertenezco, se encontraba en función de pritanía cuando vosotros decidisteis juzgar en masa a los diez generales que no recogieron a los naufragos del combate naval; cosa contraria a las leyes, como lo habéis reconocido todos posteriormente. En aquella ocasión fui yo el único de los pritanos que se opuso a vosotros en esta violación a la ley; el único que votó en contra, no obstante que vuestros oradores estaban prontos a denunciarme y llevarme ante el tribunal. Contra vuestras intimidaciones y clamores, estimé yo de mi deber estar con la ley y la justicia, afrontando cualquier peligro, y no unirme a vosotros, por miedo de la prisión o de la muerte, en la injusticia de vuestro decreto.<sup>11</sup>

Aquí se ve claramente que Sócrates no teme a la mayoría sino que, seguro de estar del lado de la justicia, se enfrenta a sus conciudadanos con valor singular. Esta defensa de lo que es justo, sin importar la fuerza de quien se le oponga, es esencial para comprender al filósofo; ahondaré en esta característica más adelante. Otro momento en el cual Sócrates mostró su valor como ciudadano fue durante el gobierno de los Treinta Tiranos, impuesto por Esparta, quienes le ordenaron arrestar, con la ayuda de otros cuatro hombres, a León de Salamina. Por supuesto, Sócrates no cumplió la orden y reafirmó así su máxima de jamás cometer una injusticia.

<sup>11</sup> PLATÓN, *Apología*, 32b-c.

## LA SOFÍSTICA

Antes de adentrarme en el problema de los valores absolutos analizaré aunque sea someramente un movimiento intelectual que conoció Sócrates denominado sofística. Al llegar la democracia a su máximo esplendor en Atenas, se hizo indispensable que aquellos ciudadanos que desearan destacar fueran elocuentes oradores; pero, como hace notar Gómez Robledo

...no sólo para ganar el poder y mantenerse en él era necesario el dominio de la palabra, sino en la vida ordinaria del ciudadano, en los procesos y litigios que tuviera, como actor o como demandado, si pensamos en las multitudes que integraban los cuerpos deliberativos y judiciales. En el consejo, en la asamblea del pueblo, en los tribunales populares... la palabra tenía que ser por fuerza el arma decisiva.<sup>12</sup>

Esto favoreció a los sofistas, que se dedicaban a enseñar el arte de defender cualquier causa para hacerla triunfar, sin que importara la verdad de lo que se decía, con tal de derrotar al adversario. Entre los sofistas más importantes figuraban Protágoras, con su tesis de que el hombre es la medida de todas las cosas, Cálicles, quien sostenía que la ley es la del más fuerte, y Gorgias, cuyo nihilismo argumentaba que “el ser no existe; suponiendo que existiera, no sería conocible; y por último aun admitiendo su existencia y cognoscibilidad, esta última sería del todo incomunicable”.<sup>13</sup>

Las tesis de los sofistas, seguidas hasta sus últimas consecuencias, llevaban tanto al relativismo sobre la verdad o falsedad de un juicio como a un escepticismo total sobre la capacidad del hombre para conocer la verdad. Sócrates se opuso a ambas actitudes.

<sup>12</sup> GÓMEZ ROBLEDOS, *op. cit.*, p. 57.

<sup>13</sup> *Gorgias*, *apud* GÓMEZ ROBLEDOS, *op. cit.*, p. 61.

REVOLUCIÓN Y CONTRADICCIÓN: LOS VALORES ABSOLUTOS  
Y EL PENSAMIENTO POLÍTICO DE SÓCRATES

Frente a las posiciones relativistas de los sofistas, Sócrates asegura que existen valores objetivos absolutos que deben ser el fundamento de la conducta de los hombres. Lleva a su culminación un pensamiento tradicional y religioso, que se apoyaba en valores fijos. La diferencia está en que Sócrates los imbuye de racionalismo. Antes de él la *areté* o virtud implicaba éxito, en beneficio tanto del individuo como de la colectividad. Sócrates retoma esta idea de la virtud como valor absoluto, pero ahora el éxito del hombre es sólo interior.

La *areté* es, en última instancia, conocimiento: si el hombre actúa mal es por ignorancia, por eso debe buscar el conocimiento para actuar correctamente. Aun la virtud de gobernar es conocimiento y así lo afirma Sócrates cuando dice: “Reyes y gobernantes, no son precisamente los que llevan cetro ni los que, por azar, fueron elegidos por la mayoría, o favorecidos por la suerte o que hayan usurpado el poder por la violencia o por astucia, sino los que *saben mandar*”.<sup>14</sup> Pero el hombre sólo puede descubrir el bien dentro de sí mismo en el cues-

<sup>14</sup> XENOFONTE, *Memorables*, III, 9, 10. Son tres las obras en las que Xenofonte habla de su maestro Sócrates: *Memorables*, *la Apología* y *el Banquete*. Las *Memorables* contienen el pensamiento político de Sócrates. Se trata de diálogos que mantiene Sócrates con sus discípulos, o con sofistas, sobre diversos temas como el gobierno, los buenos gobernantes, las constituciones, la verdad, etc. Durante varios años se creyó que el testimonio de Xenofonte era el más exacto sobre Sócrates histórico. No obstante, varios especialistas han argumentado que Xenofonte no perteneció al círculo más íntimo de Sócrates, y su trato con él fue superficial, según afirma Burnet. A pesar de lo anterior, Alfred Croiset explica por qué puede encontrarse el pensamiento de Sócrates en las *Memorables*: “Xenofonte, discípulo de Sócrates, es apenas un filósofo, pero es en toda la fuerza del término un socrático. No le siguió en todas sus consecuencias ni comprendió quizás en toda su extensión la doctrina de su maestro; de ella no gustó, por decirlo así, sino a flor de labio, pero guardó el sabor y el perfume.... La vida y las obras de Xenofonte muestran, en un ejemplo perfecto, lo que pudo producir la educación socrática en una naturaleza sana, moral, activa, razonable, un poco a ras de tierra y más bien armoniosamente ponderada que verdaderamente superior”, *Histoire de la littérature grecque*, Paris, 1895, t. 4, pp. 338-339; *apud* GÓMEZ ROBLEDO, *op. cit.*, p. 26.

tionamiento constante de sus acciones. Por eso toma Sócrates como lema la inscripción del templo de Delfos “conócete a ti mismo”.<sup>15</sup>

Así como rechaza el relativismo, Sócrates también niega que la ley sea la del más fuerte. Como la justicia radica en hacer el bien, es necesario reformar radicalmente la actitud del hombre hacia sus semejantes. El ideal de Sócrates es acabar con la injusticia en el mundo y la solución está en la fórmula siguiente: “Más vale sufrir una injusticia que cometerla”.<sup>16</sup> Ésta es la enseñanza que sellará con su muerte: no importa sufrir los mayores males en defensa de la justicia. El poder, las riquezas, el éxito, todo queda subordinado al cuidado del alma, ya que, por más poder y riquezas que posea el individuo o la ciudad, éstos seguirán siendo esclavos mientras no conozcan el bien y actúen sin justicia.

#### POLÍTICA Y MORAL UNIDAS

Si bien Sócrates nunca se dedicó a ejercer la política en algún cargo público, con excepción de su actuación como miembro del Pritaneo, la política estaba unida a su misión en Atenas. ¿A qué se debió que Sócrates no fuera un político en el sentido de vivir de la política?<sup>17</sup> La respuesta nos la da Xenofonte en las *Memorables*: “Y preguntándole Antifón en otra ocasión por qué se vanagloriaba de hacer a otros políticos, no se daba él mismo a la política puesto que sabía de ello, (Sócrates) respondió: ¿Cómo haría más política dedicándome yo sólo a ella o bien cuidando solícitamente de hacer capaces de ella al mayor número de personas?”<sup>18</sup>

Sócrates estaba seguro de que la política era un arte que podía enseñarse, que consistía en saber mandar con justicia, para lo cual debía conocerse la *areté* o virtud de justicia. Sócrates creía en la capacidad

<sup>15</sup> Cf. F. M. CORNFORD, *Antes y después de Sócrates*, Ariel, Barcelona, 1980, p. 28.

<sup>16</sup> Critón, 49a-b, Cf. SNELL, “A call to virtue”, en *The discovery of the mind*, Harvard University Press, Cambridge, 1953, pp. 188 ss.

<sup>17</sup> Para la distinción entre vivir de la política y para la política, véase: MAX WEBER, “Politics as a vocation”, en H. H. Gerth y C. Wright Mills, *From Max Weber: Essays in Sociology*, Routledge, London, 1948, nueva edición 1991, pp. 111-128.

<sup>18</sup> *Memorables.*, I, 6, 14.

de todos los hombres para encontrar la *areté*; en esto era democrático, más aún porque consideraba a la mujer capaz de encontrar la *areté*. Sin embargo,

Sócrates también piensa que falta mucho para que la capacidad racional de la mayor parte de los hombres esté bien desarrollada por lo que tiende a eliminarlos en la práctica de la actividad política. Por lo demás, una vez conocida la verdad, es suficiente que unos cuantos hombres se dediquen a hacerla fructificar entre los demás... La finalidad de la política no es el Estado como tal, sino el hombre, y dentro del hombre su reforma moral.<sup>19</sup>

La política queda unida a la moral al postular que toda acción del gobernante debe dirigirse, no a acrecentar la fuerza y el poder del Estado, sino a realizar la justicia. Por eso ni siquiera Pericles, quien hizo de Atenas la ciudad más maravillosa de Grecia, comprendió que la verdadera grandeza estaba en la búsqueda de la verdad y la justicia y no en el progreso material. El pensamiento político de Sócrates es revolucionario, en cuanto rompe con los antiguos fundamentos de la política que eran la tradición y la fortaleza material de la *Polis*, al colocar la razón y al individuo como sus nuevos sustentos. Al proponer que los hombres encontrarán la virtud a partir del conocimiento, Sócrates cambió los fundamentos de la *Polis virtuosa*.

La contradicción está en que, al tratar de racionalizar valores tradicionales, en realidad Sócrates destruía esos valores. ¿Qué sucedió cuando el individuo virtuoso, Sócrates, en su crítica constante y su cuestionamiento de todo para encontrar la verdad, se enfrentó a una *Polis* en decadencia? Si el individuo era en verdad virtuoso, debía reafirmar su posición contra cualquier fuerza sin importar su magnitud. La tensión llegaría a un punto insostenible y uno de los dos debía sobreponerse al otro.

Este conflicto es el de Sócrates y Atenas. Sus motivos son claros: "la creencia en que la política debe ser una ciencia especializada, le hace incurrir en la acusación de corromper a la juventud, es decir de alejarlos de los moldes consuetudinarios y prerracionales de que

<sup>19</sup> ANTONIO GÓMEZ ROBLEDO, *op. cit.*, p. 520.



obtenían su información política”.<sup>20</sup> También su racionalización de la religión desencadena el conflicto de Sócrates con su ciudad.

El hombre no es, en aquella sociedad sino un miembro de la ciudad. A ella pertenece *secundum se totum et secundum omnia sua*, como diría Santo Tomás de Aquino al negar que así sea cuando se ha comprendido la dignidad eminente de la persona. En la ciudad está inmerso por entero en el orden legal que —a ella y a él también por consiguiente— lo constituye íntegramente.<sup>21</sup>

Así, Sócrates trata de defender lo que en realidad destruye al proclamar la libertad de pensamiento y de conciencia del hombre.

#### SÓCRATES FRENTE A ATENAS

Con la caída de la oligarquía impuesta por Esparta se restaura la democracia en Atenas.<sup>22</sup> De acuerdo con Dahl,

la política en Atenas como en otras ciudades estado era severa, el juego duro en el cual los grandes temas estaban muchas veces subordinados a las ambiciones personales. Aunque no existían partidos políticos en el sentido moderno del término, las facciones fincadas en los vínculos familiares y de amigos desempeñaron un papel evidentemente poderoso. El bien común se inclinaba muchas veces en la práctica ante las peticiones de la familia y los amigos. Los líderes de las facciones no dudaban en utilizar el proceso del ostracismo mediante el voto en la

<sup>20</sup> GÓMEZ ROBLEDO, *op. cit.*, p. 519.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>22</sup> A pesar de las severas restricciones a la ciudadanía, de los 40 000 o 50 000 ciudadanos que había en Atenas según Alford “virtualmente cada ciudadano sería magistrado, cerca de la mitad se sentaría en el consejo y de los que llegaban al consejo más del setenta por ciento (365 de los 500) serían presidentes de Atenas por un día (la presidencia —antes del 380 era un cargo de alguna importancia, después se convirtió en un cargo ceremonial— rotativo diario entre los miembros del consejo” FRED C. ALFORD, “The ‘Iron Law of Oligarchy’ in the Athenian Polis”, *Canadian Journal of Political Science*, 18 (1985), pp. 295-312.

Asamblea para exiliar a sus oponentes durante diez años. Como en el famoso caso de Alcibiades la traición al estado no era desconocida.<sup>23</sup>

Una vez en el poder, el partido/facción conservador, se dispuso a atacar de frente el movimiento que en su opinión minaba la antigua virtud ateniense: la sofística, cuyo continuo cuestionamiento de todo destruía los fundamentos de la sociedad. El ataque debía ser rápido y de tal fuerza que terminara de una vez y para siempre con ese movimiento, que según ese partido dirigía Sócrates. La elección de Sócrates se debió a que, en apariencia, él no se distinguía de la mayoría de los sofistas, cuestionándolo todo, haciendo caer en contradicción a sus interlocutores; aquellos conservadores no encontraban ninguna diferencia entre él y el mayor de los sofistas.

Como sostiene Gómez Robledo, parte de la tragedia del proceso de Sócrates radica en que “Anito, el principal acusador, era un ciudadano perfectamente honorable, y tan leal a sus convicciones como Sócrates a las suyas, y por esto el conflicto, como todo conflicto auténticamente trágico, no podía tener solución”.<sup>24</sup> Se enfrentaban no dos individuos sino dos mundos antagónicos, el de la razón y la libertad del individuo, representado por Sócrates, frente al de la tradición y el Estado que ahogaban al individuo, con Anito como representante. “Anito era el alma del partido conservador: el Gutiérrez Estrada de la época y esas gentes no suelen andarse con miramientos para extirpar al elemento maligno que según ellos corrompe la religión y la sociedad”.<sup>25</sup>

La acusación por la que Sócrates fue llevado ante el tribunal era la siguiente: “Sócrates es culpable del delito de no reconocer a los dioses que la ciudad reconoce, al contrario, introduce nuevas divinidades; y es culpable también de corromper a la juventud. Pídesese la pena de muerte”.<sup>26</sup> Varios autores como Burnet,<sup>27</sup> Barker y Gómez

<sup>23</sup> ROBERT DAHL, *Democracy and its critics*, Yale University Press, New Haven, 1989, pp. 20-21.

<sup>24</sup> GÓMEZ ROBLEDO, “Sócrates según su apología”, p. 94.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>26</sup> *Apología*, 24b-c.

<sup>27</sup> J. BURNET, *Plato's Eutyphro, Apology of Socrates and Crito*, Oxford University Press, Oxford, 1924, reimpresión 1954.

Robledo entre otros, con quienes estoy de acuerdo, afirman que en el juicio de Sócrates el problema era básicamente político. La conducta de Sócrates era un peligro para la seguridad del Estado, ya que según sus acusadores atentaba contra los fundamentos morales y religiosos de Atenas. Anito, principal acusador de Sócrates, era uno de los hombres más importantes que gobernaban Atenas. Por lo tanto, un veredicto absolutorio de Sócrates habría sido una crítica abierta contra el gobierno, más aún porque en aquellos juicios siempre se sabía cómo habían votado los magistrados. Lo extraño no es que Sócrates haya sido condenado, sino que lo fue por una débil mayoría.

Los juicios atenienses ante los heliastas,<sup>28</sup> se desarrollaban en cuatro tiempos. El primero era el de los discursos de los acusadores. El segundo el del acusado o sus abogados, seguidos de la votación de los jurados; los votos eran óbolos con el centro hueco para indicar condena o con el centro sólido en señal de absolución. Se contaban los votos y, si la sentencia era condenatoria, iniciaba el tercer tiempo; en juicios como el de Sócrates, que era de impiedad, la pena no estaba fijada en la ley, por lo que el tribunal debía fijarla. El tercer tiempo era el del debate entre los acusadores y el acusado respecto a la pena. Se efectuaba nuevamente la votación y aún existía la posibilidad de que, si se lo permitía el tribunal, el acusado se dirigiera a sus jueces en un cuarto tiempo. Ese cuarto tiempo que era de gracia, tuvo lugar en el proceso de Sócrates.

#### LA DEFENSA DE SÓCRATES

Platón sólo reproduce en la *Apología* los discursos de Sócrates, quien comienza su defensa negando rotundamente que algo de lo que se le acusaba fuera verdad y exigiendo a sus jueces que “no hagáis aprecio de mi manera de hablar buena o mala, y que miréis solamente con toda atención posible si os digo cosas justas o no, porque en esto consiste toda la virtud del juez, como la del orador: en decir la verdad”.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Se denominaban heliastas a los 500 magistrados que se reunían bajo el sol, para escuchar los alegatos de los demandantes y los acusados.

<sup>29</sup> *Apología*, 17 a-c.

A la búsqueda de la verdad Sócrates dedicó toda su vida y ahora pedía a sus jueces que encontrarán si lo que él decía era verdadero o no.

Después de esta exhortación, Sócrates hace ver a sus jueces que debe defenderse no de una acusación sino de dos, una la de Anito y sus cómplices y otra, como él mismo dice, mucho más antigua y difícil de vencer, ya que fue arraigada en los corazones de los jueces desde que eran niños. Sócrates hace explícita esta acusación: "Sócrates es un impío; por una curiosidad criminal quiere penetrar lo que pasa en los cielos y en la tierra, convierte en buena la mala causa y enseña a los demás sus doctrinas".<sup>30</sup> Ésta era la acusación que Aristófanes,<sup>31</sup> en su comedia *Las nubes*, había hecho contra Sócrates para hacerlo pasar por el mayor de los sofistas. Lo único que Sócrates puede hacer contra esto es negar rotundamente que él se dedique a esas investigaciones o a enseñar como los sofistas.

Después de hacer frente a esta acusación, Sócrates interroga a Melito sobre el crimen de corromper a los jóvenes. A partir del interrogatorio, Sócrates lleva a Melito a asegurar que el único corruptor de la juventud es Sócrates, a lo que éste pregunta si la misma situación ocurre con los caballos:

¿Es uno solo o hay un cierto número de picadores que pueden hacer mejores a los caballos? Y el resto de los hombres ¿si se sirven de ellos, no los echan a perder? ¿No sucede eso mismo con todos los animales?... Pues gran felicidad habría en lo que a los jóvenes concierne, si sólo uno los corrompiera mientras los demás los beneficiaran. Pero ya has mostrado suficientemente, Melito, que jamás te has preocupado por los

<sup>30</sup> *Ibid.*, 19 c.

<sup>31</sup> La comedia *Las nubes* de Aristófanes, a pesar de no ser una defensa de Sócrates, sino una crítica y una caricaturización de su conducta, es útil porque exhibe características, si bien deformadas, de su personalidad y por la influencia que tuvo esta obra en el proceso de Sócrates. Entre las características de Sócrates que destaca Aristófanes está su ascetismo. Aristófanes trata, con su obra, de convencer al público ateniense de lo pernicioso que es el movimiento de los sofistas, quienes con su ataque a los valores tradicionales llevarían, en su opinión, a la destrucción de Atenas. Aristófanes pinta a Sócrates como el mayor de los sofistas, quien enseña el arte de las dos lógicas, la justa y la injusta, y puede hacer prevalecer coherentemente cualquiera de las dos.

jóvenes, y revelas claramente tu indiferencia, y que en nada has cuidado de las cosas por las que me haces comparecer.<sup>32</sup>

En cuanto al delito de impiedad, Sócrates vuelve a hacer caer en contradicción a Melito. Hábilmente pregunta el acusado si la denuncia es por no creer en los dioses de la ciudad o por no creer en los dioses en absoluto. Melito contesta que se le acusa de no creer en los dioses en absoluto. Sócrates afirma que esto es imposible, puesto que, si cree en los demonios, como dice la acusación, y los demonios son hijos de los dioses, entonces Melito acusa a Sócrates de no creer en los dioses y de creer en los dioses.

#### UN HOMBRE QUE BUSCA LA VERDAD Y DEFIENDE LA JUSTICIA

No obstante su brillante defensa, en realidad Sócrates nunca expresa llanamente su creencia en los dioses de la ciudad, tal vez porque su fe vacilaba respecto a ciertos dioses, cuya conducta era más censurable que la de cualquier ser humano. Lo que Sócrates quiere aclarar en su *Apología* es cuál ha sido su misión para con su ciudad y cómo ha sido siempre fiel a esa misión. Para eso relata el viaje de su amigo Querefón a Delfos, donde el oráculo afirma que “Sócrates es el hombre más sabio del mundo”.<sup>33</sup> El verdadero significado del oráculo, según Sócrates, es que en realidad el conocimiento humano es muy limitado y, por lo tanto: “El más sabio entre los hombres es aquel que reconoce como Sócrates que su sabiduría no es nada”. Esta verdad, junto con la reflexión de la inscripción délfica “conócete a ti mismo”, marca un cambio radical en la vida de Sócrates. Una vez que descubre que el fin de la vida es buscar la verdad, que se encuentra mediante el examen interior, y una vez hallada debe defenderse, Sócrates se da cuenta de que su misión es hacer que sus conciudadanos comprendan estas verdades. Por eso deja todos sus asuntos privados para entregarse a la que será su misión divina.

<sup>32</sup> *Apología*, 25b-c.

<sup>33</sup> *Apología*, 21 a y 23 a.

Como pruebas de que ha cumplido esta misión, que compara con sus puestos como soldado en Potidea, Anfípolis y Delio,<sup>34</sup> donde jamás temió a la muerte, Sócrates recuerda cómo, cuando la turba embravecida deseaba condenar en conjunto a los generales victoriosos de Arginusas, él, fiel a su defensa de la justicia, se opuso a esto, sin temor a las consecuencias y actuó nuevamente en favor de la justicia cuando, con peligro de su vida, desobedeció las órdenes de los Treinta Tiranos.<sup>35</sup>

El objetivo es hacerles ver a los atenienses que “la única cosa que me he propuesto toda mi vida en público y en privado es no ceder ante nadie, sea quien fuere, contra la justicia”.<sup>36</sup> Antes de decir esto, Sócrates advierte: “En suma, atenienses, bien sea que deis crédito a Anito o que no se lo deis; que me soltéis o no me soltéis, tened por cierto que no podré hacer otra cosa (preocuparse por el cuidado de su alma y la de sus conciudadanos, que era su misión divina) así hubiera de morir mil veces”.<sup>37</sup> La posición de Sócrates es algo del todo inédito en el mundo antiguo: el sacrificio de la persona, la apelación por encima de la autoridad constituida a una instancia sobrenatural o prenatal y, por último, la idea fija del “cuidado del alma”.

#### LA PENA JUSTA

Una vez que Sócrates terminó su defensa, siguió la votación de los jueces, que fue como sigue: 220 votos absolviendo a Sócrates contra 281 condenándolo. Siguió el debate sobre la pena. Los acusadores pidiendo la pena de muerte, confiados en que Sócrates solicitaría el exilio o algo similar, pero no fue así. Seguro como estaba que su conducta siempre había sido a favor de sus conciudadanos, Sócrates pide como pena nada menos que ser miembro vitalicio del Pritaneo. Ante la insistencia de sus amigos para que proponga una pena que

<sup>34</sup> *Apología*, 28 e.

<sup>35</sup> *Apología*, 32 b-d.

<sup>36</sup> *Apología*, 32 a.

<sup>37</sup> *Apología*, 31 a-b.

en verdad lo sea, sugiere una multa de una mina, que aumenta hasta treinta ya que sus amigos se ofrecen como fiadores.<sup>38</sup>

El resultado del segundo discurso no se hizo esperar. Por parecerles absurda la idea de Sócrates de que un acusado de impiedad fuera miembro vitalicio del Pritaneo, los jueces lo condenaron a muerte por 361 votos contra 140. Notificado del veredicto, Sócrates se dirigió a sus jueces, primero a aquellos que lo habían condenado, para decirles: “si creéis que basta matar a uno para impedir que todos os echen en cara que vivís mal, os engañáis. Esta manera de librarse de sus censores ni es decente ni posible. La que es a la vez muy decente y muy fácil es no cerrar la boca de los hombres, sino hacerse mejor”.<sup>39</sup> Cuando los hombres comprendamos la verdad de estas palabras, entonces y sólo entonces dejaremos de ser esas bestias de las que habla Hobbes<sup>40</sup> y comenzaremos a tener una existencia verdaderamente humana. Como sostiene Cornford:

Desde Sócrates la pregunta de ¿qué es la felicidad? se convirtió en la pregunta central de las escuelas filosóficas. Los filósofos veían que los seres humanos podían clasificarse bajo tres tipos, de acuerdo con cómo identificaban la felicidad con el placer; el éxito social, el honor y la fama; o el conocimiento y la sabiduría... Sócrates sostiene que la felicidad se encuentra en lo que llamó ‘la perfección del alma’... y que todos los otros fines que el hombre busca no tienen ningún valor intrínseco; si tenían algún valor era sólo como medios para la perfección del alma.<sup>41</sup>

Después, al dirigirse a quienes lo absolvieron, les explica lo siguiente: “Es preciso de dos cosas una: o la muerte es un absoluto anonadamiento y una privación de todo sentimiento o, como se dice,

<sup>38</sup> *Apología*, 35 e-38b9. Una mina equivalía a 100 dracmas, y un labrador podía ganar normalmente 1 dracma por día. Ver: DODDS, *Plato's Gorgias*, p. 347.

<sup>39</sup> *Apología*, 39 c-d.

<sup>40</sup> THOMAS HOBBS, *Leviatan, o la materia, forma y poder de una república, eclesiástica y civil*, (1651) trad. Sánchez Sarto, F.C.E., México, 1940, caps. XIII-XIV, XVII-XVIII.

<sup>41</sup> FRANCIS MACDONALD CORNFORD, *Before and after Socrates*, Cambridge University Press, Cambridge, 1958, p. 35.

es un tránsito del alma de un lugar a otro".<sup>42</sup> En cualquiera de los dos casos, la muerte no sería un mal sino un bien. De lo que Sócrates está absolutamente seguro es de que por el varón justo miran los dioses, por eso termina diciendo:

Pero vosotros también, Varones jueces, habéis de ser varones de bellas esperanzas, respecto de la muerte; y tener como una de las verdades ésta: que no hay nada malo para el varón bueno, ni en vida ni en muerte; y que no descuidan sus cosas los dioses... Una cosa, por cierto, les pido: cuando mis hijos lleguen a la bella edad, si os pareciere, Varones, que se acuitan por las riquezas o por otra cosa cualquiera más que por la virtud, dadles como merecidas las mismas molestias con que yo os he molestado; y si se tuviesen por algo, siendo nada, echadles en cara, como yo lo he hecho con vosotros, que no se acuiten por lo que no deben y que se creen ser algo, no siendo dignos de nada... Y si esto hicieris, nos habréis hecho justicia a mí y a mis hijos. Pero es ya tiempo de marchar: que yo tengo que morir, que vosotros tenéis que vivir. Mas quién de nosotros vaya a lo mejor, cosa es, para todos menos para el Dios, desconocida.<sup>43</sup>

Dice Festugière: "A partir de Sócrates, el primer deber del hombre será el de ser autónomo y de no obrar sino de conformidad con la razón. Antes de ser ciudadano, se tendrá que ser hombre; y si hay conflicto, el *logos* del hombre deberá prevalecer sobre el *logos* de la ciudad".<sup>44</sup> Así, el juicio y la condena de Sócrates pusieron en evidencia el posible conflicto entre la libertad humana y la preeminencia de la *Polis*. Según Jaeger, Sócrates "es uno de los últimos ciudadanos en el sentido de la antigua *Polis* griega. Y es al mismo tiempo la encarnación y la suprema exaltación de la nueva forma de individualidad moral y espiritual. Ambas cosas se unían en él sin medias tintas".<sup>45</sup> Festugière concluye diciendo: "El historiador tiene, por tanto, el deber de *excusar* a los dicastas, sin poder por eso *absolverlos*. Sócrates

<sup>42</sup> *Apología*, 40 c-d.

<sup>43</sup> *Apología*, 41d -42 A5.

<sup>44</sup> ANDRÉ JEAN FESTUGIÈRE, *Socrate*, Éditions du Fuseau, Paris, 1966, p. 136.

<sup>45</sup> WERNER JAEGER, *Paideia*, F.C.E., México, 1962, p. 456.



había tenido razón demasiado pronto, y había pronunciado la palabra libertadora, pero tales palabras por lo común acarrear la condena de su autor”<sup>46</sup>.

#### PRISIÓN Y MUERTE DE SÓCRATES. EL INDIVIDUO FRENTE AL ESTADO. CRITÓN

Sócrates no fue ejecutado de inmediato, ya que el mismo día de su condena zarpó el barco que cada año se enviaba a Delfos en honor a Apolo, y según la ley nadie podía ser ejecutado hasta su regreso. Por esa razón Sócrates permaneció en prisión. Critón, su amigo, quien había ofrecido junto con Platón, Critóbulo y Apolodoro pagar treinta minas de plata como pena por los delitos imputados,<sup>47</sup> le propone a Sócrates que huya de prisión para salvar su vida, argumentando que, si no huyera, la gente diría que Critón, con sus bienes, no quiso salvar la vida de Sócrates. Éste le responde que no debe preocuparse por lo que el pueblo diga, sino por determinar si sus actos son o no acordes con la justicia. Dice a Critón que si es justo que huya lo hará, pero si no lo es, permanecerá en prisión hasta su muerte, luego le sugiere analizar la conducta que han de seguir.<sup>48</sup>

Según Gómez Robledo,

Podemos encerrar la argumentación que Sócrates opone a la proposición de fuga en un silogismo, cuya premisa mayor sería la proposición de que nunca debe cometerse injusticia, ni siquiera por motivo de reciprocidad; la menor, que Sócrates sería reo de injusticia con su ciudad y sus leyes si eludiera conformarse a la sentencia judicial en su contra, y la obvia conclusión, en fin, que debía permanecer a esperar la muerte tal y como había sido decretada.<sup>49</sup>

Como afirma Jaeger, si bien Sócrates conoce la importancia de la libertad y el examen continuo de las leyes, no encuentra un derecho que oponer al de la ciudad sobre él. Explica a Critón:

<sup>46</sup> FESTUGIÈRE, *op. cit.*, p. 138.

<sup>47</sup> *Apología*, 38b.

<sup>48</sup> *Critón*, 46b.

<sup>49</sup> ANTONIO GÓMEZ ROBLEDO, “Sócrates según su muerte”, p. 150.

Si, estando ya en el paso mismo de escaparnos de aquí, haya que llamarlo con este o con otro nombre, llegaran las Leyes, se presentase la mancomunidad de la Ciudad y preguntaran: dime Sócrates ¿qué es lo que estás pensando hacer? ¿Qué piensas con esta obra que estás emprendiendo destruirnos a nosotras las Leyes y en cuanto está de tu parte a la Ciudad entera? ¿O crees que puede persistir sin arruinarse aquella Ciudad en que las decisiones judiciales nada puedan y en que los particulares las anulen y depongan de su señorío?<sup>50</sup>

Aquí está el enfrentamiento entre la tradición y los valores absolutos y racionales de Sócrates. Hobbes considera que el individuo frente al poder absoluto del Estado tiene derecho a huir para salvar su vida.<sup>51</sup> Sócrates frente a la *Polis*, no acepta ni siquiera ese derecho. En opinión de Gómez Robledo:

Con Sócrates nace la nueva vida intelectual cuyos representantes máximos serán Platón y Aristóteles; quienes sólo podrán volver a la antigua física, y elaborar su Metafísica, después de la purificación socrática y construir su teoría del Estado después de la reflexión del espíritu sobre sí mismo. Por algo el Estado es para Platón un hombre en grande. Platón y Aristóteles no trataron de imitar servilmente a Sócrates en sus hábitos sino que hacen suyo lo más profundo de su espíritu y traducen en acto las virtualidades que estaban en él latentes. Por ellos y a través de ellos, podría decirse de Sócrates lo que Burnet predica solamente de Platón, que es el haber sido la fuente de lo mejor y más importante de nuestra civilización.<sup>52</sup>

#### APUNTES FINALES

Sócrates vivió el esplendor de Atenas y al ser ésta el centro intelectual de Grecia, tuvo a su alcance todo el conocimiento de su época, percibió los logros del siglo de oro de Pericles. Sin embargo, el estallido de

<sup>50</sup> Critón, 50 ab.

<sup>51</sup> HOBBS, *op. cit.*, cap. XIV.

<sup>52</sup> ANTONIO GÓMEZ ROBLEDO, *loc. cit.*, p. 204.

la guerra del Peloponeso demostró que algo había funcionado mal. En su búsqueda de la verdad, Sócrates encontró la respuesta a esa paradoja, al percatarse de que la sabiduría y el conocimiento del bien no dependen de la riqueza de las naciones sino de cada ser humano. Por eso dice que quien conoce el bien jamás actúa en su contra; los atenienses, a pesar de tener normas excelentes, no conocían realmente el bien, porque este conocimiento no era algo que el hombre recibiera de otro, sino que cada ciudadano, en su búsqueda de la verdad y en el cuestionamiento constante de su conducta, encontraría las verdaderas normas a seguir, no porque así se lo hubieran enseñado sus padres o los grandes pensadores de la Antigüedad, sino porque él había encontrado su verdadero valor. El error de Pericles y los demás gobernantes de la *Polis*, dice Sócrates, es que hicieron una Atenas poderosa y rica, pero nada hicieron por la moral del pueblo: “llenaron la ciudad de navíos y dársenas, no de rectitud”, le dieron prosperidad mundana, pero no verdaderos ideales morales.

Sócrates considera necesario emprender una reforma moral de los atenienses para crear la verdadera *Polis* virtuosa, pero la que empieza como una reforma moral se convierte en revolución del pensamiento. Con la seguridad de que son los ciudadanos virtuosos quienes crearán una *Polis* virtuosa, Sócrates da un giro de 180 grados. El objetivo de la política deja de ser el Estado y su poder. En adelante, el individuo y el cuidado de su alma serán lo más importante en la existencia de los seres humanos. La justicia de una ley no dependerá de que haya estado vigente por siglos, sino de que el individuo encuentre con su razón, el valor de la misma. Muy pocos son los estados que en el siglo XXI presentan como ideales la búsqueda de la felicidad a partir del conocimiento y que ponen a prueba los dogmas usando la razón y la crítica. La intolerancia y el dogmatismo parecen ser el espíritu de este nuevo siglo. Frente a esta situación es indispensable volver a los pensadores clásicos, que es una de las enseñanzas y preocupaciones constantes de Martha Elena Venier, en el diálogo con sus alumnos y amigos.

No importa lo que la mayoría diga respecto a la conducta de un hombre, ésta debe estar guiada por su conciencia y su razón. La búsqueda de la verdad es el objetivo del ser humano. Poco valen los honores, la riqueza y el poder en comparación con la posesión de la verdad. Sócrates afirma que el principio que debe regir la vida de todos los

hombres es “que en modo ni manera alguna es correcto ser injusto ni aun serlo con quien lo fue ni por haber sufrido un mal defenderse haciendo por contrapartida otro mal”.<sup>53</sup> Sócrates mismo, con su vida y esencialmente con su muerte, realizó la revolución que proponía su doctrina.

<sup>53</sup> *Critón*, 49 d-e.

## ESTÉTICA DE LA MEMORIA EN TORNO A FERNANDO DE HERRERA

GABRIEL RAMOS

*los que quieren recordar fingen un idolo,  
es decir, un fantasma corpóreo...*

PEDRO CIRUELO, *Arte de la memoria*

El término clave en la poesía de Fernando de Herrera es el anhelo; el ansia de trascender, que lleva hasta las últimas consecuencias su poesía. El carácter cada vez más elusivo de los valores dilectos del poeta —la belleza, el amor, la gloria— provoca una introspección oscilante entre la plena afirmación personal y la conciencia de la soledad,<sup>1</sup> y desemboca en una poesía pura e íntima, en la que se forma un paisaje interior donde coloca las imágenes de su experiencia vital, legibles sólo desde la memoria, clave del aparato simbólico en que el mundo se le transfigura. Propósito de este trabajo es mostrar, con ocasión de algunas de las elegías del poeta y cierta cercanía de las artes de la memoria, ese paisaje en su construcción, en sus alcances y en su padecer final que lo violenta y reduce a sombras.

<sup>1</sup> En la introducción a su edición de Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, Red Editorial Iberoamericana, México, 1987, p. 13, dice CRISTÓBAL CUEVAS: “Es un hombre del Renacimiento que ha llevado a sus últimas consecuencias el individualismo de la época. De ahí su ansia de afirmación personal”.

## PLATONISMO

El saber fundamental del poeta es la belleza, que da a la experiencia de la realidad significado por el placer que reciben los sentidos:

Cual suele Febo aparecer, trayendo  
la luz i los colores a las cosas<sup>2</sup>  
(1582, el. 7, 76-77).

Dicho placer se intelectualiza al instante, pues cada objeto de belleza es referente y vía de la belleza divina de la que emana el ser de las cosas. El poeta “ve en la hermosura, sobre todo corporal, una proporción y simetría iluminada por la luz de la inteligencia”.<sup>3</sup> El puente por excelencia de la experiencia real a la ideal es la dama, “la amada, encarnación de la belleza, habita así en el hondón del espíritu como Dios en el alma del místico, teniendo que ser buscada por introspección”.<sup>4</sup>

Las dos formas de la estética herreriana, entonces, son el conocimiento por los sentidos (la belleza que al imprimirse en el alma del poeta lo diviniza) y la reflexión, la introspección que intenta reconocer en sí mismo los signos de la belleza presentida o ya desvanecida.

But Plato —dice Frances Yates en *The art of memory*—, unlike Aristotle, believes that there is knowledge not derived from sense impressions, that are latent in our memories the forms or moulds of the ideas, of the realities which the soul knew before its descent here below. True knowledge consists in fitting the imprints from sense impressions on to the mould or imprint of the higher reality of which the things here below are reflections.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Para las citas de Herrera sigo la edición citada de C. Cuevas. La obra de Herrera puede dividirse en tres volúmenes: el de sus *Poemas varios*, de compilación tardía; *Algunas obras de Fernando de Herrera*, que abrevio con su año de publicación, 1582, y *Versos de Fernando de Herrera*, 1619. Los poemas tienen su numeración propia al interior.

<sup>3</sup> C. CUEVAS, *op. cit.*, p. 21.

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

<sup>5</sup> FRANCES A. YATES, *The art of memory*, The University Press, Chicago, 1974, p. 36.

De este modo el *itinerarium mentis in Deum* (cuya vía trascendente es el amor) se convierte en un *itinerarium mentis in memoriam*. La vida surge de la memoria, las luces y sombras de la belleza y el amor se proyectan allí. “En la inteligencia del que ama —anota Oreste Macrí—<sup>6</sup> se imprime la forma de lo amado, y el deseo provocado por el grado natural de la impresión lleva a superar el límite y las posibilidades de la naturaleza y a sublimarse, a actualizarse, en la más alta perfección”:

Un furor bello, que con luz serena  
me representa una immortal figura  
(1582, el. 4, 151-2).

#### PETRARQUISMO

Sigo un error, i sigo un devarío  
(1619, lib. 2, el. 1, 19).

Herrera, como Petrarca, ve la vida a manera de obra de arte. Ello lo lleva a construir una ficción estético-sentimental donde el esfuerzo de imitación del estilo y de la vida es sólo la elección de la vía de la trascendencia. En la poesía la vida es arte porque es de antemano representación; quiere ser mimesis de los referentes ideales de las cosas. La imitación, su facultad inventiva, es la imaginación poética, que implica una estética de carácter metafísico. Se origina así un paisaje poético, teatro donde ocurre el drama del espíritu: “La personalización del teatro interior —explica Macrí—,<sup>7</sup> por la que el *yo* del poeta y sus sentimientos se determinan y se expresan en figuras y actos de un drama del intelecto y de la voluntad, a nivel de una conciencia nítida y exacta del propio empeño y del propio destino, en lo que consiste el heroísmo barroco de Herrera”.

<sup>6</sup> ORESTE MACRÍ, *Fernando de Herrera*, Gredos, Madrid, 1972, p. 119.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 344.

## LA ELEGÍA HERRERIANA

El poeta sevillano recorre puntualmente las estaciones del itinerario petrarquista: va de la fascinación y el éxtasis gozoso a la súplica, convertida paulatinamente en lamento y desencanto.

Por el seguido passo de mi gloria  
 Amor me llevó, triste i lastimado  
 (1619, lib. 1, el. 12, 1-2).

Formalmente, la estación final requiere del tono elegíaco;<sup>8</sup> allí el género ofrece espacio de mayor sinceridad e individualismo, y es allí donde Herrera culmina la evolución petrarquesca y alcanza sus registros más peculiares y auténticos.<sup>9</sup>

Su apreciación y apropiación del género tiene dos fuentes. De los *Rerum vulgariarum fragmenta* recupera los *topoi* petrarquistas, mientras que de la elegía romana (que no aparece en el italiano) sustrae la forma y el tono (que le derivan en tercetos encadenados). No obstante, siempre reflexivo, siempre rehaciéndose, Herrera da al género un sello personal que lo transforma. Sus elegías, que no suelen ser funerales, tienden más bien al erotismo de Propertio, aunque carecen de su vitalidad; se asemejan también a los dísticos que Ovidio escribió en el exilio, cuyo paisaje yermo,<sup>10</sup> en el poeta que no salió de Sevilla,

<sup>8</sup> Sobre el género elegíaco en el Renacimiento español puede verse BEGOÑA LÓPEZ BUENO (ed.), *III Encuentro Internacional sobre la Poesía del Siglo de Oro. La elegía*, Grupo PASO-Universidad de Córdoba-Universidad de Sevilla, Madrid, 1996.

<sup>9</sup> El corpus de este trabajo consiste básicamente, por tanto, en elegías. El género elegíaco —explica BEGOÑA LÓPEZ BUENO (“De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género”, en la edición citada de la misma autora, pp. 133-166)— es uno de los tres tonos genéricos del cancionero herreriano; el lírico (representado formalmente por la canción) y el epigramático (terreno del soneto) son los restantes. En Herrera, la elegía significa, frente al carácter público de la lírica, el tono íntimo, elegante y de diverso estilo que no excede el registro medio (ni humilde ni hinchado; aunque en numerosas ocasiones la canción ocupa el mismo lugar). Su finalidad es la motivación de afectos, de modo que la situación del sujeto poético es visible con mayor claridad.

<sup>10</sup> En diversas ocasiones Herrera sigue el espíritu melancólico del destierro del autor de las *Pónticas*. Compárese a continuación, de Ovidio: “Pues los propios vien-



es el panorama anímico. El carácter epistolar, además, se esfuma en la noción de un “tú poemático” y luego en la certeza de la ausencia, conque el poema para en soliloquio de carácter íntimo y subjetivo.<sup>11</sup>

#### OSCURAS SOMBRAS DE LA LUZ MÁS CLARA

Si el petrarquismo es “la historia de un alma singular en su proceso de salvación a través de los símbolos del amor y de la belleza”,<sup>12</sup> Herrera se desprende del petrarquismo en la estación final, por el sencillo hecho de que no se salva.<sup>13</sup> El anhelo pasa del ansia a la angustia; la suma de los elementos representados para en confusión y las luces en principio amadas se vuelven sombras:<sup>14</sup>

Anduve ciego viendo la luz pura,  
i, para no esperar algún sossiego,  
abrí los ojos en la sombra oscura  
(1582, el. 5, 22-24)

---

tos, porque no en única causa me dañen,/ no sé a dónde mis velas y mis promesas me llevan./ ¡Pobre de mí, cuántos montes se revuelven de aguas!” (*Tristes*, 1, 2, 19-20, sigo la versión de José Quiñones, UNAM, México, 1987). De Herrera: “Sopla el fiero Aquilón, de bien desierto./ las ondas alza i buelve un torbellino,/ i el cielo en negra sombra está cubierto” (1582, el. 4, pp. 250-252).

<sup>11</sup> Del apóstrofe directo a la amada, dice BEGOÑA LÓPEZ BUENO, *art. cit.*, p. 137: “giro copernicano, porque para Herrera lo decisivo en la elegía es el asunto élego en tono «conmiserativo» para expresión de quejas amorosas, esto es, la recuperación del espacio referencialista de la intimidad y lo subjetivo que tenía el género en la literatura romana”.

<sup>12</sup> MACRÍ, *op. cit.*, p. 478.

<sup>13</sup> Petrarca parece más optimista; en el *Cancionero*, 328, vv. 13-14, aparece la voz de Laura: “Permaneced en paz, oh mis amigos./ Ya no aquí, en otro sitio hemos de vernos” (Edición de Jacobo Cortines, Cátedra, Madrid, 1989).

<sup>14</sup> Al respecto explica MACRÍ, *op. cit.*, p. 478: “La limpidez de la figura petrarquesca del «spettatore appassionato» (De Sanctis) se enturbia bajo un estado psicológico indiferenciado, en el que luchan el deleite humano, la aspiración a esferas humanas, las ideas de belleza, de la naturaleza, del dolor; la relación petrarquesca entre sueño y realidad, contemplación y pasión, refluye en el abismo de la voluntad místico-heroica, y de aquí ese sentido y percepción constante de «cerrado/labirinto», de «desconcierto», de «confusión», términos casi obsesivos”.

Si ya la Luz que causa mi alegría  
 su resplandor aparta de mis ojos,  
 ¿para qué quiero ver la luz del día?  
 Para ver por ventura mis despojos  
 en ageno poder, i mi memoria  
 muerta, i bueltas las flores en abrojos  
 (1619, lib. 1, el. 2, 6-11).

En el desengaño de Herrera (pleamar desmesurada del motivo del “juvenil error”) no cabe la esperanza y el espíritu tiene que enfrentarse a sí mismo, dependiendo sólo de la memoria ficticia:

No te refiero [Amor] yo mi alegre istoria  
 con presunción, antes la trayo a cuenta  
 para más confusión de mi memoria  
 (1582, el. 5, 91-93);  
 que después no avrá pena o mal tan fuerte  
 que pueda deshazerme esta memoria,  
 último bien de mi infelice suerte  
 i despojo dichoso de mi gloria  
 (1619, lib. 1. el. 4, 70-73).

El espíritu y los sentidos entran en conflicto, el mundo deja de tener firmeza: “la noción de lugar se percibe en el referido plexo espacio-tiempo del *alma*, de su *memoria* y de su *mal de ausencia*”.<sup>15</sup>

Ahora que esta sombra tenebrosa  
 s'entrepone a mi Lumbré venturosa,  
 su esplendor me fallece'n el desierto  
 cercado de terror i niebla oscura'  
 i crece'l mal i el daño s'apresura.  
 Procuero salir d'él con passo incierto,  
 i doi en la espessura,  
 donde todo m'estorva, i la esperança  
 desmaya con dolor de la mudança;

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 310.

cualquier fulgor, presente a la memoria,  
 buelve de mi perdido bien la gloria [...]  
 Aora, ¡ai triste!, ausente i ofendido,  
 en soledad confusa i agonía,  
 la veo oscurecida [la Luz], sin aliento  
 (1619, lib. 1, c. 2, 6-16 y 20-22).

El poeta muestra también cierto temperamento estoico:

pero no avrá gozado ni entendido  
 los bienes qu'el silencio en el desierto  
 da a un corazón modesto i bien regido,  
 fuera de todo umano desconcierto  
 (1582, el. 6, 175-178).

Al final, vacío de la vía poética, tiene que despreciar el mundo: “El hombre —piensa el enamorado de Luz— busca sin saberlo su propio mal, siguiendo caminos que no llevan a ninguna parte”.<sup>16</sup> Quizás no podía ser otro el destino del poeta que la pasión utópica y ucrónica. Tras volverse el mundo confusión, el poeta tiene que recurrir a la memoria, soporte ideal de la realidad; de hecho, “memory in the platonic sense is the groundwork of the whole”.<sup>17</sup> A continuación subrayaré algunos rasgos de esa tradición en torno a Herrera.

#### LA MEMORIA HACIA EL SIGLO XVI<sup>18</sup>

Dos fuentes mayores tiene la memoria en el sevillano. La surgida directamente del platonismo y aquella que por la retórica y la lógica (y finalmente con el platonismo) había concebido para entonces una actitud epistemológica que daba una relación simbólica al alma y la naturaleza.

<sup>16</sup> Para el *contemptu Mundi* en Herrera, véase CRISTÓBAL CUEVAS, “La poesía moral en Fernando de Herrera”, *Ínsula*, 1997, núm. 610, pp. 3-4.

<sup>17</sup> F. YATES, *op. cit.*, p. 37.

<sup>18</sup> En adelante, sigo básicamente a F. YATES, *op. cit.*, y a PAOLO ROSSI, *Clavis universalis. El arte de la memoria y la lógica combinatoria de Lulio a Leibniz*, F.C.E., México, 1989.

Del platonismo cabe destacar la identidad entre memoria, entendida como la capacidad de proyectar imágenes, y alma. Esta consonancia permite la trascendencia hacia Dios. No parece casual que Petrarca cuente en una carta cómo, tras subir un monte, el viento hubiera abierto cierta página de las *Confesiones*,<sup>19</sup> la cual no sólo recomienda la introspección, sino que lo hace tratando de la memoria.<sup>20</sup> Y la memoria, explica San Agustín, que es espacio de reflexión, retiene también las pasiones del alma.

Por otro lado, la tradición retórica distinguió en principio dos formas de la memoria: la *natural*, que sin esfuerzo alguno va quedando en el alma; y la *artificial*, conservada por el esfuerzo y el ejercicio. El método habitual para la memoria artificial fue la creación de lugares de carácter fijo donde el pensamiento coloca imágenes variables, pero fácilmente asequibles al intelecto. Entre las imágenes y los lugares media un ordenamiento puro, adherido a la lógica misma. El arte de la memoria se convierte en una virtud, pero también en una llave, la que permite abarcar todos los conocimientos posibles. Se había proyectado un mecanismo conceptual que no tardó en identificar sus conceptos con las imágenes de la memoria, tornándose símbolos y al fin en una sintaxis no sólo del conocimiento, sino de la realidad misma. La lógica se emparejó con la estética y con la filosofía natural. Con Raimundo Lulio se igualan el ritmo del pensamiento y de la realidad.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> La carta —cuyo relato, sobra decirlo, es alegórico— es del 26 de abril de 1336 (F IV 1). Para SAN AGUSTÍN, sigo la edición de Pedro Rodríguez Santidrián, Alianza, Madrid, 1990. El pasaje aludido es 10, 8, 15, p. 270.

<sup>20</sup> En el fragmento inmediato (*Confesiones*, 10, 8, 16), prosigue así: “Y con todo, no podría nombrar los montes y las olas y los ríos y los astros que percibo con los ojos, y el océano que creía que no existía, a menos que los pudiera ver en mi memoria con los ojos del alma y con dimensiones tan grandes como si las viera fuera de mí. Y no es que haya absorbido tales cosas con mis ojos, ni que ellas estén dentro de mí. Sólo están dentro de mí sus imágenes. Sólo sé lo que en mí está impreso y por qué sentido del cuerpo ha entrado cada imagen”. Más adelante, 10, 14, p. 274, agrega: “No nos ha de maravillar que esto se haga en el cuerpo, ya que una cosa es el alma y otra el cuerpo. Así pues, nada tiene de extraño que, estando alegre, me acuerde del dolor pasado del cuerpo. Pero la dificultad está en que el alma y la memoria son una misma cosa”.

<sup>21</sup> De la memoria dice LULIO: “Además has de saber que el memorar y el ser acuerdan, y el olvidar y el no ser, y por esto el memorar causa felicidad, e infelicidad el

Ya permeado el platonismo, el conocimiento del mundo se resuelve en el alma.

La memoria se ve como un panmetodismo, una llave universal y, a la larga, una pansofía, una *clavis universalis* que permitía entender la realidad más allá de sus sombras. La necesidad de una lengua perfecta era evidente; el mecanismo retórico anterior, de *topoi* e imágenes, dio pie a árboles de la ciencia, enciclopedias y teatros del mundo. El alfabeto de la naturaleza acabaría por ser el código del arte; éste se emparentó así con la cosmología (*ista ars est et logica et metaphysica*) y con el criterio para una filosofía natural.

Por su parte, Petrarca no escribió propiamente sobre la memoria artificial, aunque sus *Rerum memorandarum libri* lo reputaron como autoridad moderna del tema. Lo que ahora nos interesa es que las imágenes petrarquistas llegaron a ser requeridas como materia simbólica del pensamiento natural.<sup>22</sup>

#### LA MEMORIA EN ESPAÑA

El ambiente en torno al cual Herrera llevó a cabo su labor poética contaba con amplias bibliotecas de cultura clásica y contemporánea.<sup>23</sup> Estas tradiciones de la memoria se expandieron y fructificaron vivamente en España, asentando en la episteme humanística su carácter simbólico.<sup>24</sup> En el siglo quince circulaba un manuscrito de filiación

---

olvidar [...] por que el hombre tiene placer en memorar, esto es, porque la memoria tiene placer cuando engendra su semejante, esto es, el acto de memorar, y tendría mayor placer si su memoria le pudiese convertir en el ser de su memoria". *Félix de las maravillas*, 8, 53. Sigo la edición de Mauricio Beuchot: RAIMUNDO LULIO, *Antología*, Conaculta, México, 1996, p. 41.

<sup>22</sup> Destaca el caso de Giordano Bruno, cuyo aparato simbólico y metafísico para *Los heroicos furores* proviene del *Cancionero*; de él explica F. YATES: "This book shows the Philosopher as a Poet, pouring out the images of his memory in poetic form" (*op. cit.*, p. 314).

<sup>23</sup> Véase PEDRO RUIZ PÉREZ, *Libros y lecturas de un poeta humanista. Fernando de Herrera (1534-1597)*, Grupo PASO-Universidad, Córdoba, s.f.

<sup>24</sup> La universidad se convirtió en teatro del mundo. La portada de la Universidad de Salamanca, por ejemplo, consiste en imágenes de cargado sentido simbólico. Más aún, ya para 1652, la *Descripción de las fiestas hechas por la toma de Barcelona*, de Francisco Rosales Omaña, comienzan su dedicatoria a la misma Universidad así:

luliana, llamado posteriormente “Dichos y hechos de los filósofos antiguos, de Alexandro el Magno, con un arte de Memoria”.<sup>25</sup> En literatura, la *Celestina*<sup>26</sup> y, más notablemente, la edificación alegórica (de *loci e imagines*) del *Castillo interior* de Santa Teresa de Jesús,<sup>27</sup> tienen relación también con la memoria. Los humanistas españoles del siglo XVI<sup>28</sup> conocieron y cultivaron las retóricas de la imagen. En cuanto a la oratoria religiosa, los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, también muestran parte de tal influencia. El arte de la memoria llevó incluso sus sintaxis arduas a las artes plásticas en las imágenes de la emblemática.<sup>29</sup> Los *Emblemata* de Alciato fueron bien conocidos y co-

---

“Al mayor theatro del / Mundo, a la más aplaudida Athenas del / Orbe, y a la mejor Minerva en cali- / dad, y Letras”. Dicho texto es —junto con otros— recuperado por FERNANDO RODRÍGUEZ DE LA FLOR y ESTHER GALINDO BLASCO, *Política y fiesta en el Barroco*, Universidad, Salamanca, 1994. También puede revisarse, de F. R. DE LA FLOR, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.

<sup>25</sup> Sobre dicho manuscrito, véase VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA, “Un Arte memorativa castellana”, en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Cátedra, Madrid, 1983, pp. 187-197. Su contenido consiste en una disputa entre el entendimiento, la voluntad y la memoria. Cabe destacar el carácter polémico que ahí tienen los sentidos, su caducidad y el consecuente desconsuelo de la memoria, que acaba en actitud ascética. En cierto momento de la discusión, la memoria intenta justificarse, p. 112: “non es maravylla si era luego olvidada e puesta en olvidança e yo, desconosçiente, recorría a menbrar aquello que era plaziente a mi hermana la voluntad, que amaba aquello que el cuerpo plazia, por que en el su amor he seydo muchas veces engañada y desçebida”.

<sup>26</sup> Véase DOROTHY SEVERIN, *Memory in “La Celestina”*, Tamesis, London, 1970.

<sup>27</sup> Esta relación ha sido analizada por MICHAEL GERLI, “El *Castillo interior* y el *Arte de la memoria*”, *Bulletin Hispanique*, 86 (1984), pp. 154-163. En la página 159 explica: “El número de obras latinas sobre ars memorativa y las referencias al arte de la memoria en España desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro son testimonio de que se conocía la técnica mnémica, que se la consideraba importante, y que la recordación era una preocupación ampliamente difundida entre escritores y oradores de toda índole”.

<sup>28</sup> Entre ellos se cuentan Huarte de San Juan, Pedro Bermudo, Juan de Mal Lara, Francisco Sánchez, Juan de Horozco, Pero Mexía, Pedro Ciruelo y más tarde Juan de Pineda y Velázquez de Acevedo.

<sup>29</sup> Sobre la emblemática y el arte de la memoria en España, véase F. R. DE LA FLOR, “«Tecnologías» de la imagen en el Siglo de Oro: del arte de la memoria a la emblemática (pasando por la «composición de lugar» ignaciana)”, en *Cuadernos de Arte*

mentados por el Brocense, Mosquera y Mal Lara,<sup>30</sup> a cuya memoria dedicó Herrera una elegía.

En 1528, Pedro Ciruelo publicó como apéndice a un misal, un opúsculo sobre el arte memorativa.<sup>31</sup> De tradición medieval, sigue la línea aristotélica de la memoria, como potencia sensible, método y hasta cierto punto, lógica inventiva, cuyas imágenes podían ser simulacros de las cosas corporales, figuraciones y mimesis de la que se desprende un lenguaje. Ciruelo explica:

El arte de la memoria consiste principalmente en los fantasmas y en los actos de la memoria sensitiva, como testifica Aristóteles, en el libro 2º del *De Anima*,<sup>32</sup> hacia el final, donde dice que los que quieren recordar fingen un ídolo, es decir, un fantasma corpóreo, pues, aunque las cosas que deben recordar sean incorpóreas o espirituales, el arte de la memoria las reduce a cosas corporales, es decir, finge para ellas fantasmas corporales.

Ídolos o fantasmas (en cuya etimología está la *lux*), en efecto, y retornando paradójicamente en un pensamiento platónico al mundo de las sombras, encarnan, el drama de la poesía de Herrera.

#### EL DESPOJO DE LA GLORIA

Si bien Herrera no realizó trabajos directos sobre la memoria artificial, es evidente que su noción (repetida incansablemente a lo largo de su cancionero) no es fortuita ni eco de la forma petrarquesca. Son patentes tanto su identidad platónica como su nexo con la filo-

*e Iconografía, Actas de los III Coloquios de Iconografía, t. 2: Ponencias y Comunicaciones, 12 (1993), pp. 180-186.*

<sup>30</sup> Véase KARL LUDWIG SELIG, "The commentary of Juan de Mal Lara to Alciato's *Emblemata*", *Hispanic Review*, 24 (1956), 26-41.

<sup>31</sup> Opúsculo brevísimo sobre el arte de la memoria, muy necesaria para los predicadores que consta de tres capítulos. La edición, traducción y comentario se encuentra en CIRILO FLÓREZ MIGUEL, "Pedro Ciruelo y el arte renacentista de la memoria", en *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1986, pp. 283-294.

<sup>32</sup> L, 3, c. 3, 429 a.

sofía natural y la percepción del mundo. La memoria es clave de su realidad.

Ocupar sólo la dimensión de la memoria y allegarse a la realidad íntima de la belleza, sume al poeta en un aislamiento cada vez mayor. La exploración persistente en la memoria se empareja con la “apetencia” de inmortalidad y de permanencia.<sup>33</sup> La belleza que primero era materia del asombro es ahora la defensa para la oscuridad, el silencio y el olvido.

Breve será la venturosa istoria  
de mi favor, que breve es l’alegría  
que tiene algún lugar en mi memoria  
(1582, el. 3, 19-21)

Qu’el luengo error de mi primer cuidado  
ocupada me tiene la memoria,  
i todo mi sossiego enagenado  
(1619, lib. 2, el 3, 4-6).

Es la memoria la nave en la que avanza su exilio poético, refugio de su temor constante al olvido y a la oscuridad desértica y confusa del paisaje interior. Al estar la memoria en crisis, los elementos de la realidad —la estructura de su lenguaje: sus fantasmas— pierden validez; lo que por ella era brillante ideal cae en su ausencia como sombra y ficción sin vida.

Bien puedo ya dezir que no desseo,  
mas dudo la memoria, que persigue  
mi alma a do mis bienes triste veo  
(1619, lib. 2, el. 12, 172-4)

assí yo, del desdén sañado i fuerte

<sup>33</sup> El poeta escribió en sus *Anotaciones* (la referencia proviene desde la edición citada de C. CUEVAS, p. 14): “Esta apetencia de inmortalidad, que nos procede del parentesco que tenemos con ella, nos impele a la celebración de nuestra memoria, i a procurar que viva nuestro nombre perpetuamente en la boca de la fama [...], esta segunda vida, mal grado del tiempo, no reconoce la oscuridad y el silencio del olvido”.



en el golfo d'olvido enagenado  
 temo el último trance de mi suerte  
 (1619, lib. 2, el. 1, 86-87)

muera, pues, quien de vos está apartado:  
 acábes'en la vida la memoria;  
 qu'a un prolixo dolor desesperado  
 mal puede venir bien que le dé gloria  
 (1619, lib. 2, el. 11, 193-196).

Y no obstante, queda la vía y el campo abierto a su producción poética. Los lugares y las imágenes de Petrarca siguen siendo los de sus poemas, pero el alcance simbólico es ya otro. La introspección aisló al extremo al poeta y no permitió que entraran referentes nuevos; el mundo se abrevia en oscuridad y la poesía se condena a buscarse laberínticamente en las mismas imágenes:

Memorias tristes de mi bien perdido  
 me siguen siempre, i me molestan tanto,  
 que desseo acaballas en olvido  
 (1619, lib. 3, el. 2, 58-60).

La *clavis universalis* no tiene más puertas por abrir ni arborescencias alegóricas por conquistar. El paisaje interior es sólo el conocimiento del vacío y de la soledad, adonde también llegó el sevillano, donde se agota inclusive la poesía:

Otra estraña región i cielo estraño  
 me conviene buscar, porque peresca  
 en l'ausencia la casa de mi engaño.  
 Do nunca a la memoria se m'ofresca  
 el dulce nombre iré, i a do conmigo  
 siempre ocasión de justo desdén cresca  
 (1619, lib. 3, el. 2, 79-84).



## ALGUNAS NOTAS SOBRE LA TRADICIÓN AMOROSA EN FERNANDO DE HERRERA

ADRIANA RODRÍGUEZ

En 1582, sale de la imprenta sevillana de Andrea Pescioni el volumen titulado *Algunas obras de Fernando de Herrera*,<sup>1</sup> en cuya edición el autor intervino directamente. Se trata de un libro de madurez: Herrera ha llegado a los cincuenta años y ya ha comentado a Garcilaso, en una abierta declaración de fe en las letras españolas encabezadas por el poeta toledano. Con seguridad, el conjunto de poemas propios que Herrera destinó a la imprenta fue elegido con sumo cuidado, como lo revela la complejidad en el lenguaje, superior a la de otros episodios de su creación literaria, difundida póstumamente. Los setenta y ocho sonetos del volumen manifiestan el atractivo que esta forma poética ejercía en Herrera: la forma poética que él consideraba capaz de todo argumento, en el que resplandecen “la cultura y la propiedad, la festividad y agudeza, la magnificencia y espíritu, la dulzura y jocundidad, la aspereza y vehemencia, la conmiseración y efectos, la eficacia y representación”.<sup>2</sup> El género, además supone un puente con Petrarca, el nuevo paradigma literario:

Debemos a Francisco Petrarca el resplandor y elegancia de los sonetos, porque él fue el primero que los labró bien y levantó en la más alta

<sup>1</sup> Facs. de la ed. de 1582, Cieza, Sevilla, 1967. CRISTÓBAL CUEVAS incluye este libro en su edición de Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, Red Editorial Iberoamericana, México, 1987, p. 15 (cito por esta edición anotando el número de poema seguido del número de versos entre paréntesis).

<sup>2</sup> FERNANDO DE HERRERA, *Comentarios*, en Antonio Gallego Morell (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los comentarios de el Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Gredos, Madrid, 1972, p. 308.

cumbre de la acabada hermosura y fuerza perfecta de la poesía; aquistando en aquel género, y mayormente en el amatorio, tal gloria, que en espíritu, pureza, dulzura y gracia es estimado por el primero y último de los nobles poetas.<sup>3</sup>

¿Qué argumento —en el sentido de razonamiento; exposición de asuntos elevados— sería capaz de reunir tales y tan nobles propiedades? Sin duda, aquel que sus igualmente nobles antecesores dictaron: el amor no correspondido, cuyos matices interminables van de la contemplación de la belleza perfecta a la cadena de sufrimientos del amante, y de los breves consuelos del llanto a la agonía y muerte del poeta. Declaraciones como “osé y temí”, “voy siguiendo la fuerza de mi hado”, “pensé, mas fue engañoso pensamiento”, denotan pautas de reflexión y búsqueda que cuestionarán los ideales estético-filosóficos del amor como metáfora de los conceptos más elevados, su fundamento, fin y utilidad, o los ideales de perfección, belleza, osadía, honestidad y templanza que acercan los asuntos líricos a lo heroico.

La crítica tiende a explicar los asuntos de la obra de Herrera desde la influencia de Petrarca. Se ha llamado a Herrera “el Petrarca hispalense” o “el Petrarca andaluz”,<sup>4</sup> se ha hecho notar el paralelismo biográfico entre ambos poetas (Herrera “ha convertido en motor de vida el ideal petrarquesco”, dirá Cristóbal Cuevas)<sup>5</sup> y se establecen correspondencias entre las imágenes petrarquistas y herrerianas.<sup>6</sup> Esto soslayando que Herrera se ocupa de establecer diversos puntos de ruptura en relación con Petrarca, conscientemente declarados en los *Comentarios*; donde reconoce su valor como modelo a imitar (“ninguno hay tan arrogante y soberbio de ingenio que no piense haber hecho mucho en acercársele con su imitación”, p. 311), pero criticando a quienes lo imitan servilmente (de paso, declarando su actitud frente al modelo):

<sup>3</sup> *Comentarios*, ed. cit., pp. 309 ss.

<sup>4</sup> F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto. Estudio bibliográfico y crítico*, apud CRISTÓBAL CUEVAS, en la Introducción a su ed. cit., p. 15.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>6</sup> PILAR MANERO SOROLLA, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1990, *passim*.

Me enciende en justa ira la ceguedad de los nuestros, y la ignorancia, en que se han sepultado, [...] procurando seguir sólo al Petrarca y a los toscanos [...] Yo [...] por no ver envejecida y muerta en pocos días la gloria, que piensan alcanzar eterna los nuestros, no pusiera el cuidado en ser imitador suyo, sino enderezarse el camino en seguimiento de los mejores antiguos, y juntando en una mezcla a éstos con los italianos, hiciera mi lengua copiosa y rica.<sup>7</sup>

Consciente del carácter inagotable —humano, estético y aun religioso— del tema del amor, Herrera descubre posibilidades de ir más allá del modelo, por la vía de una lucidez que lo hace consciente de su posición frente a los maestros.<sup>8</sup>

Sé decir, que por esta vía se abre lugar para descubrir muchas cosas; porque no todos los pensamientos y consideraciones del amor [...] cayeron en la mente del Petrarca [...]; porque es tan derramado y abundante el argumento del amor, y tan acrecentado en sí mismo, que ningunos ingenios pueden abrazarlo todo, antes queda a los sucedientes ocasión para alcanzar lo que parece imposible haber ellos dejado.<sup>9</sup>

Uno de los primeros testimonios del distanciamiento de Herrera respecto a Petrarca se encuentra en el soneto I de *Algunas obras*, pues se asemeja, por su temática y posición dentro del poemario, al soneto que figura como prólogo en la segunda redacción del *Cancionero*, en el cual Petrarca reconoce haberse dejado llevar por un “juvenil error primero” para concluir que:

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>8</sup> El poeta JORGE GUILLÉN, en su artículo “Vida poética de Herrera”, afirma que “con toda devoción mantuvo un culto religioso, pero destinado a divinidades humanas. Era fatal que Herrera, por irresistible inclinación del temperamento, y no sólo cediendo al influjo de una moda, encontrase la norma de su espíritu en la filosofía neoplatónica: una especie de religión profana. Herrera vive, pues, una filosofía y una estética, porque el amor neoplatónico se vive tanto como se escribe” (*Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Tusquets, Barcelona, 1999, p. 434). La reflexión continua de Herrera parece no tener lugar en la dualidad vivir-escribir de Guillén.

<sup>9</sup> *Comentarios*, ed. cit., p. 311.

de mi delirio la vergüenza es fruto,  
 y el que yo me arrepienta y claro vea  
 que cuanto agrada al mundo es breve sueño.<sup>10</sup>

Tal arrepentimiento se revela imposible en Herrera, quien declara enérgicamente (“Osé y temí”) que depositó en el amor seguridad y juventud; pero en vez de arrepentirse, renuncia a esa posibilidad, en un orgulloso terceto final:

Sigo al fin mi furor, porque mudarme  
 no es honra ya, ni justo que s'estime  
 tan mal de quien tan bien rindió su pecho  
 (I, 12-14).

Lo que Herrera llama “ocasión para alcanzar lo que parece imposible haber ellos —sus antecesores— dejado” resulta una condición impuesta a su propia obra. Su formación literaria y momento histórico le proporcionan todo un código amoroso y una serie de recursos y materiales que, aunados al oficio poético, le descubren construcciones poéticas novedosas pero al mismo tiempo ligadas a la tradición. La tradición —como señala Gadamer— determina las instituciones y el comportamiento, es un momento de la libertad y de la historia; propiedad de cada individuo, será ejemplar o aborrecible, por lo que constituye un elemento esencial para la comprensión de una obra. Esto no significa reconstruir el cúmulo de lecturas del poeta, o explicar los poemas desde una determinada “gramática amorosa”, sino recrear un diálogo posible entre los argumentos, es decir, los sonetos de *Algunas obras*, y algunas de las ideas que constituyen esa tradición en medio de la cual el poeta eligió libremente en el trazo de su proyecto poético, para comprender, como lector, y de nuevo según la propuesta de Hans-Georg Gadamer,<sup>11</sup> el objeto individual desde el todo; desde una comprensión de qué y cómo se hablaba del amor cuando Herrera decide participar en ese discurso.

<sup>10</sup> FRANCESCO PETRARCA, *Cancionero*, trad. Jacobo Cortines, Cátedra, Madrid, 1997, t. 1, p. 131, vv. 12-14.

<sup>11</sup> *Verdad y método I*, trad. A. Aparicio y Rafael de Agapito, Sígueme, Salamanca, 1999, pp. 349-360.

Algunas realizaciones de esta tradición, las más citadas por diversos ingenios de la segunda parte del siglo XVI, son el *Comentario al Banquete de Platón* de Marsilio Ficino<sup>12</sup> y *Los diálogos de amor* de León Hebreo,<sup>13</sup> obras que tienen en común la construcción dialogada, apta para la discusión y la apertura a nuevos argumentos, elemento central del tratado, tanto como del soneto. El diálogo con los autores propuestos se basará en líneas temáticas centradas en la oposición entre dos manifestaciones de la pasión amorosa: una que podría considerarse estética por exaltar la belleza de la amada, y otra que se ocupa de la descripción de los tormentos amorosos.

En esa primera manifestación, resaltan los tópicos de la luz y la contemplación, que implican para el poeta una sublimación perceptible a través de fenómenos de transmutación y ascenso. El tópico de la luz difícilmente podría comprenderse a profundidad si no se toma en cuenta el valor que esta imagen tenía para la interpretación renacentista de Platón acerca del bien, la perfección y la trascendencia.<sup>14</sup> En los sonetos-argumentos de Herrera, la luz guarda una relación de consecuencia con el fuego y de similitud con la imagen de la amada, los astros y la divinidad; funciona además para simbolizar valores positivos de conocimiento espiritual e intelectual, frente a los valores negativos atribuidos a la oscuridad, como confusión, soledad y aban-

<sup>12</sup> Cito por la ed. de Ma. P. Lamberti y J. L. Bernal: MARSILIO FICINO, *Sobre el amor. Comentarios al Banquete de Platón*, quienes señalan en su Nota bibliográfica que Ficino (1433) perteneció a la Academia Florentina. Cosme De'Medici lo instó a ocuparse de la traducción al latín de los textos de Platón, labor que realizó entre 1462 y 1468. Convencido de la continuidad entre el pensamiento platónico y el cristiano, buscó el filón analógico que permitiera una revelación progresiva de Dios a través del Logos. Escribió *Sobre el amor* entre 1474 y 1475; se considera que esta obra inaugura la tratadística sobre el amor platónico y las nuevas formas de poesía amorosa (UNAM, México, 1994, pp. 9-10).

<sup>13</sup> DAVID ROMANO, en el Prólogo a su edición de León Hebreo (Judas Abrabanel), informa que este filósofo vivió hacia finales del siglo XV y principios del XVI. Influidor por M. Ficino, Aristóteles y el judaísmo, escribió los *Diálogos* entre 1501 y 1502, pero se publicaron hasta 1535. A partir de entonces fueron ampliamente difundidos. Para Romano, el cardenal Bembo fue uno de sus herederos directos, en tanto que Herrera siguió sus huellas indirectamente, al igual que fray Luis de León (*Diálogos de amor*, José Janés, Barcelona, 1953, pp. I-VIII. Cito por esta edición)

<sup>14</sup> Utilizo en esta sección el término "neoplatonismo" porque los autores que más citaré aquí, Ficino y Hebreo, reconocen su adhesión a las ideas del filósofo.

dono. En tanto la luz es un fenómeno perceptible por el sentido de la vista, se explica el uso platónico del término contemplación (que es, originalmente, ver) como un contacto directo con lo verdaderamente real.<sup>15</sup> Así, en el soneto xxxviii, se concentran algunos de los valores atribuidos a la luz en el universo poético de Fernando de Herrera, entre ellos la contemplación y la revelación vinculada con la elevación espiritual:

Que yo en essa belleza que contemplo,  
 aunqu'e a mi flaca vista ofende i cubre,  
 la inmensa busco i voi siguiendo al cielo  
 (12-14).

En el soneto, la luz es la imagen de la belleza, se encuentra en un nivel superior (“al alto Olimpo”, v. 4) y contiene un “exemplo / de la inmortal grandeza” (vv. 9-10), por tanto, es un objeto de contemplación superior al sujeto vidente, quien al seguir a la luz con la mirada, parece elevarse completamente. Marsilio Ficino anota: “No de otro modo la mente se dirige a Dios, que como la vista a la luz del sol. Lo primero que hace la vista es mirar, después, nada ve sino la luz del sol”.<sup>16</sup> A partir de ese momento, la vista reconoce, en la descripción del filósofo, colores y figuras.

La idea de la contemplación como una de las condiciones del amor para ser perfecto se encuentra también en las reflexiones de Ficino: “la mente, la vista y el oído son las cosas —y sólo ellas— por medio de las que podemos gozar de la belleza, ya que el Amor es deseo de gozar la belleza, el Amor siempre se muestra contento con la mente, con la vista y con el oído”.<sup>17</sup> Esto explica la falta de descripciones táctiles, olfativas o gustativas en Herrera: son ajenas a la belleza espiritual, el amor no las desea, peor aún, las abomina porque remueven y perturban la mente (la belleza y la verdad ocupan un sitio similar).

<sup>15</sup> FERRATER MORA, *Diccionario de filosofía*, Arid, Barcelona, 1994, s. v. CONTEMPLACIÓN.

<sup>16</sup> MARSILIO FICINO, *op. cit.*, p. 22.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 24.



León Hebreo coincide en los vínculos entre la contemplación, el amor, la verdad y la belleza, y en la ruptura con los sentidos del tacto, el olfato y el gusto para deleitar al alma e inclinarla a amar lo bello; incluso, enumera los objetos que logran tal deleite e inclinación:

Formas y figuras bellas, hermosas figuras, venusto orden de las partes, entre sí y con el todo, instrumentos bonitos y proporcionados, lindos colores, bella y clara luz, hermoso sol, hermosa luna, estrellas y cielo, porque en los objetos de la vista, causa de su espiritualidad, puede haber gracia, que suele entrar por los ojos, claros y espirituales, para deleitar e inclinar a nuestra alma a amar aquel objeto, gracia que es denominada belleza.<sup>18</sup>

Una vez establecidos estos elementos, se comprende que el poeta recurra a descripciones metafóricas y a una adjetivación colorista y luminosa que se desvían de la materia y describen esa belleza espiritual, verdadera, descubierta a partir de la contemplación de la luz superior. Por supuesto, la descripción permanece en los límites de la cabeza, donde se encuentran los sentidos que satisfacen al amor ideal, y se solaza en el cabello: “Cual d’oro era el cabello ensortijado”, “tanto de más centellas ilustrado” (LXI, 1 y 4) “Ardientes hebras do s’ilustra el oro / de celestial ambrosia rociado:” (XXXIII, 1-2); en la cara: “Purpúreas rosas, perlas d’Oriente, / marfil terso, i angélica armonía” (XXXIII, 9-10), “belleza / templada en nieve i púrpura” (LXI, 10-11); y en los ojos:<sup>19</sup> “Luzes, qu’al estrellado y alto coro / prestáis

<sup>18</sup> LEÓN HEBREO, *op. cit.*, p. 163.

<sup>19</sup> A propósito de la relevancia de los ojos en el nacimiento del amor, CASTIGLIONE, en *El Cortesano*, los considera mensajeros de la belleza hacia el amante: “encienden con el viento del deseo aquel fuego que tanto arde, y nunca se acaba, porque siempre traen mantenimiento de esperanza para mantenerle. Y así bien se puede decir que los ojos son la guía de los amores, en especial si son graciosos y dulces, negros y claros, o zarcos y alegres con buena risa, y así sabrosos y penetrantes en el mirar... Así que los ojos está escondidos en salto, como en la guerra los guerreros en las celadas. Y si la forma de todo el cuerpo, siendo hermosa y bien compuesta, convida y trae a sí al que de lejos le mira, hasta hacelle llegar a estar cerca, luego allí en estando junto, los ojos salen y arremeten, y hacen todo el hecho, dañando y trastornando cuanto topan” (Baldassare Castiglione, *El cortesano*, trad. Juan Boscán, estudio preliminar M. Menéndez y Pelayo, C.S.I.C., Madrid, 1942, p. 387).

el bello resplandor sagrado”, “teñís de la esmeralda con el velo / que resplandece en una y otra estrella” (XLV, 3-4).

Identificada la belleza divina, el alma del poeta busca afanosamente unirse a ella; así ocurre tanto en la visión platónica de León Hebreo: “siendo nuestra alma imagen pintada de la suprema belleza, y deseando por naturaleza volver a la propia Divinidad, está siempre preñada de Ella, con natural deseo” (p. 287); como en la visión trágica de Herrera, en la que tal unión es imposible:

Sol puro, aura, llamas d'oro:  
 ¿oístes vos mis penas nunca usadas?  
 ¿vistes Luz más ingrata a mis querellas?  
 (x, 12-14).

La luz y el fuego a veces se encuentran en las descripciones poéticas de Herrera: “El color bello en el umor de Tiro / ardió, i la nieve vuestra en llama pura” (XXVII, 1-2), “los bellos ojos cuya lumbre canto” (XXVIII, 8); a veces el desdén se convierte en el frío que “con el fuego en mi dolor contiene” (XXII, 10). Otra relación de ideas lleva al poeta a imaginar la transmutación de su naturaleza humana a uno de los cuatro elementos propuestos por los filósofos presocráticos, el fuego —cuya trascendencia científica y simbólica a finales de la Edad Media y el Renacimiento fue fundamental.

Para León Hebreo, el fuego está relacionado con la luz ideal, pues “corporalmente es participada, como forma, al fuego y a los demás cuerpos brillantes del mundo inferior”.<sup>20</sup> En concordancia, Herrera asigna esta idea del fuego al amor —“Este incendio no puede darme muerte” (III, 12) —; aunque en otras ocasiones, el poeta se atribuye la naturaleza de este elemento, principalmente en la soberbia definición que hace de sí en el soneto XVI, en donde la organización de imágenes del fuego es gradual: arder, inflamar, quemar, abrasar, ser centella, llama, y finalmente, fuego total:

fuego soi, cuando el orbe s'adormece;  
 incendio, al ascorder las estrellas;

<sup>20</sup> LEÓN HEBREO, *op. cit.*, p. 131.

i ceniza a[ll] volver de nueva Aurora  
(vv. 9-14).

Hebreo hace decir a Filón que ante la dificultad de describir con exactitud el efecto del amor, sólo atina a afirmar: “mi espíritu arde, mi corazón se consume, toda mi persona está sumida en un incendio”,<sup>21</sup> después, para exponer el amor existente entre los elementos del universo, señala: “el fuego es el más sutil, ligero y purificado de los elementos. No siente amor hacia ninguno de ellos [los demás elementos], excepto por el aire, cuya proximidad le agrada, con tal de estar encima de él. Ama al cielo y no descansa, donde quiera que se halle, hasta que logra colocarse junto a él”.<sup>22</sup> En la construcción de la metáfora, se aprecia la idea del amor como una vía de ascenso hacia la perfección situada en la altura, el obligatorio aislamiento del amante y la consumación interminable que inicia al alba, se incrementa hasta ser incendio en plena noche y muere al llegar la aurora. El fuego y la luz funcionan con una lógica propia del símbolo y no de la realidad física, que aquí se invierte: la luz divina enciende el fuego del amor donde el amante se consume.

En ambos planos, el filosófico y el poético, se concibe el fuego como un elemento cuya voluntad es el ascenso, tal como el alma busca ascender para aproximarse a Dios,<sup>23</sup> en la concepción del universo platónico. Esta imagen sería retomada por el cristianismo, con lo que escapa del ámbito de la poesía amorosa; era necesario un nuevo recurso que plasmara una idea semejante, y Herrera lo descubrió en la mitología.

Así, Herrera observa con detenimiento —casi puede decirse que “analiza”— al personaje mitológico de Faetón: hijo del Sol, osa guiar el carro de su padre, con lo que causa multitud de incendios en la tierra y en el cielo, antes de perecer él mismo. El poeta sigue la interpretación moral de la fábula “contra los que presumiendo subir con temeraria osadía más alto que lo que pueden sus fuerzas, al fin caen en tierra”.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>23</sup> FICINO, *op. cit.*, p. 21.

<sup>24</sup> HERRERA incluye uno de sus modos de tocar “esta historia fabulosa”: “Faetón con ardor ciego / del Sol llevó los caballos, / con que el mundo abrasó en fuego, /

El ascenso<sup>25</sup> en Herrera se convierte en una declaración de osadía característicamente humana, la voluntad de alcanzar esa belleza ideal, en la conciencia de que se está destinado a la caída. Esta audacia vital de alcanzar la elevación amorosa e intelectual también se halla en el mito de Ícaro y Dédalo, como posibilidades opuestas de éxito y derrota:

Devía, en mi fortuna ser exemplo  
Dédalo, no aquel joven atrevido,  
que dio al cerúleo piélago su nombre.

Mas ya tarde mis lágrimas contemplo.  
Pero si muero, porque osé, perdido,  
jamás a igual empresa osó algún ombre  
(XLIII, 9-14).

Herrera hace de la osadía amorosa una actitud vital y llena de coraje que podría equipararse a la valentía que admiraba en los personajes a quienes dedica sus sonetos heroicos. Para el poeta, peligros equivalentes reserva el amor a los espíritus osados que se aventuran en sus territorios. Es así que el tormento amoroso se convierte en acto de voluntad y ejercicio de constancia

La tradición filosófico-amorosa vigente durante el siglo de Herrera y localizable en su concepción del amor ideal se percibe en los sonetos centrados en la imposibilidad de fusionarse con la amada. El dolor alcanza así el refinamiento sutil de quien conoce por fuentes literarias y vitales tal efecto. Marsilio Ficino describe los trabajos exigidos por la empresa de hacerse perfecto por acción del amor:

---

porque no supo guiallos. // Y de un rayo derribado / puso fin a su ventura, / en el río sepultado, / cuyo nombre siempre dura. // Yo que de mi Sol hermoso / presumí la pura lumbre, / y atrevido y animoso / no desmayo en la alta cumbre; // si quiere Amor, que del cielo / encendido baje y muerto, / lugar pequeño es el suelo / para tanto desconcierto" (*Comentarios*, ed. cit., pp. 347 ss.)

<sup>25</sup> Sobre este tema, véase el artículo de PEDRO RUIZ PÉREZ, "Mitología del ascenso en los sonetos herrerianos", *Ínsula*, 1997, núm. 610, pp. 6-9.

El amante desea transferirse en la persona amada; y con razón. Porque mediante este acto apetece y esfuerzase por convertirse de hombre en Dios. ¿O quién es aquel que no quiera ser Dios, más que hombre? Y acontece también que aquellos que son presa del lazo de Amor, alguna vez suspiran, alguna vez se alegran. Suspiran, porque se abandonan a sí mismos y se destruyen; y se alegran porque en mejor objeto se transfieren.<sup>26</sup>

En sus *Comentarios*, Herrera cita a Cardano y Afrodiseo para explicar “científicamente” la naturaleza de los suspiros; éstos nacen de los pensamientos melancólicos, de la tristeza y del calor que “ahoga al corazón” a causa de algún accidente, la fiebre, el esfuerzo físico o el amor; cuando el amante contempla y fija su pensamiento en el ser deseado, su corazón, por el deseo de gozarlo y la imposibilidad de llegar al deseado fin, se agita, impidiendo a “los espíritus vitales hacer su oficio, y el pulmón no puede, como solía, espirar y respirar”.<sup>27</sup> A pesar del interés científico con que Herrera explica tal fenómeno, su poesía tiende a la propuesta filosófica. Con esas nuevas perspectivas, también se renuevan las historias míticas, como en el caso del soneto XI, en el cual reaparece una de las figuras favoritas de Herrera, Faetón (aquí después de la caída).<sup>28</sup>

Suspirando no muero, i no deshago  
parte de mi pasión, mas vuelvo al llanto,  
i cessando las lágrimas, suspiro.

Esfuerça Amor el suspirar que hago,  
i, como el cisne muere en dulce canto,  
assí acabo la vida en el suspiro

(XI, 9-14).

<sup>26</sup> FICINO, *op. cit.*, pp. 39-40.

<sup>27</sup> *Comentarios*, ed. cit., pp. 395-396.

<sup>28</sup> Transcribo los primeros cuartetos del soneto: “Suspiro, i pruebo con la voz doliente / qu'en su dolor espire l'alma mía; / crece el suspiro en vano, i mi agonía, / i el mal renueva siempre su accidente. // Estas peñas, do solo muero ausente, / rompe mi suspirar en noche i día, / i no hiere, ¡o dolor de mi porfia!, / a quien estos suspiros no consiente”.

Pero antes de atender ejemplos como éste, hay que analizar la concepción humanista del amor no correspondido. En primer lugar, Ficino reconoce dos posibilidades del amor:

Uno es unívoco; el otro, recíproco. El Amor unívoco es aquel en que el amado no ama al amante. Aquí en todo el amante está muerto, porque no vive en sí, como hemos demostrado, y no vive en el amado, siendo por él despreciado... Así que en ningún lugar vive quien a otro ama, y no es amado por ese otro: y por esto enteramente está muerto el no amado amante. Y nunca resucita, si antes el enojo no lo hace resucitar.<sup>29</sup>

Fernando de Herrera ha hecho de la contemplación un motivo de acceso al objeto amado aunque éste, por su perfección, sea inaccesible de otro modo; la contemplación es también un medio de reconocimiento de ese amor “unívoco”, como se aprecia en el soneto XIX, cuyas estrofas inician con el verbo ver, para constatar los diversos sufrimientos que se reiteran a lo largo del volumen. En primer lugar, señala la causa del hallazgo amoroso: “Yo vi unos bellos ojos que hirieron / con dulce flecha un corazón cuitado” (vv. 1-2); en segundo, la causa del descontento posterior “Yo vi que muchas veces prometieron / remedio al mal que sufro no cansado” (vv. 5-6), el descubrimiento de la condena consecuente “Yo veo que s’asconden ya mis ojos / i crece mi dolor, i llevo ausente / en el rendido pecho el golpe fiero” (vv. 9-10) y por último, la revelación de la muerte como única esperanza al sufrimiento: “Yo veo ya perderse los despojos / i la membrança de mi bien presente, / i, en ciego engaño d’esperança, muero” (vv. 12-14).

Resucitar de esa muerte es un acto de voluntad individual. En efecto, alguno de los episodios poéticos de *Algunas obras* gira en torno a la posibilidad de recuperar la vida que escapa al amante:

Vivi gran tiempo en confusión perdido,  
i, todo de mí mesmo enagenado,  
desesperé de bien, qu’en tal estado  
perdí la mejor luz de mi sentido.  
[...]

<sup>29</sup> MARSILIO FICINO, *op. cit.*, p. 44.

Aora que procuro mi provecho  
 puedo dezir que vivo, pues soi mío,  
 libre, ageno de amor i de sus daños  
 (XL, 1-4 y 9-11).

El autor declara (anticipadamente) su triunfo sobre el amor. Esa voluntad de recuperar el dominio individual aparece también en los sonetos XLI y LXXVIII. La intención es en absoluto contraria a la osadía del amor. Esto trae a cuento otra rama de la tradición amorosa del siglo XVI, de categoría más “baja” pero acaso más estoica, en la que se redactan textos como el *Diálogo entre el amor y un viejo* de Rodrigo de Cota, quien reconoce que el amor no tiene punto medio: “Verdad es que inconveniente / alguno suelo causar, / porque del amor la gente, / entre frío y muy ardiente, / no saben medio tomar”.<sup>30</sup>

A propósito de esta imaginaria disputa, el Viejo enumera con harto pesimismo y encono a los acompañantes del Amor, a quienes llama ministros del dolor: afán, desdén, deseo, suspiro, celos, pasión, osar, temer, afición, guerra, saña, devaneo, tormento, desesperanza, engaño, ceguera, lloro, cautividad, congoja, rabia, mudanza, tristeza, duda, coraje, lisonja, troque, espina “y otros mil deste linaje”.<sup>31</sup> Pues bien, los más nobles de esos ministros —aquellos que no hacen mella en la perfección de la amada— son convocados por Herrera: “este fiero *desdén* aborrecido” (XXIII, v. 4), “i entro / *osando*, ¡o ciego error! Para más *llanto*” (XXV, vv. 5-6), “Mas luego torno a la común *mudança*” (XXX, v. 12), “Qu’el oro que me tiene, en nuevo *engaño*”, “renacerá contino mi *tormento*” (XXXI, vv. 5 y 14), “i me aventuro en el *desseo*, i pierdo” (XXXIV, v. 11), “Por un camino solo, al sol abierto, / d’*espinas* i d’*abrojos* mal sembrado” (XXXV, vv. 1-2). Hay una clara diferencia filosófica y estética entre ambos autores, pero los referentes léxicos dan cuenta de la formación de código del amor no correspondido.

La resistencia al Amor se suspende en los sonetos siguientes. Ante tal decisión, la consecuencia lógica es el paulatino deterioro del amante que no se detiene hasta llegar a una muerte metafórica pero no por ello

<sup>30</sup> RODRIGO DE COTA, *Diálogo entre el amor y un viejo*, ed. Elisa Aragone, Università degli Studi, Firenze, 1961, p. 95, vv. 415-423 (las cursivas son mías).

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 70-71, vv. 50-63.

menos concreta, y Herrera, en el soneto LXII elige las horas más engalanadas por los astros para consumirse en la contemplación de la amada:

Hazer no puede ausencia que presente  
no os vea yo, mi Estrella, en cualquier ora;  
que, cuando sale la purpúrea Aurora,  
en su rosada falda estáis luciente.

I cuando el Sol alumbra el Oriënte,  
en su dorada imagen os colora,  
i en sus rayos parecen, a desora,  
rutilar los cabellos i la frente.

Cuando ilustra el bellissimo Luzero  
el orbe, entre los braços puros veo  
de Venus encenders'essa belleza.

Allí os hablo, allí suspiro y muero;  
mas vos, siempre enemiga a mi desseo,  
os mostráis sin dolor a mi tristeza.

Una vez más, Marsilio Ficino anota la existencia de una muerte amorosa, cuya paradoja radica en la dulzura que conduce al amante a elegirla con plena voluntad: "Siendo el amor una muerte voluntaria, en cuanto es muerte, es cosa amarga; y en cuanto voluntaria, es dulce. Muere, amando, todo aquel que ama; porque su pensamiento, olvidándose de sí mismo, a la persona amada se dirige".<sup>32</sup>

En el argumento del *Diálogo entre el Amor...* el desenlace satiriza la condición humana, proclive e insaciable a amar y ser amado, pues el viejo, que no se deja convencer por los argumentos de las bondades del Amor, finalmente cede gustoso cuando éste le ofrece juventud y fortuna sentimental: "¡Vente a mí, muy dulce Amor, / vente a mi braços abiertos. / Ves aquí tu servidor / hecho siervo, de señor, / sin tener tus dones cierto".<sup>33</sup> A cambio, aquél tomará venganza condenando al viejo a la prisión del amor no correspondido hasta el final de sus días. Situación similar, pero imposible de superar en melancolía, encuentra Herrera hacia el final de *Algunas obras* en el soneto LXXVII,

<sup>32</sup> M. FICINO, *op. cit.*, p. 44.

<sup>33</sup> RODRIGO DE COTA, *op. cit.*, p. 100, vv. 509-513.



en cual ya no pide más que una tregua al poderío del amor: “Cesse tu fuego, Amor, cesse ya”, suplica el poeta y en el último soneto, el LXXVIII, ya sin fuerzas, Herrera declara vencedor absoluto al Amor:

Amor: en un incendio no acabado  
ardí del fuego tuyo, en la florida  
sazón, i alegre, de mi dulce vida,  
todo en tu viva imagen transformado.

I aora, ¡o vano error!, en este estado,  
no con llama en cenizas ascondida,  
mas descubierta, clara i encendida,  
pierdo en ti lo mejor de mi cuidado.

No más, baste, cruel, ya tantos años  
rendido aver el yugo el cuello ierto,  
i aver visto en el fin tu desvarío.

Abra la luz la niebla a tus engaños,  
antes qu'el lazo rompa el tiempo, i muerto  
sea el fuego del tardo ielo mío.

El poema no va ya dirigido a la amada, sino al Amor, representado por medio del tópico del fuego y la ceniza; insiste en la osadía de arder en su hoguera y la percepción contemplativa entre la luz y la niebla. Por última y definitiva ocasión, el poeta deposita en la luz la única esperanza de vencer al fuego, la única aspiración después de la muerte; en una declaración de victoria de la luz suprema sobre el fuego, de la contemplación sobre la percepción física de la consumación. La luz será, al final, un fuego ajeno a la materia mortal, es decir, un amor superior al amor terrenal: el conocimiento total, la belleza perfecta. Como trasfondo, se oye el eco de Ficino suplicando a los amantes permanecer firmes en la pasión amorosa, cifra de la divinidad en la cual se debe anhelar fusionarse: “os aliento y ruego, que con todas las fuerzas abracéis el Amor, que sin duda es cosa divina. Y no os asuste lo que un cierto amante dijo a Platón, el cual, viendo a un amante, dijo: ese amador es un alma muerta en su propio cuerpo, y en el cuerpo del otro, viva”.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> FICINO, *op. cit.*, p. 43.



## AMISTADES ÚTILES Y AMIGOS LEALES. TIPOS DE AMISTAD EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

LOURDES SANTIAGO MARTÍNEZ  
Universidad Nacional Autónoma de México

Muchos son los trabajos que existen acerca de la figura y de la obra de Marcial; muchas son también las traducciones que se han hecho de su obra completa, aunque en español sólo contemos con trabajos realizados en España, y múltiples también son sus antologías publicadas. Este ensayo sólo se distingue porque agrupa epigramas de Marcial que tratan sobre la amistad.

Sin embargo, antes de entrar a este tema, me parece necesario presentar un breve recorrido por algunos textos fundamentales de la Antigüedad grecolatina que hablan acerca de la amistad; en ellos está la definición de amistad, sus características y sus fines, y en ellos podemos encontrar qué tipo de amistad se manifiesta en la obra de Marcial.

El autor de la Antigüedad clásica que ofrece un tratamiento más amplio del tema de la amistad es, entre los griegos, Aristóteles, sobre todo en los libros ocho y nueve de su *Ética nicomaquea*, pero también en su *Ética eudemia* y en su *Ética Magna*. En la literatura latina encontramos una obra dedicada íntegramente a la amistad: el tratado de Marco Tulio Cicerón, *Laelius* o *De amicitia*.

### LA AMISTAD EN ARISTÓTELES

¿Cómo define Aristóteles la amistad? El filósofo afirma que la amistad es una virtud o algo estrechamente relacionado con la virtud; es también el bien más valioso para el hombre, pues, aunque éste pose-

yera riquezas, no podría disfrutarlas sin la compañía de un amigo.<sup>1</sup> La amistad, dice, parece existir por naturaleza tanto en el que engendra hacia lo que ha engendrado, como en la prole hacia el padre, y esto se da no sólo en los hombres, sino también en las aves y en los demás animales.<sup>2</sup>

Por otro lado, este filósofo señala que sólo se puede amar lo animado; la afición hacia las cosas inanimadas no puede ser considerada amistad, pues en lo inanimado no existe ninguna reciprocidad afectiva, ni en el hombre la voluntad de hacerle un bien. La reciprocidad es, pues, un rasgo característico de la amistad; no basta que una persona desee hacer un bien a otra para hablar de amistad, pues, si en la otra persona no existe el sentimiento recíproco de hacer el bien, sólo habrá benevolencia por parte del primero.

Según Aristóteles, la amistad se puede distinguir, de acuerdo con sus fines, en cinco tipos; los tres primeros producen los otros dos.<sup>3</sup>

El primer tipo es la “amistad por utilidad”, que consiste en un tipo de amor derivado de los beneficios que uno recibe del otro.

El segundo es la “amistad por placer”, que se da cuando se ama o se considera amigo a alguien que tiene ingenio o gracia, no porque se aprecien en él dichas cualidades, sino porque nos resulta agradable.

Estos dos tipos de amistad, la que proporciona un beneficio y la que proporciona placer, pueden catalogarse a su vez como “amistad por accidente”, y este tipo de amistad no es duradera, pues se termina cuando los “amigos” dejan de ser “útiles” o “agradables” para uno.

El tercer tipo de amistad, según Aristóteles, es la “amistad perfecta”: ésta es la de los hombres buenos, semejantes en virtud entre ellos, que se desean igualmente el bien, por ser ellos buenos en sí mismos. Obviamente no es posible ser amigo perfecto de muchos a la vez.

La verdadera amistad debe incluir tres elementos: bondad, utilidad y placer, pues a veces, los hombres se buscan amigos divertidos para satisfacer su deseo de placer, o hábiles para que realicen por ellos alguna empresa, pero ambas cualidades casi nunca coinciden en un mismo individuo, a no ser en un hombre virtuoso, quien es a

<sup>1</sup> *Ética nicomaquea*, 8, 1155a I,1.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 8, 1155a I,3.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 1156<sup>a</sup> III, 1-9.

la vez útil y agradable. Una amistad fundada en el bien y en la virtud es duradera, en tanto que aquella fundada sólo en el placer o en la utilidad es poco estable, pues cambiará en la medida en que cambien los objetos de placer o de utilidad.<sup>4</sup>

Algo sobresaliente en la teoría aristotélica sobre la amistad es el supuesto de que cada uno es consciente del tipo de amistad que establece con el otro, de manera que sería absurdo que, cuando la amistad es por utilidad o por placer, el amigo se moleste y exija la reciprocidad absoluta que sólo puede existir en la amistad verdadera.<sup>5</sup>

En la amistad perfecta, la amistad por virtud, lo más importante es el deseo de hacer el bien: la buena intención es lo esencial de la virtud y del carácter moral. Otro punto de la teoría aristotélica acerca de la amistad es la afirmación de que en las amistades por placer no se suscitan discusiones porque, así como en ambas partes se encuentra lo que el otro desea, por ejemplo, si se complacen en “pasar el tiempo juntos”, sería ridículo que un amigo reprochara al otro que ya no quiera estar en su compañía, pues en él estaría la decisión de abandonar esa amistad, una vez que se han modificado los intereses de una de sus partes.

Para Aristóteles existe también otra forma de amistad: la amistad fundada en la “superioridad”, como la que se da entre un padre y su hijo, o entre un anciano y un joven, o entre un esposo y su esposa, o entre el amo y su esclavo, o, en general, en las relaciones que surjan entre un gobernante y un gobernado. En toda amistad fundada en la superioridad, el afecto debe ser proporcional al mérito, de manera que el mejor de los dos, o el más útil, debe ser el más amado y también el que ame menos.<sup>6</sup>

El último tipo de amistad que Aristóteles considera es la “amistad hacia uno mismo”. Un hombre justo quiere, en primer lugar, pasar la vida consigo mismo, y lo hace con placer, porque los recuerdos de sus actos pasados le son agradables y tiene buenas esperanzas en su futuro. Consigo mismo, más que con otro cualquiera, comparte

<sup>4</sup> Aristóteles, *Ética magna*, 2, 1208b, 20-25.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 1209b, 30.

<sup>6</sup> *Ética nicomaquea*, 8, 1158b, VIII, 1.

dolores y gozos, y no tiene nada de qué arrepentirse. Sin embargo, un hombre virtuoso tiene necesidad de amigos a quienes pueda hacer el bien y, por lo mismo, no conviene que un hombre dichoso sea un solitario, pues, si bien no necesita amigos ni por placer ni por utilidad, sí necesita amigos por virtud, amigos verdaderos: con ellos se conducirá como consigo mismo, pues un amigo es un otro yo.<sup>7</sup>

#### LA AMISTAD EN CICERÓN

Pasemos ahora a Cicerón, quien en su tratado *Laelius* o *De amicitia* recrea una conversación entre Lelio y sus yernos, Fanio y Escévola, que se reúnen precisamente para hablar de la amistad, a propósito de la reciente muerte de Escipión, el amigo de Lelio.<sup>8</sup>

Ante todo, es preciso conocer la definición de amistad que ofrece Lelio: la amistad no es otra cosa sino la consonancia absoluta de pareceres sobre todas las cosas divinas y humanas, unida a la benevolencia y al amor recíprocos; los dioses no han dado a los hombres otro don más valioso, excepto el de la sabiduría.<sup>9</sup> Así, lo que es esencial para la amistad es que entre los amigos exista una perfecta conformidad de deseos, de gustos y de opiniones, pues el verdadero amigo ve a su amigo como la imagen viva de sí mismo.

Como Aristóteles, Cicerón afirma que nadie puede ser feliz en soledad aunque sea dichoso, pues siempre le hará falta otro con quien compartir su felicidad; de la misma manera, es difícil soportar la desgracia sin el apoyo de otro que quizá sienta esa desgracia más que nosotros mismos. Sin embargo, mientras que en Aristóteles el concepto de amistad es muy amplio y abarca incluso las relaciones familiares, en Cicerón se hace una clara distinción entre amistad y parentesco, y se advierte que la amistad aventaja al parentesco porque, si se supri-

<sup>7</sup> *Ibid.*, 9, 1169b, IX, 1-10.

<sup>8</sup> Fue famosa la amistad entre Lelio y Publio Cornelio Escipión Emiliano, el Africano Menor, con quien participó en la destrucción de Cartago.

<sup>9</sup> Cicerón, *De amicitia*, 20: "Est enim amicitia nihil aliud nisi omnium divinarum humanarumque rerum cum benevolentia et caritate consensus; qua quidem haut scio an excepta sapientia nihil melius homini sit a dis immortalibus datum".

miera el afecto del parentesco, éste seguiría existiendo; en cambio, si se suprimiera el afecto de la amistad, ésta se destruiría.<sup>10</sup>

Cicerón dice también que, una vez aceptado un amigo, es difícil acabar con esa amistad, aunque nos demos cuenta de que no es una persona digna de nuestra amistad; por ello, para evitar las malas amistades, recomienda que nunca se elija un amigo con precipitación y que, antes de aceptarlo como tal, se le someta a varias pruebas para determinar si es digno o no de nuestra amistad: de la misma manera que un hombre prudente no subiría a un carruaje sin antes haber probado los caballos, no se debe iniciar una amistad sin haber probado antes la virtud del “posible amigo”. Recomienda que se pruebe, en especial, si esa persona es capaz de anteponer la amistad al dinero, al poder y a los cargos públicos.<sup>11</sup>

Al respecto, quizá sea conveniente recordar aquí lo que Séneca dice a Lucilio en una de sus cartas:

[...] Pero si realmente consideras que es tu amigo alguien en quien no confías tanto como en ti, te equivocas rotundamente y no conoces bien la fuerza de la amistad. Con un amigo verdadero delibera todas las cosas, pero delibera antes acerca de él mismo: después de la amistad se debe confiar; antes de la amistad se debe juzgar. Realmente mezclan los oficios en orden inverso esos que, contra los preceptos de Teofrasto, juzgan después de amar y no aman después de juzgar. Piensa por un tiempo si alguien ha de ser recibido por ti en amistad y, cuando te haya agradado que así ocurra, recíbelo con todo tu corazón; habla con él tan audazmente como contigo mismo. 3. Vive de tal manera que nada encomiendes a ti mismo, excepto lo que puedas también encomendar a tu enemigo; pero, ya que suceden algunas cosas que la costumbre hizo secretas, comparte con un amigo todas tus preocupaciones, todos tus pensamientos. Así lo harás si consideras que es fiel [...].<sup>12</sup>

<sup>10</sup> *Ibid.*, 19: “Namque hoc praestat amicitia propinquitati, quod ex propinquitate benivolentia tolli potest, ex amicitia non potest; sublata enim benivolentia amicitiae nomen tollitur, propinquitatis manet”.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 63.

<sup>12</sup> Séneca, *Epistularum moralium ad Lucilium*, I, 3: “[...] Sed si aliquem amicum existimas cui non tantundem credis quantum tibi, vehementer erras et non satis nosti vim verae amicitiae. Tu vero omnia cum amico delibera, sed de ipso prius:

A partir de este texto, podemos advertir que hay coincidencia en los tres autores en el sentido de que, antes de empezar a amar a alguien y considerarlo “amigo”, es necesario probarlo para saber si realmente es digno de la amistad; una vez aceptado como amigo, no sería propio de un amigo juzgar al otro ni ofrecerle una amistad parcial.

Cicerón se aleja drásticamente del concepto aristotélico de amistad por superioridad, al afirmar que la amistad iguala al superior con el inferior; como ejemplo presenta la figura de Escipión, quien, a pesar de ser de un rango elevado, nunca se consideró superior a sus amigos, aunque éstos fueran de rango inferior. Para Cicerón, si alguno de los amigos es superior al otro en ingenio, en virtud o en fortuna, debe compartir esas ventajas con el otro.<sup>13</sup>

Los consejos de Cicerón con respecto a la amistad van más allá de las recomendaciones de Aristóteles, pues incluyen también un apartado sobre cómo debe darse el rompimiento con un amigo, si se descubre que los intereses de aquél han cambiado; en este caso, siempre será mejor separarse poco a poco de él, pues las amistades se deben descoser, no desgarrar; la ruptura debe dar la impresión de que la amistad se extinguió, y no de que fue sofocada.<sup>14</sup> No obstante, también recomienda que, si un amigo ha cambiado tanto en sus costumbres o en sus intereses que ya no exista la comunidad absoluta de bienes, de pensamientos y de deseos, componentes de una amistad verdadera, entonces será fundamental que se deje en claro que esa amistad no sólo se terminó, sino que incluso se transformó en odio, para que el amigo no sienta que puede recuperarla.

---

post amicitiam credendum est, ante amicitiam iudicandum. Isti vero praepostero officia permiscent qui, contra praecepta Theophrasti, cum amaverunt iudicant, et non amant cum iudicaverunt. Diu cogita an tibi in amicitiam aliquis recipiendus sit. Cum placuerit fieri, toto illum pectore admitte; tam audaciter cum illo loquere quam tecum. [3] Tu quidem ita vive ut nihil tibi committas nisi quod committere etiam inimico tuo possis; sed quia interveniunt quaedam quae consuetudo fecit arcana, cum amico omnes curas, omnes cogitationes tuas misce. Fidelem si putaveris, facies [...]”. Las traducciones del latín al español de Séneca, Marcial y Catulo son mías.

<sup>13</sup> *De amicitia*, 69.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 78.



## LA AMISTAD EN MARCIAL

Revisemos ahora algunos epigramas de Marcial, con el fin de determinar qué tipo de amistad reflejan.

Para acercarnos de una manera más consciente a sus textos, hay que conocer un poco de su vida: recordemos que Marcial, quien nació hacia el año 40 en BÍlbilis,<sup>15</sup> Hispania, viajó a Roma para completar sus estudios; como antes lo habían hecho sus coterráneos Lucio Anneo Séneca, el filósofo, y M. Anneo Lucano, el poeta, ambos originarios de Córdoba, quienes gozaban del favor de Nerón. No obstante, al año de su llegada a Roma, se descubrió que Séneca y Lucano formaban parte de la conjura de Pisón y se les obligó a darse muerte, con lo que el joven Marcial se quedó desprotegido y tuvo que convertirse en cliente<sup>16</sup> para sobrevivir. A partir de sus epigramas, es posible advertir los serios problemas económicos y la vida dura y llena de humillaciones que lo obligaron a prodigar excesivas adulaciones a sus ricos protectores.

Con Marcial, el epigrama cobró un nuevo sentido: de ser una poesía breve, generalmente utilizada en inscripciones funerarias o en monumentos, pasó a ser sinónimo de poesía mordaz. Aunque Marcial conocía perfectamente la literatura anterior a él, al único poeta a quien imita es a Catulo, quien también escribió poesía breve cargada de ironía, a partir de temas en apariencia insignificantes.

Los epigramas reflejan la sociedad en la que vivió Marcial, y los hay de diferentes temas y de diversas dimensiones: sus poemas abarcan desde un solo verso hasta más de cincuenta; aunque utiliza diversos metros, podríamos decir que su preferido es el dístico elegíaco. El rasgo unificador de poesía tan variada es el final inesperado de cada epigrama: la frase o inclusive la palabra sorpresiva, que nos obliga a releer el poema con nuevos ojos, a fin de encontrar su pleno sentido.

Conforme a sus condiciones de vida, resulta lógico que el tipo de amistad que preferentemente se refleje en sus epigramas sea la

<sup>15</sup> BÍlbilis es actualmente Calatayud.

<sup>16</sup> Los clientes eran personas libres, pero carentes de ciudadanía plena, que establecían relaciones de dependencia con personajes importantes de la vida pública o literaria en Roma.

amistad por utilidad, un tipo, como ya se ha dicho, de la amistad por accidente, que va de la mano de la amistad por superioridad, pues Marcial recurría, por necesidad, a la ayuda de personajes poderosos y, para compensarlos por su generosidad, les regalaba escritos cargados de adulación, en un intento por expresar a través de éstos el mayor cariño que Aristóteles recomienda que se exprese al superior.

Un ejemplo de epigramas en que se expresa este tipo de amistad es el epigrama 39 del libro I:

*Si quis erit raros inter numerandus amicos,  
 quales prisca fides famaue nouit anus,  
 si quis Cecropiae madidus Latiaeque Mineruae  
 artibus et uera simplicitate bonus,  
 si quis erit recti custos, mirator honesti  
 et nihil arcano qui roget ore deos,  
 si quis erit magnae subnixus robore mentis:  
 dispeream si non hic Decianus erit.*

Si alguien debiera contarse entre los amigos singulares, como los que conoció la antigua lealtad y la vieja fama, si hubiera alguien impregnado de las artes de la Minerva cecropia<sup>17</sup> y latina, y bueno por su verdadera simplicidad; si alguien fuera guardián de lo recto, admirador de lo honesto y que no pidiera a los dioses nada con secreta voz; si hubiera alguien apoyado en la fuerza de una gran mente; que yo perezca si ése no fuera Deciano.

Seguramente, Deciano<sup>18</sup> fue para Marcial, en un primer tiempo, un amigo generoso, dispuesto a socorrerlo en sus necesidades, como lo dejan ver los elogios que le ofrenda en el epigrama anterior; no obstante, con el paso del tiempo, la amistad de Marcial se vuelve molesta para él, como se puede advertir en el siguiente epigrama (II, 5):

<sup>17</sup> Cecropia, es decir, de Atenas, es metonimia por ateniense, pues Cécrope era el mítico fundador de Atenas.

<sup>18</sup> Deciano era un amigo de Marcial, nacido también en Hispania. A él dedica Marcial el libro segundo de sus *Epigramas*.

*Ne ualeam, si non totis, Deciane, diebus  
 et tecum totis noctibus esse uelim.  
 Sed duo sunt quae nos disiungunt milia passum:  
 quattuor haec fiunt, cum rediturus eam.  
 Saepe domi non es; cum sis quoque, saepe negaris:  
 vel tantum causis uel tibi saepe uacas.  
 Te tamen ut uideam, duo milia non piget ire;  
 ut te non uideam, quattuor ire piget.*

Que me muera si no quisiera yo, Deciano,  
 estar contigo todos los días y todas las noches.  
 Pero existen dos mil pasos que nos separan,  
 y éstos se vuelven cuatro mil cuando voy de regreso.  
 A veces no estás en casa; a veces, aunque estés, eres negado,  
 y a veces sólo te ocupas de tus cosas o de ti.  
 No me molesta andar dos mil pasos para verte:  
 me molesta andar cuatro mil para no verte.

Si bien en el texto no se incluye la palabra “amigo”, es evidente que Marcial expresa afecto por Deciano, el amigo al que visita, como lo demuestran los dos primeros versos:

*Ne ualeam, si non totis, Deciane, diebus  
 et tecum totis noctibus esse uelim.*

En primer lugar, el uso de la frase: *Ne ualeam*, que literalmente significa “que no me vaya bien” y que, sin embargo, por su fuerza expresiva, he preferido traducir por “Que me muera”. En segundo, la expresión del deseo de pasar todos los días y las noches con él: *totis diebus et tecum totis noctibus esse uelim*. En cambio, ya no parece existir amistad en Deciano, puesto que evita de diferentes maneras ver a su amigo: o no está en casa o, si está, se niega a recibirlo, o dice estar muy ocupado. Es probable que la amistad fincada entre ambos fuera una amistad de conveniencia mutua, a través de la cual Deciano recibía el “placer”, al ser el personaje de múltiples epigramas de Marcial; en cambio, éste recibía apoyo económico.

Como ya lo expresó Aristóteles, una vez que se ha obtenido del

“amigo” el beneficio deseado, la utilidad o el placer, ese amigo se vuelve desechable, y aún más, una vez que, en lugar de causar placer, causa molestia, es prescindible. Pero es absurda la molestia expresada por el amigo, pues sólo él es responsable de los continuos rechazos, y en él está el evitarlos, pues no los sufriría si no insistiera en pasar el tiempo con alguien que ya no desea más su compañía.

En el siguiente epigrama de Marcial (IX, 14) se hace más evidente la amistad por interés:

*Hunc quem mensa tibi, quem cena paravit amicum  
esse putas fidae pectus amicitiae?*

*Aprum amat et mullos et sumen et ostrea, non te.*

*Tam bene si cenem, noster amicus erit.*

¿Piensas que ese a quien la mesa, a quien la cena te deparó  
como amigo, tiene en su pecho una amistad leal?

Él ama el jabalí y los barbos y el cerdo y las ostras, no a ti.

Si yo cenara tan bien [como tú], sería mi amigo.

Marcial, consciente de la necesidad de adular a los amigos que proporcionan beneficios o sustento, reconoce en otro los mismos “falsos afectos” y malamente los denuncia como algo reprochable. Por el contrario, la verdadera amistad debe ser indulgente, libre, amena, inclinada en todo momento al buen humor y a la afabilidad;<sup>19</sup> como lo muestra el carmen 13 de Catulo, que he decidido incluir aquí por su similitud temática con el anterior; el poema es una invitación “interesada” a cenar: el poeta, en tono de broma, pide a su amigo que, además de llevar la cena, lleve consigo el buen humor. En contraste con los dos epigramas de Marcial antes expuestos, este carmen de Catulo muestra una amistad que, aunque también está fincada en la utilidad y en el placer, es plenamente correspondida:

*Cenabis bene, mi Fabulle, apud me  
paucis, si tibi di favent, diebus,  
si tecum attuleris bonam atque magnam*

<sup>19</sup> CICERÓN, *op. cit.*, 66.

*cenam, non sine<sup>20</sup> candida puella  
 et vino et sale et omnibus cachinnis.<sup>21</sup>  
 Haec si, inquam, attuleris, venuste noster,  
 cenabis bene: nam tui Catulli  
 plenus sacculus est aranearum.  
 Sed contra accipies meros amores  
 seu quid suavius elegantius vest:  
 nam unguentum dabo, quod meae puellae  
 donarunt Veneres Cupidinesque;  
 quod tu cum olfacies, deos rogabis,  
 totum ut te faciant, Fabulle, nasum.*

Cenarás bien, Fabulo mío, en mi casa<sup>22</sup>  
 en pocos días<sup>23</sup> si los dioses te favorecen,  
 si trajeras contigo una buena y abundante  
 cena, no sin una cándida jovencita  
 y vino y sal y todas las carcajadas.  
 Digo, si trajeras esas cosas, querido mío,  
 cenarás bien: pues el saquito  
 de tu Catulo está lleno de telarañas.  
 Pero a cambio recibirás amores puros  
 o algo que es más dulce y más agradable:  
 pues te daré un ungüento<sup>24</sup> que a mi amada  
 dieron las Gracias y los Amorcitos:  
 cuando tú lo huelas, rogarás a los dioses,  
 Fabulo, que te vuelvan todo nariz.

El poema es una broma entre dos amigos que disfrutaban recíprocamente de su amistad y de su compañía, a pesar de que uno de ellos ve en el otro la utilidad de obtener una buena cena; a cambio, le ofrece

<sup>20</sup> Lítote.

<sup>21</sup> Es una palabra onomatopéyica. Se trata de una risa fuerte, de una carcajada.

<sup>22</sup> Fórmula de invitación.

<sup>23</sup> La fecha de la invitación es indeterminada.

<sup>24</sup> Según un uso oriental, los romanos acostumbraban perfumarse durante los banquetes, entre un platillo y otro.

placer: amores y perfume; así, incluso una amistad por accidente puede ser duradera, en tanto ambos establezcan un contrato de mutuo beneficio.

Ya señalé, líneas arriba, que Catulo es el único poeta imitado por Marcial; éste, en uno de sus epigramas (III, 12), se refiere al poema citado, e incluye como protagonista al propio Fabulo, a quien ahora presenta no como invitado, sino como anfitrión:

*Vnguentum, fateor, bonum dedisti  
conuiuis here, sed nihil scidisti.  
Res salsa est bene olere et esurire.  
qui non cenat et ungitur, Fabulle,  
hic uere mihi mortuus uidetur.*

Un buen ungüento, lo reconozco, diste  
ayer a tus invitados, pero no trinchaste<sup>25</sup> nada.  
Es cosa graciosa oler bien y estar hambriento;  
el que no cena y es ungido, Fabulo,  
me parece que es realmente un muerto.<sup>26</sup>

Según su costumbre, al final del poema Marcial hace un comentario mordaz, puesto que él, que ha vivido en condiciones precarias, no entiende que alguien pueda gozar solamente con la sensualidad de un perfume; su ironía se expresa en los dos últimos versos: una persona hambrienta y ungida, casi es un cadáver en proceso de ser embalsamado.

También se sabe que Marcial no siempre se acercó a las personas idóneas para cubrir sus necesidades, y que algunos, a pesar de su riqueza, nunca dieron ni siquiera un poco de lo suyo para ayudarlo; de esto se queja en el epigrama 15 del libro X:

*Cedere de nostris nulli te dicis amicis.*

*Sed, sit ut hoc verum, quid, rogo, Crispe, facis?*

<sup>25</sup> Es decir, no ofreció nada que pudiera ser trinchado o cortado: no ofreció comida.

<sup>26</sup> Porque era costumbre embalsamar los cadáveres con ungüentos y perfumes.

*Mutua cum peterem sestertia quinque, negasti,  
 non caperet nummos cum gravis arca tuos.  
 Quando fabae nobis modium farrisve dedisti,  
 cum tua Niliacus rura colonus aret?  
 Quando brevis gelidae missa est toga tempore brumae?  
 Argenti venit quando selibra mihi?  
 Nil aliud video, quo te credamus amicum,  
 quam quod me coram pedere, Crispe, soles.*

Dices que tú no te reconoces inferior a ninguno de mis amigos.  
 Pero, te pregunto, Crespo, ¿qué haces para que eso sea verdad?  
 Cuando te pedí prestados cinco mil sestercios, te negaste,  
 aunque en tu pesada arca ya no cupieran tus monedas.  
 ¿Cuándo me diste un modio<sup>27</sup> de haba o de trigo,  
 aunque un colono del Nilo arara tus campos?  
 ¿Cuándo me fue enviada una toga corta en el tiempo del gélido invierno?  
 ¿Cuándo me llegó media libra de tu plata?  
 No veo ninguna otra cosa por la cual yo te considere amigo,  
 que el que sueles, Crespo, echar pedos frente a mí.

En otra ocasión, Marcial nos hace saber que alguna vez quiso unirse a un grupo de amigos ya establecido y que, al sentirse rechazado, rogó con gracia que lo aceptaran; esto lo expresa en el epigrama 54 del libro I:

*Si quid, Fusce, uacas adhuc amari  
 –Nam sunt hinc tibi, sunt et hinc amici–  
 vnum, si superest, locum rogamus,  
 nec me, quod tibi sim nouus, recuses:  
 omnes hoc ueteres tui fuerunt.  
 Tu tantum inspice qui nouus paratur  
 An possit fieri uetus sodalis.*

Si en algo, Fusco, te falta ser amado  
 –pues tienes amigos por aquí, también los tienes por allá–,

<sup>27</sup> Medida de capacidad, utilizada principalmente para el trigo.

un solo lugar, si sobra, te pido,  
 y no me rechaces porque soy nuevo para ti:  
 todos tus viejos amigos lo fueron.  
 Tú sólo observa si el que se presenta como nuevo  
 puede llegar a ser un viejo compañero.

Tal vez Fusco es un personaje importante que cuenta ya con otros clientes y no necesita uno más; quizá no es la “novedad” de la amistad de Marcial lo que rechaza, sino la idea de una “nueva” carga económica. A través del verbo *inspice* se puede reconocer la voluntad de Marcial de ser puesto a prueba como posible buen amigo, tal como lo recomiendan Cicerón y Séneca.

En el epigrama 31 del libro III, Marcial expresa que su necesidad lo llevó a soportar a protectores que lo humillaron constantemente y le exigieron una sumisión y una entrega más allá de su dignidad:

*Quod nouus et nuper factus tibi praestat amicus,  
 hoc praestare iubes me, Fabiane, tibi:  
 horridus ut primo semper te mane salutem  
 per mediumque trahat me tua sella lutum,  
 lassus ut in thermas decuma uel serius hora  
 te sequar Agrippae, cum lauer ipse Titi.  
 Hoc per triginta merui, Fabiane, Decembres,  
 ut sim tiro tuae semper amicitiae?  
 Hoc merui, Fabiane, toga tritaque meaque,  
 ut nondum credas me meruisse rudem?*

Lo que te proporciona un amigo nuevo y recién hecho,  
 ordenas, Fabiano, que yo te lo proporcione.  
 Que, desaliñado, te salude siempre muy temprano en la mañana  
 y que, en medio del lodo, tu silla<sup>28</sup> me arrastre;  
 que agotado te siga a las termas de Agripa<sup>29</sup> a la hora décima<sup>30</sup>  
 o más tarde, mientras yo me baño en las de Tito.

<sup>28</sup> La litera en la que era transportado.

<sup>29</sup> Las termas de Agripa se encontraban en el campo Marte, y las de Tito, muy lejos, en el monte Esquilino.

<sup>30</sup> Más o menos, las cuatro de la tarde.



He merecido esto, Fabiano, por mi toga luída,  
 ¿caso aún no crees que merezco la vara?<sup>31</sup>

Sin embargo, a pesar de tantos tropezones causados por su pobreza, parecería que también tuvo “amigos verdaderos”, con los que compartió gran parte de su vida; a uno de esos amigos le dedica el siguiente epigrama (XII, 34):

*Triginta mihi quattuorque messes  
 tecum, si memini, fuere, Iuli.  
 Quarum dulcia mixta sunt amariss,  
 sed iucunda tamen fuere plura;  
 et si calculus omnis huc et illuc  
 diversus bicolorque digeratur,  
 vincet candida turba nigriorem.  
 Si vitare velis acerba quaedam  
 et tristis animi cavere morsus,  
 nulli te facias nimis sodalem:  
 gaudebis minus et minus dolebis.<sup>32</sup>*

Si bien recuerdo, tuve, contigo,  
 Julio, treinta y cuatro meses.<sup>33</sup>  
 En ellas, lo dulce se mezcló con lo amargo,  
 pero lo agradable fue más.  
 Y si fuera separada aquí y allá  
 toda piedrita<sup>34</sup> diversa y bicolor,  
 la turba blanca vencería a la más negra.  
 Si quieres evitar algunas cosas ásperas  
 y preservarte de las mordeduras de un ánimo triste,

<sup>31</sup> Esta vara (*rudis*) es aquella con la que eran recompensados los gladiadores cuando se les daba la libertad o el retiro. Se utiliza aquí, por metonimia, para designar la jubilación de su oficio de cliente.

<sup>32</sup> Nótese el quiasmo.

<sup>33</sup> Mieses, o cosechas, es metonimia por años.

<sup>34</sup> Era costumbre marcar con una piedrita blanca si había sido un día feliz y, con una negra, si había sido desagradable.

no te hagas demasiado amigo de nadie:  
te alegrarás menos y menos te dolerás.

El epigrama refleja el sentir de un verdadero amigo, que se alegra o sufre por las alegrías o tristezas del amigo y que espera de él reciprocidad. Parecería que, al no encontrar esa reciprocidad, Marcial se despide del amigo con una recomendación que más bien se dirige a sí mismo: no te hagas muy amigo de nadie, y así no sufrirás, aunque tampoco estarás muy alegre. Esta afirmación es acorde con la opinión de Aristóteles y Cicerón, quienes consideraban que un hombre no es feliz en soledad, pues le hace falta alguien con quien compartir su dicha.

Quizá el final más triste de una amistad no sea el que se da por decisión de uno de los protagonistas, sino por la muerte del amigo; Marcial sufrió esa pérdida y expresa su dolor en uno de sus epigramas (VI, 85):

*Editur en sextus sine te mihi, Rufe Camoni,  
nec te lectorem sperat, amice, liber:  
impia Cappadocum tellus et numine laeua  
visa tibi cineres reddit et ossa patri.  
Funde tuo lacrimas orbata Bononia Rufo,  
et resonet tota planctus in Aemilia:<sup>35</sup>  
heu qualis pietas, heu quam breuis occidit aetas!  
viderat Alphei praemia quinta modo.  
Pectore tu memori nostros euoluere lusus,  
tu solitus totos, Rufe, tenere iocos,  
accipe cum fletu maesti breue carmen amici  
atque haec absentis tura fuisse puta.*

He aquí que se publica mi sexto libro sin ti, Rufo Camonio, y [éste] no te espera, amigo, como lector: la impía tierra de los capadocios, con funesto presagio visitada por ti, devuelve a tu padre tus cenizas y huesos. Derrama, oh Bolonia, huérfana de tu Rufo, tus lágrimas

<sup>35</sup> Sc. *via*

y que resuene en toda la Emilia tu llanto.  
 ¡Ay! ¡qué piedad! ¡ay! ¡qué breve edad muere!  
 Ha poco había visto los quintos premios del Alfeo.<sup>36</sup>  
 Tú, que solías hacer salir de tu pecho memorioso,  
 Rufo, mis versos graciosos, recordar todos los chistes,  
 recibe ahora, con mi llanto, un breve canto de tu amigo afligido,  
 y piensa que éstos son los inciensos del que está ausente.

Frente a tantas amistades por accidente que Marcial estableció a lo largo de su vida, se entiende su dolor ante la pérdida de un amigo verdadero, en el cual, volviendo a la definición de amistad expuesta en Cicerón, el poeta encontraba una consonancia absoluta de pareceres, siempre unida a la benevolencia y al amor recíprocos: cómo no lamentar la muerte de Rufo, si era un amigo con el que Marcial podía compartir su creatividad intelectual, que se regocijaba a tal punto con sus mordaces poemas que incluso los aprendía de memoria y esperaba ávido la aparición de nuevas bromas.

Es seguro que, a pesar del sufrimiento encerrado en este epigrama, si la vida le hubiera ofrecido la posibilidad de elegir libremente a sus amigos, el propio Marcial hubiera preferido siempre un amigo verdadero, pues con él, para utilizar sus propias palabras, hubiera gozado más y menos hubiera sufrido: *gaudebis magis et minus dolebis*.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ABBAGNANO, INCOLA, *Diccionario de filosofía*, F.C.E., México, 2004.  
 ARISTÓTELES, *Ética nicomaquea*, introd., trad., y notas de Antonio Gómez Robledo, UNAM, México, 1983.  
 ———, *Ética magna*, trad. Jesús Araiza Martínez, tesis, UNAM, México, 1997.  
 BAYET, JEAN, *Literatura latina*, Ariel, Barcelona, 1975.

<sup>36</sup> Sinécdoque para designar los juegos olímpicos. En las márgenes del río Alfeo se encontraba Olimpia; puesto que éstos se celebraban cada cuatro años y Rufo lo había visto por quinta vez, tenía unos veinte años cuando murió.

- BELL, PATRICIA E., *Amor et amicitia*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.
- BIGNONE, ETTORE, et al., *Catullo e gli elegiaci*, Felice Le Monnier, Firenze, 1972.
- CATULO, *Cármenes*, trad. Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, México, 1969.
- CICERÓN, *De amicitia*, trad. y notas de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1999.
- CICERONE, *De senectute. De amicitia*, Mondadori, Milano, 1997.
- GIARDINA, ANDREA et al., *El hombre romano*, Alianza, Madrid, 1991.
- GUILLÉN, JOSÉ, *Vrbs Roma. Vida y costumbres de los romanos. I. La vida privada*, Sígueme, Salamanca, 1995.
- , *Vrbs Roma. Vida y costumbres de los romanos. II. La vida privada*, Sígueme, Salamanca, 1997.
- KONSTAN, DAVID, *Friendship in the Classical world*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- MARZIALE, M. VALERIO, *Epigrammi*, 2 ts., Mondadori, Milano, 1994.
- SÈNECA, LUCIO ANNEO, *Cartas a Lucillio*, trad. José Gallegos Rocafull, UNAM, México, 1980.

## LA FÁBULA DEL MINOTAURO DE JERÓNIMO DE CÁNCER\*

PABLO SOL MORA  
El Colegio de México

Juan de Zavaleta concluía categóricamente su prólogo a las *Obras varias* (Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1651)<sup>1</sup> de Jerónimo de Cáncer y Velasco (¿1599?-1655) afirmando:

Los libros malos luego se hunden, luego se ahogan, dejando llorando a su autor; los buenos siempre duran, siempre permanecen. Éste que hoy tenemos en las manos, por hijo legítimo de Apolo, estará presente a los ojos de todos los siglos y venerando del buen gusto de todas las edades.

\* La realización de este pequeño trabajo hubiera sido imposible sin la ayuda de varias personas a quienes me es muy grato expresar mi reconocimiento. En primer lugar, a Martha Lilia Tenorio, en cuyo curso en El Colegio de México leí por primera vez a Cáncer y que me facilitó las copias de sus obras; a Antonio Carreira, que en más de una oportunidad resolvió mis dudas y me hizo importantes observaciones; a Antonio Alatorre, que amablemente aceptó revisar este trabajo, lo corrigió y a quien debo valiosas sugerencias; y, *last but not least*, a Martha Elena Venier, verdadera Ariadna en el laberinto académico, que en esta ocasión, como siempre, me brindó su ayuda inteligente y generosa. De los errores, no hace falta decirlo, la responsabilidad es enteramente mía.

<sup>1</sup> Hay dos ediciones modernas: una a cargo de Juan Carlos González Maya (Universidad de las Islas Baleares, Palma de Mallorca, 1999) que no he podido consultar directamente. El texto, sin embargo, se encuentra disponible en el CORDE ([www.rae.es](http://www.rae.es)). La otra de Rus Solera López (Jerónimo de Cáncer y Velasco, *Obras varias*, Prensas Universitarias de Zaragoza-Instituto de Estudios Altoaragoneses-Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2005, la “Fábula” está en las pp. 290-300).

Sin embargo, a pesar de la confianza del prologuista, la obra de Jerónimo de Cáncer parece más bien haber caído en el olvido. Poeta estimado en su tiempo, hoy apenas figura en las historias de la literatura española, más a propósito de su teatro que de su obra poética. Reconozcamos que quizá Dios no haya hecho en él gracia de toda la poesía, como sostenía algo hiperbólicamente don Juan de Zavaleta, pero Cáncer fue un poeta más que decoroso cuya obra merece ser revalorada.

Entre sus obras graves sobresale la *Fábula del minotauro*, quizá el mejor de sus poemas. Inscrita en la tradición creada por Góngora con el *Polifemo*, la obra de Cáncer fue una de las muchas que se escribieron a la sombra del autor de las *Soledades*. A diferencia de muchas otras, se trata de un esfuerzo meritorio y llevado a feliz término.

Este trabajo pretende únicamente ofrecer una tentativa de edición de la *Fábula del minotauro*. A partir del texto de la edición hecha en Madrid en 1651 (la *princeps*) y teniendo a la vista la de Lisboa de 1657 (basada en la anterior), he hecho la transcripción del poema modernizando la puntuación (“base de toda exégesis”, como ha observado Antonio Carreira)<sup>2</sup> y la ortografía (respetando, claro está, el aspecto fónico). He agregado, además, algunas notas que podrían facilitar el entendimiento de la obra (como suele ocurrir en estos casos, éstas parecerán excesivas a algunos lectores e insuficientes a otros).

## II

El mito del minotauro es bien conocido: Minos, rey de Creta, había pedido a Poseidón un toro para ofrecérselo en sacrificio; su plegaria fue atendida, pero el ejemplar era tan hermoso que decidió quedárselo, incumpliendo su promesa. En castigo, el dios hizo que Pasífae, esposa del rey, se enamorara del animal. De su unión nació el minotauro, ser monstruoso con cuerpo de hombre y cabeza de toro. Minos encerró a la criatura en un palacio construido por Dédalo (el laberinto). Cada año (o cada tres, o cada nueve; las versiones varían),

<sup>2</sup> “Introducción” a Luis de Góngora, *Romances*, ed. de Antonio Carreira, Quaderns Crema, Barcelona, 1998, t. 1, p. 35.

Atenas, que había sido sometida por Minos, enviaba como tributo siete jóvenes y siete doncellas que debían ser víctimas del minotauro. Teseo, hijo del rey ateniense, fue a Creta (ya fuera por haberse ofrecido voluntariamente, por haber sido sorteado o directamente elegido por Minos). Al llegar, Ariadna, hija de Minos, se enamoró de él y le proporcionó los medios para matar al monstruo y salir del laberinto (el hilo, la corona luminosa para alumbrar el camino, las bolas de sebo para distraer al minotauro, las armas para darle muerte; no todos los instrumentos aparecen en todas las versiones). El héroe enfrenta al minotauro y lo vence; huye en un barco junto con Ariadna y después la abandona en una isla (aquí también las versiones varían, pues en algunas, más piadosas, Teseo no la deja a propósito sino por accidente).<sup>3</sup>

Además del poema de Cáncer, no parece haber en la poesía áurea muchas otras obras que tengan como protagonista al minotauro (sí, en cambio, a personajes relacionados con él, como Ariadna, cuyos lamentos tras ser abandonada por Teseo fueron un tema fecundo). Antes de Cáncer, Sebastián de Horozco había compuesto un romance titulado “Fábula del laberinto de Creta y del minotauro y de Teseo”<sup>4</sup> y Lorenzo de Sepúlveda otro llamado “Teseo y el minotauro”.<sup>5</sup> Son, desde luego, poemas muy sencillos que sólo tienen en común el tema con la obra de Cáncer.

La *Fábula del minotauro*, compuesta por veintinueve octavas reales, comienza con la descripción de Creta y la narración de los orígenes del monstruo (el adulterio de Pasífae) y concluye con el abandono de Ariadna en Naxos tras haber Teseo salido victorioso del laberinto. La brevedad de la fábula, como ha observado José Ma. de Cossío,<sup>6</sup> no es uno de sus méritos menores, pues a diferencia de otros poetas que en estos casos se alargaban injustificada y fatigosamente, Cáncer supo

<sup>3</sup> Sobre las fuentes del mito, véase PIERRE GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 2002, s. v. MINOTAURO.

<sup>4</sup> Véase *Cancionero*, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, Sevilla, 1874, pp. 252-254.

<sup>5</sup> Véase AGUSTÍN DURÁN, *Romancero general*, Rivadeneyra, Madrid, 1849, t. 1, p. 306.

<sup>6</sup> Véase *Las fábulas mitológicas en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952, p. 473.

dar a su poema la extensión justa logrando que la tensión poética no decayera en ningún momento.

Naturalmente, no pretendo en estas páginas de presentación hacer un análisis del poema; mi propósito, como ya he señalado, es simplemente ofrecer un ensayo de edición anotada del texto que tal vez podría servir para iniciar ese estudio.

#### FÁBULA DEL MINOTAURO

##### 1

Escollo artificial<sup>7</sup> que al mar Egeo  
 burla tantos embates uno a uno,  
 Creta feliz se ve pensil<sup>8</sup> hibleo,<sup>9</sup>  
 si no alegre alquería<sup>10</sup> de Neptuno.<sup>11</sup>  
 5 Cuna de Jove y puerto a su deseo,  
 donde tálamo halló más oportuno

<sup>7</sup> Probablemente Cáncer llama a Creta “escollo artificial” por el gran número de artificios que Dédalo hizo en ella y las cosas extraordinarias que allí ocurrieron, como explica fray Bartolomé de las Casas: “Esta isla fue celebradísima en los tiempos antiguos, mayormente por los poetas, y también todos los escritores griegos hacen gran mención della, y la razón fue porque en ella se hallaron las cosas más famosas que tracta la materia poética. Nació en ella el gran Júpiter y reinó en ella y en ella fue sepultado; della fue Saturno; a ella fue llevada Europa, hija del rey Agenor; della también fue la madre de los dioses, que fue Cibeles” (*Apologética historia sumaria*, ed. de Edmundo O’Gorman, UNAM, México, 1967, p. 100).

<sup>8</sup> *pensil*: “rigurosamente significa el jardín que está como suspenso o colgado en el aire, como se dice estaban los que Semiramis formó en Babilonia. Hoy se extiende a significar cualquier jardín delicioso” (*Dicc. Aut.*).

<sup>9</sup> *hibleo*: de Hibla, monte y ciudad de Sicilia. Se decía que el néctar de las flores de ese monte producía una miel particularmente dulce.

<sup>10</sup> *alquería*: “la casa sola en el campo donde mora el labrador con sus criados y tiene los aperos y hatos de su labranza” (*Dicc. Aut.*). Góngora, en las *Soledades*, habla también de una alquería divina: “¡Oh bienaventurado / albergue, a cualquier hora, / templo de Pales, alquería de Flora!” (I, 94-96, ed. de Robert Jammes, Castalia, Madrid, 1994).

<sup>11</sup> La construcción “A, si no B” es una típica fórmula estilística gongorina bien estudiada por Dámaso Alonso (véase *Góngora y el “Polifemo”*, Gredos, Madrid, 1961, t. 1, pp. 144-149).



la robada deidad, que en bruta popa  
fió su nombre y su hermosura, Europa.<sup>12</sup>

## 2

En ésta, pues, donde vertió Amaltea<sup>13</sup>  
10 (nutriz del mayor dios) su copia hermosa<sup>14</sup>  
(bellísimo dibujo de su idea),  
siempre fragante y siempre deleitosa,  
en cuanto de las ondas se rodea,  
Minos impera con su incasta esposa,  
15 Pasife, hija del Sol, que, inobediente,  
se hizo jurar por luz del claro oriente.<sup>15</sup>

## 3

Un bruto airoso cuya piel manchada  
pudo servir de nave a Europa bella,  
toro galán que, honor de la vacada,  
20 altivo entre los otros se descuella:<sup>16</sup>  
corto de cuello,<sup>17</sup> frente levantada,  
breve de hasta<sup>18</sup> y de ceñida huella;

<sup>12</sup> Esta primera estrofa, con su mención del rapto de Europa, recuerda desde luego los versos iniciales de las *Soledades*: “Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa” (I, 1-2, ed. cit.) y, naturalmente, la descripción de Sicilia en el *Polifemo*.

<sup>13</sup> *Amaltea*: la nodriza que crió a Júpiter a escondidas de Cronos o bien la cabra que lo amamantaba.

<sup>14</sup> Un día Júpiter le arrancó un cuerno a la cabra jugando y se lo regaló a Amaltea asegurándole que éste se llenaría de todos los frutos que deseara (la cornucopia, o sea, el cuerno de la abundancia).

<sup>15</sup> No alcanzo a entender del todo el sentido de los dos últimos versos. Según otra versión del mito, Pasifae se habría enamorado del toro castigada por Venus por haber despreciado su culto (tal vez por creerse semejante a ella); además, no hay que olvidar que la diosa había decidido vengarse en toda la descendencia del Sol por haber éste revelado a Hefesto, su esposo, sus amores con Marte.

<sup>16</sup> Comienza a partir de aquí una descripción del animal como si se tratara de un toro de lidia.

<sup>17</sup> *corto de cuello*: “toro que tiene el cuello de longitud inferior a la normal” (PEDRO BELTRÁN, *Diccionario de términos taurinos*, Alderabán, Madrid, 1996, s. v. CORTO).

<sup>18</sup> *breve de hasta*: cornicorto.

de vista inquieta y de feroz postura,  
que también en lo fiero hay hermosura.<sup>19</sup>

## 4

25 Pasife vio y, de humana desmentida,  
rompiendo leyes a naturaleza,  
quedó al deseo irracional vencida,  
infamando su ser y su belleza.  
Ya obliga<sup>20</sup> al bruto con la piel mentida,<sup>21</sup>  
30 ya ejecuta su bárbara torpeza.<sup>22</sup>  
¡Oh, cuánta ceguedad que le concedo,  
pues halló amor adonde todos miedo!

## 5

De aquesta junta fea, unión disforme,  
concúbito jamás proporcionado  
35 (castigo a tanta culpa muy conforme),  
horrible fruto, al tiempo destinado,<sup>23</sup>  
el minotauro fue (monstruo biforme,  
de dos formas distantes fabricado),  
mostrando de Pasife en vituperio  
40 que aun pasó más allá del adulterio.<sup>24</sup>

<sup>19</sup> Compárese ahora la descripción anterior con la siguiente, sacada de un romance morisco: “un toro en la plaza sueltan, / de aspecto bravo y feroz, / vista enojosa y soberbia, / ancha nariz, corto cuello, / cuerno ofensible, piel negra” (“Romance de Zulema”, *apud* JOSÉ MA. DE COSSIO, *Los toros*, Espasa-Calpe, Madrid, 1992, t. 2, p. 367).

<sup>20</sup> *Obligar*: “vale también adquirirse y atraer la voluntad o benevolencia de otro con beneficios o agasajos para tenerle propicio cuando lo necesitare” (*Dicc. Aut.*).

<sup>21</sup> Dédalo fabricó a Pasifae una vaca de madera cubierta de piel para que pudiera atraer al toro y unirse con él.

<sup>22</sup> *torpeza*: “se toma también por la acción indigna e infame” (*Dicc. Aut.*).

<sup>23</sup> A los nueve meses, como dice el romance de Juan de la Cueva dedicado a Pasifae: “Quedó d’este ayuntamiento, / porque su maldad se cante, / la monstrifera Pasife / preñada. ¡Oh, caso admirable! / Que cumplidos nueve meses, / un monstruo parió espantable” (AGUSTÍN DURÁN, *Romancero general*, Rivadeneyra, Madrid, 1849, t. 1, p. 306).

<sup>24</sup> Es decir, que no sólo engañó a su esposo, sino que además cometió un acto contra la naturaleza.

## 6

Minos, en vez de corregir su afrenta;  
 Minos, en vez de ensangrentar su espada,  
 juzgó la fiera por deidad esenta<sup>25</sup>  
 y a las humanas leyes preservada.  
 45 Y la misma maldad que representa  
 hizo su neutra especie venerada,  
 que en la gentilidad ciega y sin tino  
 era lo más culpable más divino.

## 7

Susto común el minotauro crece;  
 50 tan feroz, tan cruel y tan temido,  
 que sólo humanos pastos apetece,  
 contra su medio ser embravecido.  
 Y el misero infeliz que se le ofrece,  
 o muere a su semblante o su bramido,  
 55 y luego el diente despedaza en vano  
 cuanto asegura la terrible mano.

## 8

La tierra gime al intratable peso  
 cuando la ofrenda racional deshace;  
 la cara esconde el sol al grave exceso;  
 60 en vez de frágil heno, estragos pace;<sup>26</sup>  
 relaja el nervio, desbarata el güeso  
 y aún apenas su rabia satisface,  
 y ésta, cruel, apenas nos informa  
 si es de la bruta o de la humana forma.

<sup>25</sup> *Exento*: “eximido, exceptuado, libre de alguna carga, servidumbre u obligación” (*Dicc. Aut.*).

<sup>26</sup> BOCÁNGEL, al describir un toro, dice: “El animal que en Jarama / furias pace, rayos bebe, / torbellino coronado / de dos afiladas muertes” (“Al Conde de Cantillana en una fiesta de toros que lidió valerosamente”, en *La lira de las musas*, ed. de Trevor J. Dadson, Cátedra, Madrid, 1985, p. 246).

## 9

65 Cárcel, si templo no, del bruto horrible  
 el laberinto fue, ciego y confuso,  
 cuya fábrica varia, imperceptible,  
 artífice ingenioso la dispuso,  
 Dédalo, que, aspirando a lo imposible,  
 70 alas de fácil<sup>27</sup> cera se compuso  
 con que, desvanecido el peso grave,<sup>28</sup>  
 gozó en el viento privilegios de ave.

## 10

La estancia estaba en calles dividida  
 con tanta confusión, variedad tanta,  
 75 que entre una y otra senda parecida  
 duda suspensa la cobarde planta.  
 Muévase el paso y busca la salida  
 y sólo en el empeño se adelanta;  
 así encuentra en su amor con alma errante  
 80 la libertad un infeliz amante.

## 11

Ciego detiene el ignorante curso  
 el que el obscuro laberinto pisa;  
 el pie se informa del neutral discurso  
 y aquéste yerra cuanto aquél avisa.  
 85 Tal era de las líneas el concurso,  
 tal la equivocación, siempre indecisa;  
 hidra fue artificial la estancia horrenda,  
 muchas produjo quien cortó una senda.

## 12

Sigue una calle, la atención perpleja,  
 90 y, a espacio del principio no distante,  
 infiel en manos de otra se la deja,

<sup>27</sup> *fácil*: “se toma también por frágil, débil y de poca consistencia” (*Dicc. Aut.*).

<sup>28</sup> *peso grave*: “el muy pesado, que no se puede buenamente llevar” (*Tesoro*).

varia y estraña, más por semejante.  
 No el paso con las luces se aconseja  
 (y aun es lisonja al afligido errante),  
 95 que en este sitio en que el rigor se indicia<sup>29</sup>  
 lo que confunde más es la noticia.<sup>30</sup>

## 13

El minotauro aquí, siempre sediento  
 de humana sangre, desigual se oculta,  
 sirviéndole de bárbaro alimento  
 100 esta y aquella juventud adulta.  
 Humo respira y, con su negro aliento,  
 entre sombras la luz se dificulta;  
 su vista es rayo a injurias encendido  
 que despide la nube del bramido.

## 14

105 Pagaba Atenas (lamentable daño)  
 a Minos (porque así la guerra cese)  
 siete jóvenes bellos cada año,  
 los que la varia suerte propusiese,  
 para que dellos el vestiglo<sup>31</sup> estraño  
 110 gustoso plato a su rigor hiciese;  
 sacrificio inhumano, torpe<sup>32</sup> y feo,  
 venganza de la muerte de Androgeo.<sup>33</sup>

<sup>29</sup> *indiciar*: “dar u ocasionar indicios de alguna cosa por donde se venga un conocimiento de ella. Vale también sospechar alguna cosa, venir en conocimiento de ella por las señas e indicios que se han visto” (*Dicc. Auts.*).

<sup>30</sup> Entiendo los últimos cuatro versos como que el paso del que se interna en el laberinto no se aconseja con la luz (pues el laberinto es oscuro, como se ha dicho) y es bueno que así sea (es lisonja) porque, si pudiera ver, se confundiría aún más.

<sup>31</sup> *vestiglo*: “monstruo horrendo y formidable” (*Dicc. Auts.*).

<sup>32</sup> *torpe*: “vale también ignominioso, indecoroso e infame” (*Dicc. Auts.*).

<sup>33</sup> *Androgeo*: hijo de Minos y Pasífae. Fue asesinado en Atenas, ya fuera por órdenes de Egeo que vio con malos ojos su amistad con los hijos de Palas o por los atenienses resentidos al haber sido derrotados por Androgeo en todos los juegos.

## 15

Era Teseo joven valeroso,  
 hijo del rey de Atenas, cuyo estado  
 115 no le libró del feudo riguroso,  
 en todos igualmente ejecutado.  
 Tan galán, tan gallardo y generoso,  
 que fue de Amor el más feliz cuidado;  
 atento, liberal, altivo y fuerte,  
 120 todo llamaba la contraria suerte.

## 16

De los siete que el bárbaro tributo  
 dispuso, inevitable fue Teseo,  
 sirviendo a Atenas de funesto luto  
 sólo el semblante de su padre Egeo.  
 125 Ya llega a Creta para ser del bruto  
 fácil ruina, desigual trofeo;  
 ya se presenta a Minos obediente  
 y en su vista a Ariadna un rayo ardiente.

## 17

Ariadna, de Minos hija hermosa,  
 130 ídolo de los dioses adorado,  
 aun más que las estrellas imperiosa,  
 vio a Teseo y, con pecho lastimado,  
 la llama apenas conoció engañosa,  
 porque amor, en piedad disimulado,<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Una piedad semejante fue la que sedujo a Angélica al ver a Medoro en el famoso romance gongorino: “Ya le regala los ojos, / ya le entra, sin ver por dónde, / una piedad mal nacida / entre dulces escorpiones” (*Antología poética*, ed. de Antonio Carreira, Castalia, Madrid, 1993, p. 126). La piedad, de hecho, se encuentra en el mismo Ariosto, como observó DAMASO ALONSO: “Quando Angelica vide il giovinetto / languir ferito, assai vicino a morte... / insolita pietade in mezzo il petto / si senti entrar per disusate porte” (*La lengua poética de Góngora*, anejo XX de la *Revista de Filología Española*, Madrid, 1961, pp. 24-25, n. 3).

135 pasó del alma, libre de cautelas,  
las ya casi dormidas centinelas.

## 18

Comasión fue primero que el sosiego  
turbó del alma generosamente;  
reparo fue después, cuidado luego,  
140 que él mismo se asegura y se desmiente;  
gustoso prosiguió desasosiego  
y, términos doblando al accidente,  
amor se hizo después, después violencia,  
y antes de todo aquesto fue influéncia.<sup>35</sup>

## 19

145 No fue Teseo, no, de los primeros  
(porque hasta en el morir hay cortesías)  
que del monstruo probó los dientes fieros  
entre descompasadas agonías,  
que en sus seis infelices compañeros  
150 se escusó de la muerte iguales días.  
¡Oh, costoso favor, piedad severa,  
que viva aquéste de que el otro muera!

## 20

De su amor Ariadna convencida,  
al ya feliz Teseo hablar dispone  
155 por dalle traza<sup>36</sup> de librar la vida  
de que la suya, amante, se compone.  
Y saliendo a la parte prevenida,  
todo un día a la noche le propone,

<sup>35</sup> *influencia*: “significa también la virtud y calidad de los astros y cuerpos celestes con que ocasionan varios efectos en los cuerpos sublunares por medio de su luz y su calor” (*Dicc. Aut.*).

<sup>36</sup> *traza*: “metafóricamente significa el medio excogitado en la idea para la conservación y logro de algún fin” (*Dicc. Aut.*).

y al asomar su vista (el sol lo riñe)  
 160 la descuidada sombra se destiñe.

## 21

Dícele al joven cuánto se ha dolido  
 de su tragedia triste y lastimosa,  
 y, al decillo, en su rostro enternecido  
 abrió la honestidad la primer rosa.  
 165 Teseo en un silencio encarecido  
 agradece piedad tan generosa  
 y cuanto falta a aplausos cortesanos  
 todo resulta en dicha de las manos.<sup>37</sup>

## 22

“Esta hebra sutil, que rodeada  
 170 muchas veces en sí crece y abulta,  
 has de llevar —le dijo— y, desplegada,  
 con ella has de correr la estancia oculta  
 del laberinto en la confusa entrada,  
 pues nada en tu valor se dificulta;  
 175 fija la has de dejar y, recogida,  
 te informarás después de la salida.

## 23

Breve luz te daré que ocultar puedas,  
 aun recatada de tu propia vista,  
 que las neutrales, tímidas veredas  
 180 baste a enseñarte en la crüel conquista;<sup>38</sup>  
 armas también con que el peligro excedas  
 y el fiero minotauro no resista,  
 y un amor”, prosiguió, mas ya este acento  
 se le cogió Teseo del aliento.

<sup>37</sup> Es decir que la naturalidad de su amor sustituye a las formalidades y ceremonias habituales.

<sup>38</sup> En algunas versiones, se trata de una corona luminosa; según otras, Teseo la habría recibido de Anfitriete, esposa de Poseidón.



## 24

185 Hasta que impidió el día prevenido  
 a tan ardiente amor los breves plazos,  
 con uno y otro afecto repetido  
 se unieron entre sí con dulces lazos;  
 ya supliendo un sentido a otro sentido,  
 190 ya alternando las almas y los brazos,  
 porque entre el (dulce halago) mal seguro,  
 hiedra cualquiera fue, cualquiera muro.

## 25

Del laberinto en fin la tierra sella<sup>39</sup>  
 Teseo, de valor y amor armado,  
 195 llevando el fácil hilo por estrella  
 que ha de volvelle al puerto deseado.  
 Siente del monstruo la violenta huella  
 y espérale con pecho denodado,  
 y, al verle con especie indiferente,  
 200 bruto quisiera hallarle solamente.

## 26

Viénese luego el animal violento  
 al joven que le aguarda valeroso;  
 llamas respira entre el obscuro aliento  
 cuando ejecuta el golpe riguroso,  
 205 mas, gozando<sup>40</sup> su propio movimiento,  
 le sujetó Teseo victorioso,<sup>41</sup>  
 y al oculto puñal<sup>42</sup> que le destroza,  
 brama fiero tal vez, tal vez solloza.

<sup>39</sup> *sella*: pisa, pone la huella.

<sup>40</sup> *gozando*: aprovechando.

<sup>41</sup> La edición de 1651 repetía el “riguroso” del v. 204; la de 1657 enmienda esta repetición.

<sup>42</sup> Es curioso que Cáncer mencione un puñal, pues la mayoría de las versiones del mito, si incluyen un arma, generalmente es una maza; otras aseguran que Teseo venció al monstruo con sus puños.

## 27

Al brazo fuerte, aun más que al duro acero,  
 210 el monstruo desigual quedó sin vida  
 y aquella parte<sup>43</sup> que insultaba<sup>44</sup> fiero  
 se vio en su sangre bárbara teñida.  
 Ya coge el hilo que siguió primero,  
 Teseo, y va buscando la salida,  
 215 temiendo si se quiebra o no se quiebra  
 el fácil norte de la débil hebra.

## 28

Llega a la puerta donde ya le aguarda  
 Ariadna con ánimo constante,  
 aunque el prolijo tiempo que se tarda  
 220 rosas iba troncando<sup>45</sup> en su semblante,<sup>46</sup>  
 pero, viendo a su dueño, hace que arda  
 el rostro en nueva púrpura flamante,  
 y temiendo en su padre el ceño airado,  
 una nave les dio móvil sagrado.<sup>47</sup>

## 29

225 Ya impelido el bajel del vario Noto<sup>48</sup>  
 el profundo archipiélago navega,  
 y llevando al destino por piloto  
 a Naxos, isla despoblada, llega.  
 Y allí Teseo en un lugar remoto

<sup>43</sup> *parte*: “se toma asimismo por lado o costado” (*Dicc. Auts.*).

<sup>44</sup> *insultar*: “acometer con violencia o improvisadamente” (*Dicc. Auts.*).

<sup>45</sup> *troncar*: “cortar parte del cuerpo de alguna cosa” (*Dicc. Auts.*).

<sup>46</sup> La demora de Teseo hacía palidecer a Ariadna.

<sup>47</sup> El último verso es problemático. ¿Por qué el móvil es sagrado? Acaso haga alusión a que los atenienses, al partir Teseo a Creta, habían hecho un voto a Apolo prometiéndole que, si lograba regresar con bien, todos los años harían una peregrinación a Delos (véase *Fedón* 58 b). El móvil sería sagrado por estar bajo el amparo del dios.

<sup>48</sup> *Noto*: “uno de los cuatro vientos cardinales, que es el que viene de la parte del mediodía, según la división de la rosa náutica en doce vientos y en veinte y cuatro según los antiguos. Llámase también *Austro*” (*Dicc. Auts.*).

230 a la hermosa Ariadna, de amor ciega,  
dejó burlada, ingrato y fementido;  
sus glorias cante desde aquí el olvido.<sup>49</sup>

<sup>49</sup> Algunas versiones del mito intentan justificar a Teseo: Dioniso, enamorado de Ariadna, le habría ordenado abandonarla (en otras, la orden procede de Atenea o Hermes) o sencillamente la habría raptado; o bien una tormenta los habría separado; o bien Teseo estaba en verdad enamorado de Egle, hija de Panopeo. En su versión más difundida, sin embargo, la simpatía del lector, como aquí la de Cáncer, no puede estar sino con Ariadna



## SOBRE LA JUSTA POÉTICA DEL FESTIVO APARATO (1672)

MARTHA LILIA TENORIO  
El Colegio de México

*Ampliat aetatis spatium sibi vir bonus:  
hoc est vivere bis, vita posse priore frui*  
(MARCIAL, *Epigrammata*,  
lib. 10, epig. 23)

Buena parte de la lírica novohispana del siglo XVII y del XVIII está ligada a los llamados certámenes. La literatura de estos certámenes permanece, quizás con justicia, empolvada e ignorada en diferentes acervos. No es una literatura fácil: entre la retorcida y noticiosa prosa que explica, presenta y enmarca las composiciones poéticas y la pesadez de éstas, es muy difícil para el lector moderno encontrar algo de valor. Sin embargo, creo que es necesario hacer una especie de restitución histórico-literaria que intente explicar los motivos, las razones y las “maneras” de esta literatura.<sup>1</sup> Este trabajo es un primer acercamiento a los textos de esos certámenes. En esta ocasión me detendré en la descripción de las composiciones del *Festivo aparato*, justa convocada por la Compañía de Jesús para celebrar la canonización de San Francisco de Borja.<sup>2</sup> A diferencia de otros certámenes (como el

<sup>1</sup> JOSÉ PASCUAL BUXÓ dio un primer paso en este ensayo de restitución con la publicación de dos certámenes: *Marte católico*, de 1653, y *Simbólico glorioso asumpto*, de 1673, acompañados de un valioso estudio introductorio acerca del fenómeno de los certámenes (Universidad Veracruzana, Xalapa, 1959).

<sup>2</sup> *Festivo aparato con que la provincia mexicana de la Compañía de Jesús celebró en esta imperial corte de la América septentrional los inmarcesibles lauros y glorias inmortales de San Francisco de Borja*, Juan Cruz, México, 1672.

*Triunfo parténico*, por ejemplo) incluye además del concurso poético, todos los sermones pronunciados durante las festividades. Aquí me centraré únicamente en la parte poética.

El secretario designado para el *Festivo aparato* fue don Miguel Sánchez de Ocampo, hijo del oidor don Andrés Sánchez de Ocampo. El tema, ya lo dije, la canonización de San Francisco de Borja, cuya vida y obra eran bien conocidas. La biografía de don Francisco de Borja y Aragón, como se llamó el santo en el siglo, está llena de noticias más que convenientes para una hagiografía: de cuna noble, marqués de Lombay, duque de Gandía, bisnieto del papa Alejandro VI, por línea paterna, y de Fernando el Católico, por la materna. Estuvo al servicio de Carlos V, quien lo nombró virrey de Cataluña. Casó con una de las damas de la reina. Al enviudar, renunció a su fortuna y a todos sus títulos nobiliarios y entró en la Compañía de Jesús, de la cual fue comisario. Fue, y esto es algo importante para los autores novohispanos, uno de los más grandes impulsores del establecimiento de la Compañía en las colonias. Después de trabajar arduamente para la orden, volvió a renunciar a toda clase de dignidades y murió como simple religioso. Aquí las noticias históricas; la alegoría propuesta es la siguiente:

Fue plausible pretensión de la sabia Grecia sacar al teatro del mundo un varón perfectísimo; y como en uno solo no hallase conspiradas todas las virtudes que en el héroe de su idea maquinaba, de muchos famosos Hércules que veneró la gentilidad, fingió uno que, con el nombre de Hércules [...], se llevase la fama y gloria de solo. Un Hércules compuso de muchos la Grecia; y compuso bien, que si en su Hércules prevenía una idea, aunque tosca, de San Francisco de Borja, fue necesario que la formase de muchos Hércules, quando uno solo apenas fuera una línea de tanto retrato y aun todos juntos son imagen de media talla del gran original de solo un Borja (ff. 32r y v).

La analogía base será, pues, Hércules/San Francisco de Borja. A nadie causaba extrañeza la mezcla pagano-cristiana: era una práctica digna de la mejor tradición humanística. Al apelar a esa sabiduría pagana no sólo se ganaba el garante erudito que autorizaba o legitimaba el trabajo de los letrados; también se ensanchaban las posibilidades líricas gracias a la reminiscencia y evocación de los grandes poetas

clásicos. Finalmente, con este ideario mitológico “a lo divino” se demostraba la superioridad del olimpo cristiano sobre el pagano. Así, don Miguel Sánchez, apoyado en el conocidísimo manual de Baltasar de Vitoria (*Teatro de los dioses de la gentilidad*), explota la noticia de los varios personajes de la Antigüedad con el nombre de Hércules,<sup>3</sup> y en su fábula la explicación a esta abundancia es que tantos necesitó la gentilidad para representar las diferentes virtudes, mientras que el mundo cristiano las reunió todas en un solo personaje. A pesar de que las prendas de Hércules no llegan a la talla de las del santo, el secretario mantiene su alegoría y la fundamenta relacionando diferentes pasajes de la vida de los dos héroes:

Fueron pues reales progenitores de Hércules Iúpiter, Saturno y el Cielo, deidades de primera clase entre la turba de la divinidad gentilica. Mejoró este previo rasgo en la tabla de la vida nuestro Borja, gozando en lugar de Saturno y de Iúpiter, por ascendientes de línea recta, las magestades de don Ramiro I de Aragón y de don Fernando el Cathólico; y en lugar del Cielo mereciendo por sagrados apoyos de su esclarecido y celestial linage a las santidades de Calixto III y Alexandro VI, supremos monarcas de la Iglesia (f. 33r).

Linajes ilustres los dos, pero cuánto mejor, por cristiano, el de San Francisco. La primera hazaña de Hércules, a las ocho meses de edad, fue ahorcar a las dos serpientes que le mandó Juno; San Fran-

<sup>3</sup> Baltasar de Vitoria fue el mitógrafo más leído del siglo XVII. Su obra se publicó en dos partes en Salamanca en 1620 y 1623. No he podido consultar esta obra, pero sí la de su antecesor y más segura fuente: la *Philosophía secreta* de Juan Pérez de Moya, cuya primera edición es de 1585 (con ediciones en 1599, 1611, 1628 y 1673). Pérez de Moya, basado en Varrón (*De rerum rusticarum*) habla de 43 Hércules, aunque según Cicerón —aclara Pérez de Moya—, son seis de los que “los poetas más en común hablan”. El primero fue hijo de Júpiter y la ninfa Liceses; el segundo fue hijo del Nilo; el tercero fue un sacerdote de las Cybeles; el cuarto fue hijo de Júpiter y Asteria; el quinto fue un Belo de la India; y el sexto —el que conocemos normalmente— fue el hijo de Júpiter y Alcmena. Con este último es con el que hará su alegoría don Miguel Sánchez (cf. JUAN PÉREZ DE MOYA, *Philosophía secreta*, ed. C. Clavería, Cátedra, Madrid, 1995, p. 441). Entre los tratados modernos ni el *Diccionario de mitología griega y romana*, de Pierre Grimal (Labor, Barcelona, 1965), ni la *Mitología clásica* de Antonio Ruiz de Elvira (Gredos, Madrid, 1982), recogen la noticia de otros Hércules.

cisco de Borja “adelantó este triumpho, quando desde tierno infante... se cargó de despojos, no de dos, sino de siete capitales serpientes que desde entonces acometen a nuestra naturaleza: venciendo delicado niño la hydra de siete cabezas que no pudo vencer, sino a conatos de su virilidad, Alcides” (f. 33v).

La exposición de don Miguel Sánchez es sencilla, poco pretenciosa e ingenuamente puntual: de un lado Hércules hizo tal cosa, del otro San Francisco, tal otra. Por esta ingenuidad, no busca un gran desfile de autoridades; no “barroquiza” con la erudición. En su documentación, acude sobre todo a Eusebio y a sus dos obras de carácter enciclopédico (la *Historia eclesiástica* y la *Crónica*, esta última dispuesta con la misma idea del secretario: de un lado los hechos relevantes del mundo pagano, del otro el correlato cristiano); en segundo lugar, recurre a los manuales de mayor divulgación en la época (Vitoria, Natale Conti, Vincenzo Cartari). Su apoyo en fuentes directas es mínimo (uno mención de las *Metamorfosis* de Ovidio, tres de la *Eneida* y una de la *Medea* de Séneca). No se preocupa por detalles precisos ni por dar con la noticia oscura, procedente de algún escolio o fuente ignota, que le permita dar un giro inesperado a su alegoría. Su construcción alegórica es bastante previsible; es eficiente, pero no sorprende.

Así, en el caso citado de las serpientes, sin mayor justificación, mezcla (o confunde) dos hazañas de Hércules, la de las serpientes y la de la hidra de Lerna, claramente diferenciadas en toda la tradición mitográfica. Y lo hace para enfatizar que San Francisco con su solo nacimiento venció la amenaza de los siete pecados capitales. Prosigue la alegoría en su ingenuo mecanicismo. Hércules sirvió al rey Euristeo, San Francisco a Carlos V: Hércules llegó a la corte de Euristeo por los ardides de Juno, y en su castigo (los famosos doce trabajos) el héroe encontró su gloria. Así San Francisco llegó a la corte de Carlos V llevado por los “mariscales” del Mundo: riquezas, avaricia y ambición, pero como Hércules, San Francisco derrotó a los mariscales y alcanzó la gloria. El secretario alude a la buena labor de San Francisco en las diferentes tareas encomendadas por Carlos V<sup>4</sup> y a su renuncia final al mundo para

<sup>4</sup> Sobresale su actuación como virrey de Cataluña: “he proceeded with an energy which no opposition could daunt to build the ramparts, rid the country of the brigands who terrorized it, reform the monasteries and develop learning” (*Catholic Encyclopedia*, s.v.).



ordenarse sacerdote. Ahí están los paralelos entre uno y otro, pero, por el señor al que sirven, el santo vuelve a superar al héroe griego.

Finalmente, Hércules murió arrojándose voluntariamente a una pira; San Francisco de Borja, “echándose de su voluntad a la ardentísima hoguera en el ánimo y en el nombre de Ignacio”, pues murió para el siglo al hacerse jesuita:

Murió Hércules para hazer passo a la immortalidad y parecer después de muerto mayor de lo que era quando vivo. Murió Borja para eternizarse immortal y parecer el que era grande de España en el siglo, mucho mayor en la religión por haver dexado lo grande. Murió Hércules dexándose vencer el invencible de solo el fuego. ¡O gloria del fuego de Ignacio, a cuya sola actividad cedió el invencible Borja! (f. 35r)

Éste es, más o menos, el tenor del prólogo. En el primer asunto se propone a los ingenios resolver la siguiente discrepancia. Según algunos eruditos, cuando Alcmena dio a luz a Hércules invocó el favor de Juno (Juno-Lucina, divinidad tutelar de los partos); según otros, invocó a Diána (también relacionada con los nacimientos). Entonces, ¿fue S. Francisco de Borja “parto de la grandeza y pompa a quien symboliza Iuno, o de la humildad y abatimiento expresado en Diana” (f. 37v)? La solución ha de darse nada menos que en epigramas latinos de dos o tres dísticos, con la añadida dificultad (y consecuente constricción) de que se exigían términos fijos para el principio y final de los versos del último dístico. Así, el primer verso debía empezar con “ima” (las cosas pequeñas, lo mínimo) y terminar con “tollunt” (elevan) y el segundo, empezar con “alta” (las cosas grandes) y terminar con “premut” (oprimen).

Ganó el primer lugar un epigrama semianónimo, de buena factura. Ante la exigencia del último dístico, no era posible la resolución del enigma; la solución, más o menos obligada, era el juego con los conceptos de lo pequeño que es grande y lo grande que es pequeño: “Borja, a ti que naces y que creces, cada una de las dos [Juno y Diana] te favoreció. Puesto que tus hazañas prueban, orgullosamente, que eres humilde. Pides lo mínimo, pero el Cielo eleva lo mínimo que pides”.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> “Borgia, te natum, crescentemque utraque fovit: / namque superbe humilem

Esta composición llegó acompañada de un atractivo epigrama en el que se declara, “veladamente”, el nombre del autor. Me tomo la libertad de traducirlo y reproducirlo completo:

Mientras yo, tosco, intento las alabanzas del gran Alcides, éstas, desmedidas, estorban mis números. Mi ingenio cayó, incapaz de llevar el peso. Incluso arrastrándose intenta escandir en versos. ¡Oh, caí! Apoyo mis poemas en pies, aunque quebrados. ¡Oh amigo, muéstrate benigno!, pero encierro mi nombre; lo oculto.<sup>6</sup>

El autor encierra relativamente su nombre puesto que en el epigrama, acróstico al principio y al final de cada verso, forma con las primeras letras la palabra “Doctor” y con las últimas, “Isidro”. Así, pues, el poeta es nada menos que don Isidro de Sariñana. El concepto en el que sustenta su composición me parece afortunado: juega con el manido tópico de la falsa modestia, con equívocos a partir de algunas nociones de métrica y se muestra en el aprieto de componer el texto para el certamen: los mismos versos que intenta en alabanza del nuevo Alcides (San Francisco), como no le salen bien medidos, estorban la cuenta de las sílabas. Ante la magnitud de la tarea (idea que ya empieza a vehicular la alabanza al santo), el ingenio cae, pero aun en el suelo y con pies quebrados sigue intentando componer versos. El epigrama está bien logrado y leído en los términos estéticos de la época es un hallazgo: por la complicación del doble acróstico, por la gimnasia sintáctica que eso supone, por los conocimientos de latín y de métrica que permitieron su elaboración, por la fortuna en la elección y realización de la alegoría y por el *concepto* que, conjuntando todos estos elementos, logra fraguar Sariñana.

Curiosamente, el primer lugar de Sariñana no recibió otro premio que un epigrama latino; al parecer, suficientemente valiosa resultaba la factura de la composición latina, equiparable a las cucharas,

---

te tua gesta probant. / *Ima* petis, sed quae petis ima, ad sydera tollunt, / *alta* fugis, verum quae fugis *alta* premunt” (ff. 37v-38r).

<sup>6</sup> Dum rudis intento Alcidae praeconia tanti, / obsistunt numeris immoderata meis: / corrui ingenium; nequiens se pondere flecti, / tentat adhuc reptans sandere visib' ad. / Oecidi! Pedibus vel fractis carmina nitor, / reddere, sed claud' nomen, amice, tego” (f. 37v).

charolas, etc. otorgadas a otros concursantes. Traduzco el epigrama: “Envías versos divinos bajo un nombre tácito. ¿Acaso porque está presente el numen, te agrada que esté ausente el nombre? De ninguna manera soy engañado: puesto que pones el nombre bajo el numen; pues para ti habrá nombre donde quiera que esté tu numen”.<sup>7</sup> Don Miguel Sánchez juega con los términos *nomen* y *numen*: el nombre de Sariñana no puede ocultarse puesto que su numen lo delata.

Con la misma idea de la primera composición, el bachiller José López Avilés obtuvo el segundo lugar con un epigrama no tan logrado, algo descompuesto por su afán de retorcimiento: “No hay duda de que tú, Borja, cuyo parto te disminuye, aunque eres grande, hayas sido tan grande que sobresales. Humilde, tratas de alcanzar las cosas pequeñas, pero a ti, sublime, esas cosas te elevan hacia las nubes; pisoteas las grandezas, así nada caduco te oprime”.<sup>8</sup> Nótese la innecesaria y poca efectiva complicación del texto de López Avilés, frente a la concisión y contundencia del de Sariñana. Además, en el caso de López Avilés hay que deducir que el mismo parto disminuyó a San Francisco, que nació grande puesto que era noble, porque su madre lo “rebajó” al nombrarlo como San Francisco de Asís.

López Avilés fue premiado con un corte de lana “achamelotada”, un rosario de ámbar “riquísimo” y una décima “valga lo que valiere”:

Corona las sienes de el  
rosario que se te endona;  
que de un poeta la corona  
no siempre ha de ser laurel.  
No ha de ser verde plantel  
siempre tu docta cabeça:  
ciña ya la real nobleza  
de la rosa, y las espinas

<sup>7</sup> “Divinos mittis tacito sub nomine versus: / an quia numen adest, nomen ab esse iuvat? / Haud fallor: quoniam nomen sub numine ponis, / nam tibi nomen erit numen ubique tuum” (f. 38r).

<sup>8</sup> “Nec dubium fueris cuius tu, Borgia, partus / te magnum minuens, maior, ut emineas. / *Ima* humilis repetis; celsum te ad nubila *tollunt*; / *alta* teris, sic te nulla caduca *premunt*” (f. 38r).

sean la muestra de que atinas  
a picar con agudeza.

Los dos epigramas que obtuvieron el tercer lugar son tan retorcidos que resultan casi ilegibles. Sus autores, José de Mora y Cuéllar<sup>9</sup> y don Gaspar Calderón,<sup>10</sup> son dos estudiantes que demuestran su escaso oficio en la muy forzada solución que dan al último dístico. Veamos como ejemplo la propuesta del bachiller Joseph de Mora y Cuéllar: “Las cosas pequeñas oprimen a los que las rehúyen; elevan al Cielo a los deseosos [de ellas]. Las grandezas pisotean a los ávidos [de cosas grandes], los oprimen, mientras que tú [Borja] las pisoteas”.<sup>11</sup> El epigrama de Gaspar Calderón es aún más tortuoso: “Borja se rebajó a sí mismo, no por tanto, Diana; pero a causa de Juno consta suficientemente que él existe para ser siembra. Puesto que ese al que los astros elevan puede pedir las cosas pequeñas. Y ese al que ningún tiempo oprime desconoce las cosas altas”.<sup>12</sup> Realmente, se trata de un texto muy retorcido. Los dos bachilleres fueron premiados con seis cucharas de plata “que valen treze reales de a ocho” y con la siguiente redondilla:

Premio cada qual merece,  
no toca el partillo a mí;  
tomen mi consejo y  
cada qual se esté en sus trece.

Don Miguel Sánchez se dirige a los bachilleres como a poetas principiantes y les aconseja que se mantengan en su estudio y aplicación.

<sup>9</sup> Este poeta era una asiduo participante en certámenes. Ya licenciado, está presente en el *Triunfo parténico* con seis composiciones. También salió premiado en el certamen *Simbólico, glorioso asumpto* (1673), de la dedicación del templo de las monjas capuchinas a San Felipe de Jesús.

<sup>10</sup> También participa en el *Simbólico, glorioso asumpto*, en el que en el certamen primero obtuvo el segundo lugar en la categoría de los sonetos.

<sup>11</sup> “*Ima premunt refugos; avidos ad sydera tollunt, / alta terunt avidos, dum teris ipse, premunt*” (f. 38v).

<sup>12</sup> “*Borgia submisit se se: non ergo Diana; / sed Iunone satis constat ad esse satus. / Ima potes quoniam petere is quem sydera tollunt. / Alta et, quem nescit, tempora nulla premunt*” (f. 38v).

No hay mucha lógica en el tema propuesto para el asunto segundo. Don Miguel Sánchez recurre ahora a dos hazañas de Hércules: la muerte del gigante Gerión y la de la Hidra de Lerna. Gerión era un gigante que poseía tres cuerpos unidos por la cintura;<sup>13</sup> era hijo de Crisaor y de Calírroe. Por órdenes de Euristeo, Hércules le dio muerte para robarle sus ganados de bueyes. En cuanto a la Hidra de Lerna, era un monstruo policéfalo, que, según las tradiciones, tenía de cinco a cien cabezas.<sup>14</sup> La alegoría es un poco disparatada. En primer lugar, no se entiende el porqué de la trabazón con la Hidra de Lerna, fuera de lo ya dicho en relación con los siete pecados capitales y de que los dos son monstruos vencidos por el Hércules literal y por el metafórico. En segundo lugar, parece que el único fundamento de la relación con Gerión es el número “tres”: como tres cuerpos tiene Gerión, así tres veces murió Borja. La primera muerte tiene que ver con su desengaño del mundo al enfrentar la muerte de la emperatriz, la esposa de Carlos V: “The death of the empress caused the first break in the brilliant career of the Marchess [Francisco de Borja] and Marchioness of Lombay. It detached them from the court and taught the nobleman the vanity of life and of its grandeurs”.<sup>15</sup> La segunda muerte se relaciona con su renuncia a todas las dignidades del mundo para hacerse jesuita. Y la tercera, la muerte real “a todo el Mundo para salir glorioso al cielo” (f. 39r). Tres golpes necesitó dar la muerte a San Francisco de Borja, y no pudo matarlo, pues aun de la tercera muerte salió airoso resucitando glorioso en el cielo (en su calidad de santo): “Pondérese esta reparo sacando una consecuencia ingeniosa en un soneto, en que conspire con la gravedad de estilo, la agudeza del concepto” (*loc. cit.*).

Veamos cómo resuelven los ingenios tan peregrina cuestión. El primer lugar fue para don Alonso Ramírez de Vargas.<sup>16</sup> Al principio

<sup>13</sup> Según ANTONIO RUIZ DE ELVIRA (*Mitología clásica*, p. 46), ésta es la descripción de acuerdo con la mayor parte de las tradiciones, y sólo en la *Theogonía* se habla de un gigante de tres cabezas.

<sup>14</sup> RUIZ DE ELVIRA (*op. cit.*, p. 219) señala que en Apolodoro las cabezas son nueve, de entre las cuales la central era mortal. De la variación mitológica, don Miguel Sánchez escoge el número siete para simbolizar, como lo hizo en el prólogo, los siete pecados capitales.

<sup>15</sup> *Catholic Encyclopedia*, s.v.

<sup>16</sup> Este Alonso Ramírez fue un poeta de cierto ingenio y de cierta notoriedad

del soneto, Ramírez de Vargas remite a las tres muertes de las que salió vencedor San Francisco “Muerto al obsequio, al Mundo y al estado”. El soneto apela a los lugares comunes: el triforme Gerión, del que el brazo de San Francisco “fue coyunda de su frente”; la Hidra de Lerna en la inevitable alegoría con las siete bocas de un Nilo sangriento.<sup>17</sup> El énfasis de la alabanza se centra en la idea de que si muriendo logra vencer diez peligros (los tres cuerpos de Gerión y las siete cabezas de la Hidra de Lerna) qué lograría viviendo: “Muriendo vences en guerreras pazes, / ¡cómo serán, o Borja, tus victorias / quando vives, si triunfas quando yazes” (f. 39v). Como premio don Alonso recibió un “precioso cofrecito con el herrage pavonado y dorado” y seis cucharas de plata, junto con la siguiente décima:

¡Gran soneto juro a tal!  
 Vive Apolo que es assombro;  
 y puede estar ombro a ombro  
 con el más apologal:

de la segunda mitad del siglo XVII. Participó con varias composiciones en el *Triunfo parténico* (en el certamen primero obtuvo el primer lugar en la categoría de romances, en el cuarto una canción suya fue premiada con el segundo lugar, en el emblema primero obtuvo otra vez el primer lugar con una glosa en décimas, en el emblema segundo su canción obtuvo el segundo lugar y el mismo lugar un soneto en el emblema cuarto). También participó en el *Symbolico glorioso asumpto*, en el cual obtuvo el primer lugar del certamen segundo con un romance discreto y el tercer lugar en el certamen cuarto con unas redondillas bastante mediocres. Fue además un prolífico villanciquero. MÉNDEZ PLANCARTE incluye algunas composiciones en sus *Poetas novohispanos. Segundo siglo* (UNAM, México, 1945, t. 2, pp. 123-142). Por otra parte, DALMACIO RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, en *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700)*, UNAM, México, 1998, reproduce en apéndice una obra de Ramírez de Vargas en prosa y verso llamada *Sencilla narración... en la celebrada nueva de haber entrado el rey nuestro señor don Carlos Segundo...* (Viuda de Bernardo Calderón, México, 1677).

<sup>17</sup> Sobre los siete brazos o bocas del Nilo, escribe Heródoto: “El primero se dirige hacia oriente y la suya se llama desembocadura de Pelusio. El segundo brazo fluye hacia occidente, la de éste se llama la desembocadura de Cariobo [...] hay un brazo que fluye en línea recta [...] [su desembocadura] se llama la Boca sebenítica [...] se extienden todavía dos [brazos] que alcanzan el mar; uno se llama el saíta, el otro el mendésico. Por el contrario, los brazos bolbinítico y bucólico no son naturales, sino unos cauces artificiales de desembocadura” (*Historia*, ed. M. Balasch, Cátedra, Madrid, 1999, lib. 2, 17).

confiese todo mortal  
 que estás, Alonso, premiado  
 en la justa en que as entrado  
 muy a lo alcalde mayor;  
 pues oy el lugar mejor  
 de justicia se te a dado.

Nótese el curioso neologismo “apologal” ‘de Apolo’, extraña rima para ‘mortal’. La alusión al hecho de haber sido premiado cual alcalde mayor, remite al cargo de Ramírez de Vargas como alcalde mayor de Mizquiaguala. Otro factor que con frecuencia nos torna incomprendibles estas composiciones de certamen: los continuos guiños a una cotidianidad compartida por todos los participantes, pero irremediabilmente ligada a un anecdotario para nosotros completamente desconocido. Literalmente: poesía de circunstancia.

El segundo lugar fue para don Francisco de Huertas.<sup>18</sup> En ese soneto la idea central está más apegada a lo propuesto por el secretario: ya rinde a tres, ya rinde a siete, pero la muerte no puede con San Francisco de Borja “...y es que luchando / es más fuerte su brazo que la muerte”. El soneto es bastante soso, ni siquiera hay el recurso de los lugares comunes. Se nota que Ramírez de Vargas era un lector avezado, que en cualquier momento podía recurrir a noticias y giros librescos, en tanto que Francisco de la Huertas no tenía ese recurso. Con todo, fue premiado con una lámina de pluma, un rosario y las siguientes coplas:

A tu soneto se da  
 lámina de pluma en premio:  
 que es bien que se dé a tu pluma  
 lámina para el soneto.  
 A la lámina se añade  
 rosario, y no sin misterios,

<sup>18</sup> Fuera de este testimonio, no he encontrado ningún otro registro de este poeta. Muy probablemente muchos de los participantes en estos certámenes no tienen más obra que sus textos de concurso.

que a Huertas de tantas flores  
vienen las rosas a pelo.

Estas coplas son una buena muestra del conceptismo más ramplón de la época.

Finalmente, el tercer lugar fue para fray Nicolás de Medina,<sup>19</sup> predicador dominico: “Un golpe, Borja, de tu diestra mano / siete gargantas troncha y siete vidas, / con las que de Gerión sepulta unidas / hazen el golpe, golpe decumano”. Golpe decumano porque acaba con diez vidas, pero también porque es el golpe mayor.<sup>20</sup> Ninguna otra ocurrencia que rescatar de este soneto bastante simple, más parecido en su simpleza y llana elaboración al soneto de Francisco de Huertas que al de Ramírez de Vargas. Es evidente que Ramírez de Vargas era una poeta de y con oficio, mientras que los otros dos debieron ser meros aficionados. Como premio, fray Nicolás recibió “un baulito de carei guarnecido curiosamente de plata” y una décima muy poco afortunada:

La estrella dominicana  
que en ti muestra su arrebol,  
no es estrella, sino sol,  
y sol en luz meridiana;  
más que Apolo quede ufana  
oy tu estrella pues le cede  
en lo lucido y no puede  
luzir Apolo con ella  
con lo métrico. ¡O estrella  
que al sol dos veces excede!

El tema y las composiciones del asunto tres son más ingeniosos. Sabemos que San Francisco fue un gran perseguidor de ladrones cuando fue virrey de Cataluña (cf. n. 4), “insinuóse ya cuántos Cacos

<sup>19</sup> Otro autor del que no he encontrado ningún registro.

<sup>20</sup> “Decumana: cosa décima en el orden numeral, de la qual se tiene observado que en algunas cosas naturales es mayor que las otras: como en las ondas del mar la decumana es mayor y más peligrosa” (*Dicc. Aut.*).



y cuántas harpías caçó a lo Hércules su desvelo” (f. 41r). Caco fue quien robó a Hércules las vacas de Gerión y las harpías eran raptoras de niños y de almas. Según don Miguel Sánchez, Virgilio y Ovidio describen a las harpías con grandes y afiladas uñas. No cita los versos correspondientes, pero su alusión es correcta; en efecto, Virgilio en la *Eneida*, lib. 3, vv. 215-217, dice: “Es de muchacha el rostro de estas aves; su vientre depone la inmundicia más hedionda. *Tienen las manos corvas*”<sup>21</sup> y Ovidio en los *Fastos*, lib. 6, v. 133, se refiere así a las harpías: “Tienen una cabeza grande, ojos fijos, picos aptos para la rapiña, las plumas blancas y *anzuelos por uñas*”.<sup>22</sup> Don Miguel también remite a Virgilio para describir a Caco con un río de humo en la boca: “Caco entonces, viendo que no le queda ningún medio de escapar del peligro, vomita por sus fauces —maravilla el prodigio— un turbión de humo...” (*Eneida*, lib. 8, vv. 250-252). Tampoco en este caso cita los versos. Corroborar que las remisiones son exactas demuestra que estos letrados no lanzaban nombres sólo como autoridades que legitimaran sus elucubraciones, los citaban con conocimiento y apelando, al mismo tiempo, a la noticiosa erudición del lector.

El trabajo de los ingenios es dilucidar cuál es la mejor representación de los ladrones, las harpías o Caco, las uñas en las manos o el humo en la boca, “y resuelto esto con plena jocosidad, hágase un apóstrophe a nuestro Borja con el parabién de cerzenar uñas y sofocar tantos ciegos humos de la república” (f. 41r). La respuesta ha de darse en doce quebradillos (las sextillas manriqueñas).

Ganó el primer lugar el Capitán Balbagero<sup>23</sup> con una composición jacaesca, bastante graciosa, en la que, en representación de las harpías, aparecen madrastras, cuñadas, suegras y tías, y en la que Caco se presenta como un tremendo valentón, “gran vellaco, toreador como vaquero”. Las sextillas no resuelven la cuestión planteada por el secretario pues no deciden cuál sea mejor representación de los ladrones, las arpías con sus uñas o Caco con su humo:

<sup>21</sup> Uso la ed. de Gredos: VIRGILIO, *Eneida*, introd. V. Cristóbal, trad. y notas J. de Echave-Sustaeta, Gredos, Madrid, 1997.

<sup>22</sup> Uso la siguiente ed.: OVIDIO, *Fastos*, introd., trad. y notas B. Segura Ramos, Gredos, Madrid, 1988.

<sup>23</sup> No he encontrado ningún registro sobre este autor.

Oy que el certamen me ha dado  
 con lo docto y entendido  
     por la vena  
 poeta me he declarado  
 y mis coplas he metido  
     en dozena

(f. 41r).

La primera parte de la composición presenta a las arpías; la segunda, al valentón Caco; la tercera se refiere a las hazañas de San Francisco de Borja como virrey de Cataluña:

Con sus santos ejercicios  
 se vio libre de los males  
     Cataluña,  
 porque examinando officios  
 desterró los officiales  
     de la uña.  
 Las garras les fue cortando  
 y aunque cada qual quería  
     con sus tretas  
 escaparse replicando  
 uñas, el Santo dezía  
     tixeretas

(f. 41v).

Es, pues, evidente la apelación al tono, vocabulario y frases de la jácara. La composición termina, como se había pedido, con un apóstrofe al santo en el cual el autor da un giro inesperado: no sólo canta al nuevo Hércules que obra maravillas, sino que precisamente porque obra maravillas, “un premio lleven de ley / de peso, medida y canto / mis sextillas”. Como premio, el capitán Balbagero recibió una docena de cucharas de plata, unos guantes de ámbar y las siguientes coplas, no exentas de gracia:

So capitán Balbagero  
 quien le da el primer lugar

en la justa, ¿no le aclama  
por dos veces capitán?

Essos guantes o manoplas  
insignias son de un Roldán  
y, si éste fue de los Pares,  
eslo Vuesarced sin par.

Pues sólo jugar la espada  
supo Roldán, y no más;  
y Vuesarced sobre aquesto  
la pluma sabe jugar.

El segundo lugar fue para el bachiller don Gaspar Calderón.<sup>24</sup> Esta composición se ciñe más a lo pedido por el secretario. Presenta el dilema explícitamente y argumenta con gracia a favor de cada opción:

Unos dizen que la harpía  
es ajustado modelo

de un ladrón:  
y en verdad que yo recelo  
tiene uñas por esta vía  
la cuestión.

Otros a Caco el primor  
le dan, y por este lado  
me parece  
que menos se han declarado  
porque el humo de su autor  
lo obscurece

(f. 42r).

Decidirse por las uñas de la arpía es solución simple, pues un ladrón sin uñas sería “fiel christiano”. Además de uñas, un ladrón necesita destreza para pasar sin ser visto. Aquí entra Caco que, escondido en la niebla de su humo, hurta con mayor eficacia:

<sup>24</sup> Cf. n. 10.

Al fin con la primicia  
 sale Caco, y yo presumo  
 que el señor  
 Apolo temió que el humo  
 no le hurtase al medio día  
 su esplendor.

Don Gaspar Calderón fue premiado con una lámina de pluma de San Pedro y unas medias de Nápoles. En las coplas que lo celebran, don Miguel Sánchez juega muy forzosamente con los objetos que constituyeron el premio y los pies quebrados del metro:

A versos de pie quebrado  
 o a pies quebrados de versos,  
 si no me engaño, le ajustan  
 esas medias muy a pelo.  
 Es también muy ajustada  
 la lámina a tal sujeto,  
 que a tal cabeça le viene  
 como pedrada un San Pedro  
 (f. 42v).

El tercer lugar fue para el ya premiado don Alonso Ramírez de Vargas por una composición muy poco afortunada, absurdamente alambicada, en la que don Alonso pretendió discurrir con jocosa seriedad y elaboró un texto innecesariamente grave y retorcido, carente de la gracia que consiguieron las otras dos composiciones.

El tema del asunto cuarto es la labor de San Francisco como fundador de la Compañía de Jesús en la Nueva España. Las proezas de Hércules tuvieron su fin en el "Non plus ultra que le rotuló en Cádiz la vanidad gentilica". Pero las hazañas de Borja trascendieron los límites de Europa y se propagaron al Nuevo Mundo. La tarea de los ingenios ahora es glosar en cuatro décimas la siguiente redondilla:

Si el fin, Borja, en las proezas  
 de Alcides principio fue

a las tuyas; cierto es que  
por donde él acaba empieças.

La glosa se dificulta por el vocativo del primer verso y por los violentos encabalgamientos entre los versos segundo y tercero y tercero y cuarto.

El primer lugar fue para el bachiller don Diego de Ribera.<sup>25</sup> En la primera décima el razonamiento es el siguiente: Alcides debe sentirse avergonzado frente a Borja, porque Borja lo supera en hazañas, pero no sólo eso, Alcides halló en sus proezas riquezas y San Francisco “el fin”, esto es, su culminación en la obra como jesuita al fundar la orden en el Nuevo Mundo: “halló Alcides en riquezas... / el principio en las hazañas, / *si el fin Borja en las proezas*”. Obviamente para poder encajar este primer verso de la redondilla, Ribera pasa el vocativo “Borja” a sujeto de la oración. La glosa del segundo verso resultó más sencilla:

Luego si Borja constante  
en dos mundos puso el pie,  
con justa razón diré  
que adquiriendo nueva gloria  
con él, la mayor victoria  
*de Alcides principio fue*  
(f. 43v).

Ribera resuelve la dificultad de la glosa del tercer verso recurriendo a la elipsis: Alcides debe reconocer que las obras de Borja lo supe-

<sup>25</sup> Diego de Ribera es uno de los poetas más decorosos y prolíficos de la segunda mitad del siglo XVII novohispano. Autor de varias obras, menciono entre otras, el *Amoroso canto a la venida de la Virgen de los Remedios* (Viuda de Bernardo Calderón, México, 1663), *Poética descripción* dedicada a la Catedral (Francisco Rodríguez Lupercio, México, 1668), *Explicación del arco que la santa iglesia metropolitana de México...* a la entrada como virrey de fray Payo Enríquez de Ribera (Viuda de Bernardo Calderón, México, 1670), *Concentos fúnebres, métricos lamentos a la muerte de fray Payo* (Viuda de Bernardo Calderón, México, 1684), diversas participaciones en certámenes, varios juegos de villancicos, etc. Méndez Plancarte (*op. cit.*, t. 1, pp. 192-202) reproduce algunas composiciones.

ran y “que aunque a muchas [hazañas de otros] no ha embidiado, / a las tuyas cierto es que [sí las ha envidiado]”.

Como premio recibió Ribera unos candelabros de plata y la siguiente décima que juega precisamente con la solución dada por el poeta al artificio del tercer verso de la redondilla glosada:

Ribera, no hay que dudar  
 lo que mi affecto pondera;  
 pues que quiera, que no quiera,  
 Apolo lo ha de firmar.  
 Él bien puede blasonar  
 que a glossas que de otros ve  
 ni una ha embidiado; mas fe  
 que dirá mal de su grado,  
 que si a otras no ha embidiado  
 a las tuyas cierto es que.

Muy parecidas son las décimas que ocuparon el segundo lugar, de Ambrosio de Solís;<sup>26</sup> premiadas con una bandeja y una copla bastante desangelada elaborada con el juego Ambrosio/ambrosía.

Las décimas del tercer lugar, del licenciado Francisco de Azevedo y Ledesma<sup>27</sup> presentan una variante con respecto a las otras dos: son las únicas en las que el autor conserva el vocativo del primer verso de la redondilla. Don Francisco lo logra haciendo toda la composición un apóstrofe lírico a San Francisco:

Tu valor no se despide  
 de seguir las asperezas  
 en las conquistas que empieças:  
 que aclama gloria a sus dueños

<sup>26</sup> Otro poeta activo de la segunda mitad del siglo XVII. Participa también en el *Simbólico, glorioso asumpto* (segundo lugar del certamen cuarto) y Méndez Plancarte (*op. cit.*, t. 1, pp. 112-120) incluye algunas de sus composiciones.

<sup>27</sup> Don Francisco de Acevedo participa con tres composiciones en el *Triunfo parténico* (tercer lugar certamen tercero, tercer lugar en el emblema tercero y tercero también en el emblema cuarto). Méndez Plancarte (*op. cit.*, t. 2, pp. 202-204) incluye una letra de un juego de villancicos para la Asunción de 1689.

no el principio en los empeños,  
si el fin, Borja, en las proezas.

Se le premió con una lámina de plata. Esta vez, don Miguel Sánchez no compuso la copla alusiva, sino que acomodó al oficio de “eloquente abogado” del autor el siguiente cuarteto de un soneto de Góngora:

Si del griego orador la edad presente,  
o a el de Arpinas dulcísimo abogado  
mereciera gozar, más enseñado  
éste quedara; aquél más eloquente.<sup>28</sup>

El asunto del último certamen pide “Píntese a nuestro glorioso Santo, todo vestido del esplendor de las estrellas” y para tan luminosa cuestión se exige una canción “que imite la consonancia, estancia y misteriosa magestad del vehemente estilo del príncipe castellano don Luis de Góngora...” (f. 47v). No podía faltar el homenaje al poeta cordobés del que todos estos autores, en la pequeñez de sus ingenios, eran fieles y puntuales discípulos. He aquí las respuestas de los autores premiados.

El primer lugar fue para el doctor Joseph de la Llana,<sup>29</sup> cuya valentía recibió como premio dos candelabros de plata. De los tres autores es De la Llana quien sigue más de cerca el modelo: no sólo imitó la consonancia (aBaBcC) de la canción gongorina (“Verde el cabello

<sup>28</sup> Parte del soneto 28 de la ed. de B. Ciplijauskaitė (Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1981, p. 156). El cuarteto no está citado de forma exacta (probablemente don Miguel Sánchez lo reproduce de memoria): “Si ya el griego orador la edad presente, / o el de Arpinas dulcísimo abogado / merecieran gozar, más enseñado / éste quedara, aquél más eloquente”.

<sup>29</sup> Doctor José de la Llana, colegial de Nuestra Señora de Todos los Santos; natural de la Nueva España, catedrático de cánones en la universidad y conónimo doctoral en Puebla. Imprimió y fue secretario del certamen *Empresa métrica... a la sagrada Vesta María con el fuego de su gracia original* (México, 1665), en el que se le premió alguna composición. Es autor también de un “muy elegante himno latino” (Méndez Plancarte, *op. cit.*, t. 1, p. lxxviii) premiado con el primer lugar del certamen tercero del *Symbolico glorioso asumpto*. Méndez Plancarte (*op. cit.*, pp. 187-188) reproduce, precisamente, la canción del *Festivo aparato*.

undoso”), sino que con técnica de centón, tomó la última palabra de cada verso de la canción e, incluso, uno que otro verso:

Rubio el cabello undoso,	Verde el cabello undoso,
y de estrellas espléndidas vestido,	y de la barba al pie escamas vestido,
aliento sonoro	aliento sonoro
luciente rueda círculo torcido	daba Tritón a un caracol torcido,
en carro, honor del viento,	y en alas del viento
Alcides dexa el árido elemento	voló al son por el húmido elemento
(f. 48r).	(Góngora) <sup>30</sup>

Ataviado de estrellas, en su carro, “aliento sonoro”, “círculo torcido”, el nuevo Alcides deja la tierra para brillar como nueva estrella (igual que Hércules fue catasterizado). El único recurso que De la Llana no reproduce es el acusativo griego del segundo verso (‘escamas vestido de la barba al pie’ frente a ‘vestido de estrellas espléndidas’), pero el espíritu gongorino informa toda la canción:

Lucidos caracoles  
 conchas purpúreas orlan el vestido  
 que multiplican soles  
 de fondo más brillante, si escondido  
 en la diáfana popa  
 con que imperios anhela desde Europa  
 (f. 48r).

El segundo lugar fue para fray Antonio de Huertas:<sup>31</sup>

No en rayos dessatados  
 la errante luz atropellaba el día,  
 quando passos turbados  
 sudaba el Can, el Capricornio ardía,

<sup>30</sup> *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. J. M. Micó, Espasa Calpe, Madrid, 1990, p. 113.

<sup>31</sup> Ningún otro registro de este autor.



los pezes y los troncos  
lloraron tiernos y gimieron roncros.

Nótese la perífrasis temporal tan gongorina y la simetría bilateral, fonética y sintáctica, del último verso. Sobre estos recursos gongorinos en la poesía novohispana, escribe Buxó: “Podría asegurarse —incluso— que en la poesía colonial es precisamente ese juego constante de alusiones y elusiones una clave, no la menos importante, para conceder cierta dignidad y altura literaria a la materia neutra de las festividades cívicas y religiosas que fueron su más general y constante motivación”.<sup>32</sup>

Finalmente, ocupó el tercer lugar el bachiller Antonio de Ugalde.<sup>33</sup>

En mar de resplandores  
cerúleas ondas, campo de zafiros,  
Pancaya de colores  
rayos vistiendo, iluminando giros,  
era lucido el viento,  
plausible claridad más que elemento  
(f. 50r).

Hay aquí una especie de sinestesia: las proverbiales fragancias de la región oriental de Pancaya se tornan colores; como más adelante, en otra estancia, hablará el poeta de los himnos que “articulan voces de estrellas con sílabas de luz”.

Como puede verse en las tres composiciones, la imitación, aunque en logros lejos del modelo, es puntual y perfectamente consciente de los recursos estilísticos y de las intenciones estéticas del maestro. Esto es, contra el lugar común, hay que decir que el gongorismo novohispano no se manifestó, o por lo menos no únicamente, en los extremos formales (acrósticos, centones, anagramas, laberintos, versos retrógrados, etc.), en los cuales, en efecto, cayeron irremediable-

<sup>32</sup> *Góngora en la poesía novohispana*, Imprenta Universitaria, México, 1960, p. 84.

<sup>33</sup> Ninguna noticia sobre este poeta. Méndez Plancarte (*op. cit.*, pp. 190-191) reproduce, justamente, esta canción.

mente los poetas novohispanos en su afán por dar forma a una poesía que alcanzara la aguda sutileza y la difícil belleza de la de Góngora. Esos poetas aspiraban a un modelo cuyo valor no está en entredicho. Equivocaron el camino; no les alcanzó el ingenio, pero su concepción estética no nos resulta, a fin de cuentas, ni tan lejana, ni tan disparatada.

He creído conveniente rescatar del olvido este certamen, no para cambiar del todo nuestra apreciación de la poesía del siglo XVII, sino para afinarla. Con seguridad, el análisis detenido de estos *corpora* no variará la nómina de los grandes ingenios, pero como estudiosos de este periodo no podemos seguir ignorando a aquellos ingenios “menores” que tramaron, junto con los consagrados, el paisaje literario de una época: “Lo que me preocupa —escribe T.S. Eliot— es disipar toda connotación despreciativa del término «poesía menor», junto con la insinuación de que la poesía menor es más fácil de leer, o menos digna de ser leída, que la «poesía mayor»”.<sup>34</sup> La verdad es que ha sido más fácil hablar de la lírica novohispana como “poesía menor” que estudiarla; pero, en realidad, esta “poesía menor” nos enfrenta a dos dificultades nada menores: la enorme complejidad que entrañan su exacerbado y poco afortunado conceptismo y su despliegue erudito. Nuestra tarea no es elevar estos dos rasgos al rango de valores estéticos, sino entender sus razones.

<sup>34</sup> *Sobre poesía y poetas*, trad. M. Cohen, Icaria, Barcelona, 1992, p. 39.

LA TRADICIÓN CLÁSICA GRECOLATINA EN  
LA OBRA DE LEOPOLDO LUGONES:  
EL CASO DE *EL PAYADOR*

ÁNGEL VILANOVA

Universidad de los Andes, Venezuela

I

En la historia de la literatura y el teatro argentinos es posible reconocer la presencia de diferentes aspectos formantes de la Tradición Clásica (mitos, motivos, leyendas, ideas), en diversos momentos y bajo formulaciones variadas, líricas, narrativas y, sobre todo, dramáticas. Ya en las primeras décadas del siglo XIX la mitología clásica aparece profusamente en poemas como la *Oda al Paraná* (1801) de Manuel José de Lavardén, autor también de una tragedia titulada *Siripo* (1789), lamentablemente perdida, que constituye el primer intento de representar dramáticamente en esa forma teatral, los infortunados amores del cacique aborigen Siripo y Lucía Miranda, esposa de un conquistador. En una dirección más o menos análoga, Luis Ambrosio Morante apela a la forma trágica para escribir un texto dramático titulado *Tupac Amaru*, también perdido. Aparte de otras manifestaciones poéticas de escaso valor, merecen recordarse los esfuerzos que, animado por la convicción de la necesidad de constituir una literatura nacional pero en otra dirección, realizó Juan Cruz Varela con sus tragedias neoclásicas *Dido* (1823) y *Argia* (1824). Cabe mencionar aquí que estas obras fueron escritas y representadas por lo menos hasta mediados del siglo XIX, paralelamente con la producción y representación de diversas “teatralidades populares”<sup>1</sup> como (por su especial significación

<sup>1</sup> BEATRIZ SEIBEL, *Historia del teatro argentino*, Corregidor, Buenos Aires, 2002.

para el tema de este artículo) las que tenían como protagonistas a los gauchos rioplatenses, los llamados *gauderios*, denominación corriente en el siglo XVIII, de la cual provendría la más conocida de *gaucho/s*. Beatriz Seibel apela al testimonio de un viajero que entre 1771 y 1773 los describe como “campesinos de las llanuras rioplatenses, que encuentra en Montevideo y pagos vecinos, quienes llevan una guitarrita con la que acompañan variadas coplas”; *payadores*, entonces, entre los cuales no faltan negros “que aportan su influencia afroamericana [...] contribuyendo con la tradición del ‘llamado y respuesta’ en la música africana”<sup>2</sup> y formarán parte del “género gauchesco”, una de cuyas formulaciones más conocidas serán, precisamente, las *payadas*,<sup>3</sup> equivalentes a los antiguos cantos *amebeos* o las *tensiones* provenzales, único lazo destacable de “parentesco” con la Tradición Clásica que podría apuntarse.

La presencia de esta última en la literatura argentina vuelve a constatarse en los últimos decenios del siglo XIX, en la producción poética de autores ligados a los movimientos parnasiano, simbolista y, finalmente, modernista, como lo destaca Jorge Luis Borges cuando, refiriéndose en particular al modernismo, señala como uno de sus “rasgos diferenciales” la presencia de “temas de la mitología griega, heredados del Parnaso Francés y, en general, usados de manera decorativa; en *Prosas profanas* —destaca Borges— Rubén Darío llegó a decir:

Amo más que la Grecia de los griegos  
la Grecia de la Francia, porque en Francia,  
al eco de las Risas y los Juegos,  
su más dulce licor Venus escancia.  
[...]  
Verlaine es más que Sócrates y Arsenio  
Houssaye supera al viejo Anacreonte  
[...]

Por otra parte, Borges destaca y defiende además la cada vez más frecuente utilización de “temas mitológicos en la literatura de nuestro

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 45-46.

<sup>3</sup> Ver más adelante el tratamiento del tema en el análisis de *El Payador*.

tiempo (Yeats, Valery, Kafka, Gide)”, aunque “ahora... no es puramente ornamental, es también significativo de situaciones individuales”.<sup>4</sup>

Esta nueva actitud frente a la Tradición Clásica, fruto de una conciencia cada vez más extendida y profunda de la necesidad de superar su empleo pura y casi exclusivamente ornamental y, así sobre esa base y a través de algún proceso de transformación, dar nacimiento a nuevas obras que enriquezcan el acervo cultural, se va manifestando a lo largo del siglo xx, especialmente en la segunda mitad, tanto en la poesía, la narrativa como, de modo particularmente llamativo, en el teatro. En una muy breve reseña podrían mencionarse obras dramáticas de tiempos más bien cercanos como *La casa sin sosiego* (en relación con el mito de Orfeo); *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro; *La oscuridad de la razón* (también sobre el mito de Orfeo) de Ricardo Monti; *Antígona Vélez* y *Electra*, de Leopoldo Marechal; *El reñidero* (transposición de la *Orestíada*); *Los reyes*, de Julio Cortázar (sobre el mito del laberinto de Creta y el Minotauro); *Fundación del desengaño*, de Atilio Betti (Eneas y la fundación de la Nueva Troya). En cuanto a textos narrativos, destacan entre otros *Asterion* de Jorge Luis Borges; *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal, novela en la que el motivo del “Viaje al Averno” constituye una parte fundamental; “Háblenme de Funes”, cuento de Humberto Constantini, que transpone el descenso al Hades de Orfeo en pleno Buenos Aires.

Por lo que respecta a la producción poética y limitándome a textos concebidos a partir de motivos, mitos, etc. clásicos, podría citar títulos como *Juegos apolíneos* de Walter Cassara; *Canéforas* de Silvio Mattucci; *Nugae. Teoría de la traducción* de Leonor Silvestre; *Poesía Civil* de Sergio Raimondi y *El carrito de Eneas* de Daniel Samoilovich.

Pese a su evidente brevedad, esta serie de obras relacionadas “transtextualmente” bien sea con otras o con mitos, motivos, leyendas, etc., de la cultura clásica grecolatina, es suficientemente ilustrativa del interés de los escritores argentinos por la Tradición Clásica. Sin embargo, en este artículo me concentraré en *El Payador* (1916) de Leopoldo Lugones, tanto por la particular significación que ese texto tuvo, especialmente en el momento de su aparición, para la historia

<sup>4</sup> JORGE LUIS BORGES, “Prólogo” de LEOPOLDO LUGONES, *El Payador (y antología de poesía y prosa)*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1992, pp. xiv-xv.

de la literatura y la cultura argentinas como porque, relacionándose con la Tradición Clásica en el plano de las ideas, podía ser una vía diferente para “probar” la vigencia de esa tradición en el siglo XX.

En 1913, es decir, tres años después de la conmemoración del Centenario de la Revolución de mayo, Leopoldo Lugones pronuncia seis conferencias en el teatro Odeón de Buenos Aires. Las exposiciones “fueron un acontecimiento”, a punto tal que el propio presidente de la República Roque Sáenz Peña y su gabinete asistieron a las mismas junto a un público que las aplaudió con entusiasmo “patriótico”. No era para menos. Leopoldo Lugones había proclamado al *Martín Fierro* como el poema épico fundacional de la literatura argentina, del mismo modo que las epopeyas homéricas lo habían sido para los griegos. En ambos casos, de acuerdo con la visión del “historicismo romántico” (o de la filología decimonónica), se trataba de composiciones que confirmaban la existencia de un pueblo cantando sus “orígenes heroicos”, proyectando “en uno o varios héroes [...] los caracteres de una raza”.<sup>5</sup> Contemporáneamente, otros dos acontecimientos conmocionaban aún más al mundo de las letras. Al asumir la cátedra de Literatura Argentina recién creada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Ricardo Rojas estimaba, en un tipo de reflexión análoga, que “el *Martín Fierro* era para los argentinos lo que la *Chanson de Roland* para los franceses y el *Cantar de Mío Cid* para los españoles, es decir, el poema épico nacional”. Adicionalmente, la revista *Nosotros* publicaba los resultados de una encuesta en la que interrogaba a “un distinguido núcleo de hombres de letras” sobre la existencia de “un poema nacional” y si como tal el poema de José Hernández era “una obra genial de las que desafían los siglos, o estamos creando por ventura una bella ficción para satisfacción de nuestro patriotismo”. Carlos Altamirano, a quien he venido citando, sostiene, en relación con la última referencia al patriotismo, que no se trataba sólo de una cuestión “de historiografía literaria o de preceptiva”. Según recuerda, el problema tenía otro cariz que no era en rigor realmente nuevo: en su *Historia de Sarmiento* (1911), refiriéndose a Sarmiento y Hernández, Lugones había afirmado: “El país ha em-

<sup>5</sup> CARLOS ALTAMIRANO, “La fundación de la literatura argentina”, *Punto de Vista*, año 2, noviembre de 1979, núm. 7, p. 11.

pezado a *ser espiritualmente* con esos dos hombres. Ellos presentan el proceso fundamental de las civilizaciones, que semejantes a la Tebas de Anfión, están cimentadas en cantos épicos. Así es una verdad histórica que los poemas homéricos formaron el núcleo de la nacionalidad helénica. Saber decirlos bien era el rasgo característico del griego. Bárbaro significaba revesado, tartamudo: nuestro *gringo*.<sup>6</sup> Esta última afirmación, la referencia al “patriotismo” que promovería “una bella ficción” y la calificación de “nuestro gringo” (el inmigrante) como representante de una nueva barbarie, permiten concluir que la discusión sobre el género al que debía adscribirse el *Martín Fierro* era una parte del problema y que, pese a su indudable importancia, este último trascendía lo literario para apuntar a la cuestión de la “identidad nacional” que la inmigración podía llegar a poner en peligro. Muy sintéticamente expuesto, podría decirse que el proyecto nacional de modernización de la llamada Generación del 80 podía frustrarse por obra de diversos factores que conspiraban contra él. El progreso acarrea problemas diversos, entre los cuales, casi unánimemente considerado, el que mayor preocupación suscitaba era el ya mencionado de la identidad: “No constituyen una nación —escribía Ricardo Rojas en 1909— por cierto, muchedumbres cosmopolitas cosechando su trigo en la llanura que trabajaron sin amor. La nación es, además, la comunidad de los hombres en la emoción del mismo territorio, en el culto de las mismas tradiciones, en el acento de la misma lengua, en el esfuerzo de los mismos destinos”.<sup>7</sup> Esa misma preocupación se advierte en otras obras de intelectuales más o menos “orgánicos” con respecto a las élites dirigentes, tanto en el sector afiliado al positivismo como a los enrolados en corrientes nacionalistas. Así como entre los primeros surge la inquietud por la aparición de obstáculos al progreso que aparecen como consecuencia de la inmigración (“la plebe ultramarina, que a semejanza de los mendigos ingratos, nos armaba escándalo en el zaguán”, escribe Lugones en el prólogo de *El Payador*), en los ubicados en el sector nacionalista y antimodernista esa inquietud tenía más que ver con el carácter exclusivamente material del pro-

<sup>6</sup> LEOPOLDO LUGONES, *Historia de Sarmiento* (1911), apud CARLOS ALTAMIRANO, *op. cit.*, p. 11 (cursivas originales).

<sup>7</sup> RICARDO ROJAS, *La restauración nacionalista* (1909), apud *loc. cit.*

greso. Como trasfondo de estas posturas, especialmente de la última, es posible advertir diversas influencias, entre las que sobresale la del “espiritualismo” de José Enrique Rodó, presente en su *Ariel* de 1909. En este punto conviene recordar fundamentalmente, por lo que más adelante expondré en relación con *El Payador* de Lugones, que Rodó preanuncia, por así decir, la orientación del pensamiento lugoniano a buscar en la Tradición Clásica la fundamentación de sus propuestas: en 1909 Rodó escribe *Motivos de Proteo*, a juicio de muchos su obra más trascendente; *El camino de Paros* (1918) y *Nuevos motivos de Proteo* (1927) en los cuales intenta apoyarse en el legado grecolatino para referirse a los problemas culturales de las nuevas naciones surgidas en el siglo XIX en el continente sudamericano. En *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Maristella Svampa recuerda el antecedente de Rodó (y otros más “externos”, como el “tradicionalismo de Barrés, la lección crítica de la Generación española de 1898 —Unamuno, Ramiro de Maeztu—”) y entre los argentinos obras que no siempre desde la misma perspectiva ponen en evidencia una común preocupación por los orígenes de la nación que eclosiona con ocasión del Centenario: *La tradición nacional* (1888) de Joaquín V. González, *La restauración nacionalista* de Ricardo Rojas ya citada y *El diario de Gabriel Quiroga* (1910) de Manuel Gálvez.<sup>8</sup>

Esta serie de “ensayos de interpretación” culmina con *El Payador* de Lugones quien, desde una perspectiva que vamos a analizar, se hace cargo del problema, cuando las élites dirigentes (los “viejos criollos” como los distingue Altamirano) advierten que, paradójicamente, el que hasta entonces había sido considerado factor de progreso —el inmigrante— se había convertido en factor que hacía peligrar la “cohesión social”. Por eso Altamirano piensa que “definir al *Martín Fierro* como obra épica o ‘poema nacional’ no significaba únicamente atribuirle, con arreglo a ciertas convenciones, un determinado estatuto genérico al texto de Hernández. Era también afirmar una identidad nacional, cuyos títulos de legitimidad se encontraban en el pasado (ahí estaba la epopeya para testificarlo), pero que proyectaba sobre el presente su significado. Habría que decir más: era esta cuestión, la

<sup>8</sup> MARISTELLA SVAMPA, *El dilema argentino: civilización o barbarie (De Sarmiento al revisionismo peronista)*, Ediciones El cielo por asalto, Buenos Aires, 1994, pp. 88 ss.



de la nacionalidad, la que daba lugar a la otra, la del carácter épico o no del *Martín Fierro*".<sup>9</sup> Si la respuesta a la inquietud sobre la situación crítica de la identidad nacional estaba en el pasado, debía ser en el pasado pre-inmigratorio donde había que buscarla:

Como el pasado está enterrado en el suelo argentino habrá que buscar allí los mitos culturales ya sea que se trate de los indios o los gauchos —escribe Graciela Montaldo en *De pronto el campo*—, el ruralismo bélico de los criollos luchando con esos indios tan bárbaros como ingenuos, característicos de la Argentina, o el ruralismo más reconocible y criollo de los mestizos, esos gauchos que apenas elevan su voz ante las injusticias. El suelo ilusorio de estas construcciones es la vasta pampa, por tanto tiempo tierra de nadie. Crear sobre ese subsuelo las bases culturales del país inmigratorio será una tarea de los intelectuales que se proponen pensar explícitamente el pasado como sentido, como interpretación, o de los que tratan de encontrar una estética que densifique y particularice la literatura argentina, impregnada como estaba entonces de diferentes formas del europeísmo.<sup>10</sup>

Me parece que Lugones se ubica en una posición intermedia o equidistante de ambas posturas y a comienzos del siglo XX es uno de los poetas de mayor prestigio, cuya obra sostiene su aspiración a ser "el poeta de la patria" que construye y cuida "su posibilidad de decir la verdad sobre la patria [...] desde la 'la gran cultura universal' y la erudición", de convertirse así en "el poeta cuya obra imprime uno de los grandes giros en la literatura argentina" y, reclamando "la historia, la tradición", fundar "uno de los grandes mitos de la identidad nacional".<sup>11</sup> Entre los rasgos distintivos del modernismo destacaba Borges en el prólogo de *El payador* su marcada afición a las más diversas y exóticas mitologías. Lugones afinca su interés fundamental en la mitología griega, no para aprovecharla como instrumento de una ornamentación exótica sino para asentar sobre ella y la tradición

<sup>9</sup> CARLOS ALTAMIRANO, *op. cit.*, p. 11.

<sup>10</sup> GRACIELA MONTALDO, *De pronto, el campo*, Beatriz Viterbo, Rosario (Arg.), 1993, p. 24.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 59.

cultural a la que da origen, la autoridad que necesita para “fabricar [... el] mito fundador”,<sup>12</sup> el mito del gaucho como arquetipo, “el prototipo del argentino actual” (“No somos gauchos, sin duda; pero ese producto del ambiente contenía en potencia al argentino de hoy, tan diferente bajo la apariencia confusa producida por el cruzamiento actual. Cuando esta confusión acabe, aquellos rasgos resaltarán todavía, adquiriendo, entonces, una importancia fundamental el poema que los tipifica, al faltarles toda encarnadura viviente”).<sup>13</sup> Es decir, otra vez paradójicamente, Lugones construye el mito sobre un tipo humano ya extinguido a causa del proceso modernizador, porque mediante ese recurso, invirtiendo el sentido de los términos de la dicotomía civilización/barbarie de Sarmiento, era “lo único que podía contener con eficacia a la barbarie [ahora representada por “la plebe ultramarina”], era un elemento que participando como ella de las ventajas locales llevaba consigo el estímulo de la civilización. Y éste es el gaucho, producto pintoresco de aquel mismo conflicto”.<sup>14</sup>

Para llegar a este momento, Lugones ha ido adquiriendo, como aplicado autodidacta, una indudable competencia sobre la Tradición Clásica, como lo van revelando sucesivos textos, entre los cuales merecen una mención: 1) *Las limaduras de Hephaestos* (1910), integrado por dos partes: “Piedras liminares” es la primera, en la que Lugones estudia la relación entre arquitectura y poesía; la segunda, titulada “Prometeo (Un proscrito del sol)”, que el autor define como un “trabajo de crítica mitológica”;<sup>15</sup> 2) *Los ejércitos de la Iliada* (1915); 3) dos series de *Estudios helénicos*, la primera de 1923 y 1924, y la segunda, *Nuevos estudios helénicos* de 1928, en los que Lugones se ocupa de distintos tópicos de la poesía homérica, incluyendo la traducción del Canto I y de casi todo el Canto XI de la *Iliada* y observaciones sobre la interpretación textual.<sup>16</sup> 4) Alfredo Fraschini, en su artículo

<sup>12</sup> MARISTELLA SVAMPA, *op. cit.*, p. 108.

<sup>13</sup> LEOPOLDO LUGONES, *El Payador*, ed. cit., p. 51.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>15</sup> LEOPOLDO LUGONES, *Obras en prosa*, Aguilar, México, 1962.

<sup>16</sup> LEOPOLDO LUGONES, *Estudios helénicos*, Ed. Babel, Buenos Aires, ts. 1 y 2, 1923; Ed. Babel, Buenos Aires, ts. 3 y 4, 1924; *Nuevos estudios helénicos*, Ed. Babel, Buenos Aires, 1928.

“Presencia viva de la Antigua Grecia en la obra de Leopoldo Lugones”<sup>17</sup> incluye también otras obras “de inspiración helénica” como *Las montañas del oro* (1897), que contiene una “Laudatoria a Narciso”, en la que el poeta expresa su deseo de “convertirse en otro Narciso” y *Los crepúsculos del jardín* (1905), en donde aparece un soneto titulado “La vejez de Anacreonte”; por último, completando el conjunto más importante de la producción poética de Lugones hay que incluir *Lunario sentimental* (1909), texto en el que aparecen “La copa inhallable” y “Los cuatro amores de Dryops”, que también revelan su amplia y profunda relación con la Tradición Clásica, así como “Los caballos de Abdera”, cuento en el que aparecen dos temas griegos, la cría de caballos en Tracia y Heracles o Hércules como héroe salvador de los hombres; los artículos breves contenidos en *Filosofícula* y “Las cenizas de Hércules”, “La túnica de Neso”, “Orfeo y Eurídice” y “La invención del firmamento”.

Para completar esta semblanza de Lugones debe también apuntarse (aunque no haya universal coincidencia) que sus traducciones de la poesía homérica, incluidas en los *Estudios helénicos*, algunas aprobadas por Segalá y Estalella, revelan su esfuerzo de autodidacta que le permitió hacer gala de ese saber: “Las coplas de mi gaucho no me han impedido traducir a Homero y comentarlo ante el público cuya aprobación [...] demuestra una cultura superior”.<sup>18</sup>

Entre sus contemporáneos las opiniones se dividieron, pero nadie negó que Lugones “obligó definitivamente con sus lecturas, a una revisión más atenta”, escribe Guillermo Ara en la Nota Crítica de la edición de *El Payador* de la Biblioteca Ayacucho. Mientras Carlos O. Bunge, por ejemplo, en una conferencia dictada en agosto de 1913 en la Academia de Filosofía y Letras sobre la literatura gauchesca rechazaba la tesis lugoniana sobre el carácter épico del poema de Hernández, Martiniano Leguizamón (autor de *De cepa criolla*) reconocía “que la palabra de Lugones fue «la revelación (para los más) de un tesoro de belleza ignorada que tenían, sin embargo, al alcance de la mano»”. En la encuesta de la revista *Nosotros*, además, se afirmaba: “Los lecto-

<sup>17</sup> En *Argos* (Revista de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos), 6 (1982), pp. 7-25.

<sup>18</sup> LEOPOLDO LUGONES, *El Payador*, ed. cit., p. 16.

res de Leopoldo Lugones han puesto de actualidad el *Martín Fierro*. Lo que algunos pensaban y unos pocos [entre los que se contaban Unamuno y Azorín] habían publicado por escrito con audacia de paradoja, Lugones lo ha sostenido sin ambages, con todo el prestigio de su talento: el *Martín Fierro* es nuestro poema nacional por excelencia, la piedra angular de la literatura argentina”.<sup>19</sup>

Entre quienes posteriormente han opinado sobre la cuestión hay dos autores cuyas apreciaciones vale la pena consignar brevemente por el relevante papel cumplido por ambos en el proceso literario argentino: Jorge Luis Borges y David Viñas. Desde diferentes puntos de vista ambos expresan valoraciones distintas a las comentadas antes. En “La poesía gauchesca”, Borges recuerda el juicio favorable que Lugones emitió sobre un poema gauchesco titulado “Los Tres Gauchos Orientales”, del poeta uruguayo Antonio Lussich, tenido por el propio Hernández como antecedente del *Martín Fierro*, en contraste con su despectiva estimación de las composiciones de Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi, Esteban Echeverría y Estanislao del Campo. “Sospecho —escribe— que no hay otro libro argentino que haya sabido provocar en la crítica un dispendio igual de inutilidades”: admiraciones condescendientes, digresiones históricas o filológicas prescindibles (como una presunta “falta de retórica” lo cual en verdad significa “retórica deficiente”). Todo el “operoso” manejo de presuntas relaciones del *Martín Fierro* con los poemas homéricos, el *Cantar del Mío Cid* o la *Comedia* dantesca “deriva de una superstición: presuponer que determinados géneros literarios (en este caso particular, la epopeya) valen formalmente más que otros. La estrafalaria y cándida necesidad de que el *Martín Fierro* sea épico ha pretendido comprimir siquiera de un modo simbólico, la historia secular de la patria”. Contra la tesis de la epicidad del poema de Hernández, Borges sostiene la de “la índole novelística del *Martín Fierro* [...] Novela —agrega—, novela de organización instintiva o premeditada [...]: única definición que puede transmitir puntualmente la clase de placer que

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 3-13. Sobre el mismo tema ver: LUIS DI FILIPPO, *Valoración hispana del Martín Fierro*, Cuadernos de Santa Fe-Dirección General de Cultura de la Provincia de Santa Fe, Santa Fe (Arg.), s/f.

nos da y que condice sin escándalo con su fecha [...], la del siglo novelesimico por antonomasia”.

Por su parte, David Viñas, desde una visión ideológica enfrentada a la de Lugones escribe: “El poeta es Prometeo que se agacha, luego Apóstol, Vate, Profeta y Estandarte y su predestinado lugar se encuentra al frente de esas ‘turbas amotinadas y potentes’”. Lejos de toda posibilidad de diálogo, Lugones “se sueña como única legalidad: un hacedor de la ley”, que “pretende vivir su heroicidad” solitariamente. “El Poeta excepcional —continúa— poco tenía que ver con la historia. Es entonces cuando el Pueblo heroico se trasmuta en ‘Payador’ o en ‘Domador’ de la *Iliada*: Lugones heroicamente sigue dirigiéndose a un ‘Pueblo ideal’ cada día que pasa más abstracto: fantasmalmente ‘helénico’, mientras el de ahí adelante es llamado ‘chusma de la urna’; las apelaciones a la ‘cultura clásica’ —agrega Viñas—, le servían para despreciar a la ‘incultura ciudadana’”.<sup>20</sup>

## II

*El Payador*, entonces, es un texto publicado en 1916 y constituido por una serie de conferencias (no todos los capítulos, sin embargo, fueron inicialmente conferencias), pronunciadas por Leopoldo Lugones en 1913 sobre la naturaleza épica del *Martín Fierro*, el poema gauchesco de José Hernández, publicado en dos partes: la primera titulada “El gaucho Martín Fierro” en 1872 y la segunda, “La vuelta de Martín Fierro”, en 1879. El *Martín Fierro*, como es más comúnmente conocido, es el punto culminante de la poesía gauchesca cuyas figuras más destacadas junto a Hernández son Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi y Estanislao del Campo (a quienes Lugones subestima totalmente, como ya fue dicho).

Si *El Payador* intenta ser la “solución” para un problema que supera ampliamente los límites de la cuestión genérica del *Martín Fierro*, ya que lo que está en juego es nada menos que el destino de la na-

<sup>20</sup> JORGE LUIS BORGES, “La poesía gauchesca”, en *Discusión* (1932): *Prosa completa*, Bruguera, Barcelona, 1980, t. 1, pp. 29-33. DAVID VIÑAS, *De Sarmiento a Cortázar. Literatura argentina y realidad política*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1974, pp. 73-74.

ción, resulta mucho más explicable la búsqueda de una *auctoritas* que convalide la propuesta. Lugones no es el primero (ni será el último seguramente) en apelar a la raíz clásica grecolatina para asegurar la pertinencia de la “solución” que imagina. Al fin y al cabo, por citar algunos casos análogos relevantes, podría recordar, por ejemplo, a Ernst Curtius cuando sostiene que Dante “necesitó” “legitimar su mensaje poético” mediante el aval de los “poetas antiguos”,<sup>21</sup> o a Boileau afirmando la superioridad de Malherbe sobre Villon porque aquél “respetaba” las normas supuestamente clásicas. O a Henry Fielding en el siglo XVIII tratando de “demostrar” la filiación clásica del género novelístico postulando la relación entre éste y el *Margites* en el prólogo de su novela *Joseph Andrews*, enfrascado en la polémica entre antiguos y modernos de mediados de ese siglo en Inglaterra.

En el curso de sus reflexiones sobre *El Payador*, Graciela Montaldo se pregunta: “¿Por qué [...] Lugones no usó lo clásico como los demás modernistas?”, después de apuntar que hasta las “conferencias de Lugones, ningún intelectual argentino tomaba excesivamente en serio la gauchesca, ni siquiera el poema de Hernández” y que, como lo había puesto de relieve la encuesta de la revista *Nosotros* en 1913, aunque había acuerdo sobre “los valores estéticos” del *Martín Fierro*, había también “mucho resistencia a considerarlo un texto equiparable a los de la gran tradición literaria occidental”. Un poco más adelante agrega: “La propuesta de *El Payador* es centralizar, por primera vez, con argumentos sin duda excesivos, un texto marginal; marginal porque se encuentra en el borde de dos culturas, la popular y la letrada pero marginal también porque es un poema de la oralidad y el nomadismo que Lugones hará entrar en las bibliotecas y lo explicará desde las etimologías, géneros literarios e historia de Occidente”; Lugones quiere “demostrar su esencia de objeto de museo para convertir al *Martín Fierro* a la tradición letrada a través de su genealogía clásica”.<sup>22</sup>

Ese tipo de operación al que me he referido está nítidamente plasmado en *El Payador* desde su propio título (“voz que nos pertenece completa”) que es, escribe Lugones, “el nombre de los antiguos

<sup>21</sup> ERNST CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, F.C.E., México, 1955, t. 1, p. 37.

<sup>22</sup> GRACIELA MONTALDO, *op. cit.*, pp. 62-64.

cantores errantes que recorrían nuestras campañas trovando romances y endechas” y “fueron [...] los personajes más significativos en la formación de nuestra raza”, como el “primordial mito helénico [que] atribuía al son de la lira del aeda el poder de crear ciudades”. Adicionalmente, al terminar el prólogo, Lugones incluye una “Advertencia etimológica” en la que a partir de la definición de ‘payador’ del *Diccionario de la Real Academia* recorre diversas posibilidades de distintas lenguas (portuguesa, italiana, francesa) hasta llegar a la voz griega ‘paizo’ y a otras del bajo griego, del bajo latín y del provenzal. Reconocer el esfuerzo no supone aprobación ninguna; comprobado el “poquísimo valor” de las etimologías propuestas, Corominas opta por abstenerse de “discutir” las “que buscan el origen de esta moderna palabra criolla en el griego y el provenzal antiguo o que suponen procesos semánticos descabellados o evoluciones fonéticas desusadas”.<sup>23</sup>

*El Payador* está constituido por diez capítulos y una especie de colofón cuya autoría no resulta clara. Tanto en el prólogo como en los capítulos, Lugones remite en diversos grados y modos a la Tradición Clásica pero, a mi juicio, además del prólogo, dos son los que podrían considerarse fundamentales desde la perspectiva que orienta este artículo: son el I, “La vida épica”, y el VII, “El *Martín Fierro* es un poema épico”. No estará demás, sin embargo, una muy sintética reseña de los restantes. En el cap. II, “El hijo de la pampa”, Lugones se refiere a la “subraza” del gaucho, considerándolo como “el héroe y el civilizador de la pampa”, el “paladín”, y al particular ámbito geográfico en que vivió, temática que sigue desarrollando en el cap. III, “A campo y cielo”, en el que se ocupa también del proceso que lleva a la extinción del gaucho, a sus relaciones con los sectores dirigentes, a su participación protagónica en las luchas por la independencia.

La relación de la “payada” con los cantos amebeos, las églogas de Teócrito y Virgilio, las “tensiones” provenzales, son los asuntos preponderantes del cap. IV, “La poesía gaucha”. En el cap. V, Lugones exhibe su versación en el tema de “La música gaucha”, incluyendo partituras musicales de ritmos populares. En “El lenguaje del poema”, el cap. VI, Lugones se ocupa de “la formación del lenguaje” hablado por los

<sup>23</sup> JOAN COROMINAS y JOSÉ A. PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1989.

gauchos que, “menos correcto que el de los españoles aventájalo como instrumento de expresión, al resultar más acorde con las exigencias de una vida más premiosa”. Como proviene de la lengua latina, en la que “habíanse refundido en la civilización medioeval de origen celta, la griega y la romana, haciendo del Mediterráneo europeo un foco de cultura tan vasta como no se viera hasta entonces”, será fácil comprender que “el alma de las lenguas latinas”, constituida por “el heroísmo caballeresco, el culto de la mujer, el honor”, haya sido heredada por la lengua gauchesca. Precisamente, en el prólogo, Lugones destaca como uno de los valores del *Martín Fierro* “la creación del idioma por ellos [los gauchos] iniciada”, la invención de “un nuevo lenguaje” para, a través de la obra poética, servir a “la expresión de la nueva entidad espiritual constituida por el alma de la raza en formación”. Para Lugones, se reiteraba así el proceso de formación de “todas las [otras] razas del tronco grecolatino” que había culminado en “una obra de belleza”, “en un poema épico”. “El objeto de este libro es, pues, definir bajo el mencionado aspecto la poesía épica, demostrar que nuestro *Martín Fierro* pertenece a ella, estudiarlo como tal, determinar simultáneamente, por la naturaleza de sus elementos, la formación de la raza, y con ello formular, por último, el secreto de su destino”.<sup>24</sup>

¿Cómo define Lugones la poesía épica? Con la vehemencia (también la desmesura) que lo caracterizó siempre, para bien y para mal: “Producir un poema épico es, para todo pueblo, certificado eminente de aptitud vital, porque dicha creación expresa la vida heroica de su raza”. Así se añade al tesoro común de la humanidad una nueva prenda “en la que se plasman tres valores trascendentes representados por los héroes, la verdad, la belleza y el bien.” Los héroes, entiende Lugones, no son sólo paladines guerreros, también alcanzan esa condición los que encarnan con sus obras esos valores. Por eso Platón en la filosofía, Miguel Ángel en la estética, Washington en la ética, encarnan “la vida superior de sus patrias” a través del poema épico. Superando la desproporción “entre los medios materiales del héroe” y el objetivo

<sup>24</sup> LEOPOLDO LUGONES, *op. cit.*, pp. 14-16. El frecuente empleo del término ‘raza’ despierta muchas dudas sobre su preciso significado. Algunas veces parece significar ‘pueblo’ y otras parece usado en el sentido más habitual de comunidad de seres humanos de características similares y que en los últimos tiempos ha sido desestimado como término científico.



a alcanzar, su calidad espiritual hace posible la ‘civilización’, “el dominio de la materia por la inteligencia, la transformación de la fuerza bruta en energía racional”, por ende, la conformación de una nueva patria. “Era esto lo que veía Grecia en los poemas homéricos, y de aquí su veneración hacia ellos. Homero había sido el revelador de ese maravilloso supremo fruto de civilización llamado el helenismo; y por tanto un semidios sobre la tierra”. Por otra parte, tanto la *Iliada* como la *Odisea* cumplen con creces con “el objeto específico” de la poesía épica: “el elogio de empresas inspiradas en la justicia y la libertad”. El encomio del héroe está indisolublemente ligado al del poeta: como la poesía es obra inconsciente “inspiración de númenes”, el poeta ejercita la “condición magnífica de revelador [...], es, en gran parte, un agente involuntario de la vida heroica por él mismo revelada”, por lo cual el significado del “mito de la musa inspiradora, es el espíritu de la raza al cual sirve el agente”, pero sólo a condición de establecer “una profunda identidad de condición divina entre el agente y la deidad”. En el caso del héroe, entonces, hay una remisión a la idea de la “personalidad excepcional”, escribe Eduardo Rinesi (de acuerdo con Óscar Terán), que “se verifica en la exaltada genealogía que traza Lugones con el propósito de convertir al gaucho argentino en una suerte de prolongación natural, de descendencia viril de los héroes homéricos”. En cuando al poeta, ya en pleno proceso de “profesionalización de la literatura argentina (y lo correlativo: la autonomización de la función intelectual”)), de acuerdo con la visión romántica y modernista “del poeta como personalidad superior”, y ante “la materialidad de la barbarie inmigratoria, Lugones emprende la búsqueda de «ese estado espiritual al cual llamamos el *alma* de la raza». Pero puesto que esa búsqueda sólo puede efectuarse manipulando —dice Terán— «la tosquedad de la sin embargo ineludible materia popular», la tarea del artista se vuelve fundamental: Él es el encargado de la espiritualización, la elevación, la purificación de esa materia tan noble como ruda”.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> EDUARDO RINESI, “Las formas del orden”, en Horacio González, Eduardo Rinesi y Facundo Martínez, *La nación subrepticia*, El Astillero Ediciones, Buenos Aires, 1997, pp. 118-119. La cita de ÓSCAR TERÁN corresponde a “‘El payador’ de Lugones o ‘la mente que mueve moles’”, *Punto de Vista*, núm. 47, 1993. ROBERTO PORFIDIO subraya también la condición de “revelador” que Lugones atribuye al poeta, en “La interpretación lugoniana de ‘Martín Fierro’”, en VVAA, *José Hernández (estudios reunidos*

De acuerdo con la hipótesis propuesta en este artículo, el capítulo VII (“*Martín Fierro* es un poema épico”) es complementario del I (“La vida épica”), al que por considerarlo fundamental analicé con especial detenimiento. Lugones retoma y reitera en el cap. VII algunas de las opiniones ya expuestas en ese primer capítulo. Así, por ejemplo, insiste en los dos “linajes” a los cuales adscribe al poema gauchesco. Por un lado vuelve sobre su condición de punto culminante de un proceso poético al que estima, sin embargo, nada digno de encomio: el género gauchesco reconocería, según Lugones, a Juan Gualberto Godoy (en el último cuarto del siglo XVIII) como probable punto de partida, al cual continúa el “barbero” Bartolomé Hidalgo, quien pondría en juego la “descosida verba del oficio”. Miserio comienzo “de un proceso en el que se inscribe a continuación y para no citar sino a los precursores más renombrados”, Hilario Ascasubi, autor que “hizo poesía política con el mismo instrumento” por lo cual poco podría esperarse de ella; a Estanislao del Campo, que no tuvo mejor fortuna, a juicio de Lugones, porque fue “un ensayista infortunado” que cultivó el género gauchesco con una parodia, “género de suyo pasajero y vil” [!] para “reírse y hacer reír a costa de cierto gaucho imposible”. No les va mejor a otros como Esteban Echeverría o Ricardo Gutiérrez que “pecan por el lado de su tendencia romántica” y sólo son “nuevos ensayos de «color local»” en los que “brilla por su ausencia el alma gaucha”.<sup>26</sup>

Desde el punto de vista de la tradición literaria en castellano, Lugones cree que los antecedentes más inmediatos del *Martín Fierro* (de la poesía gauchesca, en general) están en el *Romancero* (por lo que fue para “el actual idioma de España”, como el poema de Hernández para “el futuro castellano de los argentinos”) y en la novela picaresca (especialmente por la afinidad entre sus personajes y aquellos como el viejo Viscacha y Picardía, “el Sancho y el Pablillos de nuestra campaña”). Esa tradición, además, está conectada con la Tradición Clási-

---

en conmemoración del Centenario de “*El gaucho Martín Fierro*”), 1872-1972, Departamento de Letras-Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana, La Plata, 1972, p. 158. Sobre la defensa no muy resuelta de Hernández del valor artístico de su poema, Lugones insiste en el cap. VII de *El Payador*, ed. cit., p. 133: “Él [Hernández] ignoró siempre su importancia y no tuvo genio sino en aquella ocasión”, ignorancia, agrega, compartida por la crítica.

<sup>26</sup> LEOPOLDO LUGONES, *El Payador*, ed. cit., pp. 126-127.

ca, y aunque Martín Fierro (“personaje [...] enteramente peculiar en nuestro poema”) no “es el caballero insigne, ni el jefe de alta alcurnia que figuran en el *Romancero* o en la *Iliada*”, es sí “un valiente oscuro, exaltado a la vida superior por su resistencia heroica contra la injusticia”, por lo cual Martín Fierro se emparienta con los héroes homéricos así como con el Eneas de Virgilio (quien a su vez remite a la obra de Enio y Nevio, “los padres de la poesía latina”).

En el linaje de la poesía épica grecolatina Lugones incluye después, llamativamente, a Ovidio cuyas *Metamorfosis* “constituyen, quizás, el mejor poema épico de la poesía latina”. Así como Virgilio “imitó a Homero”, Dante, a su vez, es un hijo espiritual del autor de la *Eneida*, y Tasso “se vanagloria de la filiación homérica” de sus dos *Jerusalenes* “enumerando los caracteres que ha imitado de la *Iliada*”.<sup>27</sup> Otros aspectos destacables sobre los que, finalmente, insiste Lugones de acuerdo con su hipótesis, son el estoicismo que aprecia en el carácter del héroe gauchesco y la “naturalidad” propia de la épica homérica que el *Martín Fierro* comparte: “Cuando nuestros gauchos se regocijan con el poema que a los cultos también nos encanta, es porque unos y otros oímos pensar y decir cosas bellas, interesantes, pintorescas, exactas, a un verdadero gaucho”. El “pueblo rural” tiene el mérito de haber comprendido primero “la intención del poeta”, lo cual explica el éxito del *Martín Fierro* entre las gentes del campo:

Naturalmente exento de trabas preceptistas, [Hernández, el poeta] sabía por instinto que la descripción de una existencia humana, no es un puro recreo lírico; que las miserias, las asperezas, la prosa de la vida, en fin, forman parte de la obra, porque el héroe es un hombre y sólo a causa de esto nos resulta admirable. De tal modo, el gaucho Martín Fierro tomó pronto existencia real. He oído decir a un hombre de la campaña, que cierto amigo suyo lo había conocido; muchos otros creíanlo así; y no sé que haya sobre la tierra gloria más grande para un artista. *Es esa la verdadera creación, el concepto fundamental de los tipos clásicos. Así vivían los héroes homéricos cuyas hazañas cantaba el aeda en el palacio de los reyes y en la cabaña de los pastores. Todos lo entendían, a causa de que representaba la vida integral.*<sup>28</sup>

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 131-133.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 143. Las cursivas son mías.



*Lingüística e historia*

---



EL EXTRAÑO CASO DE LA “U” INVERTIDA:  
O SEA, EL DE LA ENMARAÑADA  
TOPONIMIA DEL NEVADO DE TOLUCA<sup>1</sup>

BERNARDO GARCÍA MARTÍNEZ  
El Colegio de México

Había una vez una montaña que se llamaba Chicnauhtécatl.<sup>2</sup>

Tal era el nombre con que se conocía en el siglo XVI, y con seguridad antes de la conquista, a lo que hoy llamamos Nevado de Toluca, hermoso volcán que domina un amplio paisaje natural y que, con 4 690 metros de altura sobre el nivel del mar, es la cuarta cumbre más alta de México. Lo del nombre lo sabemos porque así nos lo dicen, sin vacilación alguna, los documentos más antiguos que se ocupan de ella: la “Relación de las minas de Temascaltepec”, que es una descripción geográfica concluida en 1580 por el alcalde mayor Gaspar de Covarrubias, y la “Historia de los señores chichimecos hasta la venida de los españoles”, que es parte de la obra de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, célebre historiador texcocano que escribió hacia 1625.<sup>3</sup> Son las únicas fuentes que han conservado información al respecto. Ninguno de los códices prehispánicos o coloniales nos da el

<sup>1</sup> Expuse de manera abreviada el tema de este artículo en un pequeño opúsculo para la revista *Arqueología Mexicana* (“Los nombres del Nevado de Toluca”, vol. 8, 2000, núm. 3, pp. 24-26). Ahora desarrollo el asunto de manera más extensa y con empleo de las citas y referencias pertinentes. El título lo tomo de otra breve nota sobre el mismo tema que preparé para un boletín de circulación interna del Club de Exploraciones de México (*La Montaña*, año LXXV, núm. 243, diciembre 2003, pp. 59-60).

<sup>2</sup> Los acentos en ésta y otras palabras náhuatl no son rigurosamente necesarios, y no siempre se les hallará en las fuentes citadas. Pero aquí los he añadido y utilizado de manera uniforme.

<sup>3</sup> Más abajo daré las referencias precisas.

nombre de la montaña —ni Chicnauhtécatl ni ningún otro —si bien existe testimonio de una variante que mencionaré más adelante. Es de suponerse que había un nombre nativo, es decir, en lengua matlatzinca —que era la que se hablaba en la mayor parte de la región—, o en otomí, pero nadie se cuidó de registrarlo, así que se ha olvidado totalmente.<sup>4</sup> El nombre *Chicnauhtécatl* es obviamente náhuatl, y es de suponerse que se difundió con la conquista mexicana del valle de Toluca a fines del siglo xv.<sup>5</sup>

Esta montaña se ha convertido en uno de los símbolos del Estado de México (del mismo modo que la Malinche lo es del de Tlaxcala o el Cerro de la Silla de la ciudad de Monterrey), de modo que forma parte de un conjunto de tradiciones y referentes culturales. Pero en nuestros tiempos se le denomina *Xinantécatl*. No han sido pocos los esfuerzos dedicados a la difusión de este nombre, que por lo general es reputado como más auténtico o autóctono. Hoy en día es el topónimo oficial y como tal es reconocido ampliamente. Se le halla presente en documentos, nombres de calles, guías turísticas, celebraciones escolares y toda clase de funciones de gobierno. Sin embargo, en el habla cotidiana prácticamente todo mundo se refiere a la montaña como *Nevado de Toluca*, o simplemente como *el Nevado*, aun a sabiendas de que es un apelativo inexacto (pues lo de “nevado” le es aplicable sólo por excepción, aunque anteriormente no fue así)<sup>6</sup> y que

<sup>4</sup> El arqueólogo José García Payón dice que “los otomíes de la región de Tezoaya llaman a dicha montaña *t’ast’öhö*, literalmente «la montaña blanca», de *t’asi*, blanco, y *t’öhö*, montaña”. Pero no fundamenta su aseveración, para la cual no he hallado ninguna otra referencia. Tal denominación pudiera ser meramente genérica. JOSÉ GARCÍA PAYÓN, *La zona arqueológica de Tecaxic-Calixtlahuaca y los matlatzincas*. Talleres Gráficos de la Nación, México, 1936, t. 1, p. 75. (Facsímil: Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, México, 1974.)

<sup>5</sup> Para un resumen actualizado de esta conquista, ver RENÉ GARCÍA CASTRO, *Indios, territorio y poder en la provincia matlatzinca: La negociación del espacio político de los pueblos otomianos (siglos xv-xvii)*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Instituto Nacional de Antropología e Historia-El Colegio Mexiquense, México, 1999, cap. 1.3.

<sup>6</sup> Al igual que las otras altas montañas de México, el Nevado ha sufrido los efectos combinados del calentamiento global, la sequía y la contaminación. Su cubierta de nieve permanente, limitada a algunas de las partes más altas y nunca muy gruesa ni muy extensa, desapareció a mediados del siglo xx, y en la actualidad la cumbre sólo se cubre de blanco en raras ocasiones.



no es un nombre propio específico. Pero ¿cómo es que la montaña cambió de nombre? ¿Estamos ante uno más de los frecuentes ejemplos de corrupción de un topónimo nativo? Algo hay de esto, pero el caso *Xinantécatl* tiene complejidades muy particulares y no se puede explicar como resultado de la simple corrupción de un vocablo.

\* \* \*

Empezaré mi estudio del enigma examinando las dos referencias de que hice mención. La primera y más antigua, la relación de Covarrubias, es una de las conocidas “relaciones geográficas” hechas a partir de 1577 en respuesta a la “Instrucción y memoria de las relaciones que se han de hacer para la descripción de las Indias”. La pregunta 18 de este documento rezaba así: “¿Qué tan lejos o cerca está [la jurisdicción en cuestión] de alguna sierra o cordillera señalada que esté cerca dél, y a qué parte le cae y cómo se llama?”<sup>7</sup> La respuesta de Covarrubias fue muy explícita: “Está una sierra nevada que todo el año tiene nieve a cuatro leguas y media del pueblo de Texcaltitlán,<sup>8</sup> a la parte del septentrión, que en su lengua se dice *Chicnagüitecatl*,<sup>9</sup> que quiere decir «Nueve Cerros», porque los tiene a la redonda de sí. Dicen que tiene en lo alto un hueco grande, de ancho de más de un cuarto de legua, en el cual hay dos lagunas de agua, la una muy clara y la otra de color negro, donde en su gentilidad se dice que hacían sacrificios”. La descripción va acompañada de un rústico mapa donde aparece dibujada la “Sierra Nevada”.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> La pregunta 21 abundaba sobre lo mismo: “Los volcanes, grutas y todas las otras cosas notables y admirables en naturaleza que hubiere en la comarca dignas de ser sabidas”. La “Instrucción y memoria” está incluida en cada uno de los tomos de las relaciones compilados por René Acuña que se citan más adelante.

<sup>8</sup> Texcaltitlán era el pueblo de indios inmediato a las minas de Temascaltepec.

<sup>9</sup> *Chicnagüitecatl* no hace diferencia frente a *Chicnauhtécatl*. Es sólo una grafía diferente, pues podría ser “*Chicnahuitecatl*”, y una forma ligeramente diferente de enlazar las dos partes de la palabra, *chicnahui*, *chiconahui*, *chiuhnahui*, *chiucnahui* (nueve) y *técatl* (morador). Estas formas reflejan variaciones regionales o de estilo y su pronunciación es virtualmente la misma.

<sup>10</sup> GASPAR DE COVARRUBIAS, “Relación de las minas de Temascaltepec y Tuzantla” [1 dic. 1580], *Relaciones geográficas del siglo XVI: México*, ed. R. Acuña, UNAM, México, 1986, t. 2, p. 147, y pintura frente a p. 143. Lo del “hueco grande” es una alusión al inmenso cráter, donde en efecto hay dos lagunas.

Se sabe porque tiene el nombre escrito, pues el dibujo es infame. Pero es una de las rarísimas representaciones gráficas del Nevado que se conservan de la época colonial.

La referencia de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl se halla en la “Tercera relación” de su ya citada “Historia de los señores chichimecos hasta la venida de los españoles”, que a su vez es parte de su “Sumaria relación de todas las cosas que han sucedido en la Nueva España”.<sup>11</sup> Pero es muy parca, pues se limita a referir que el caudillo chichimeca Xólotl, tras recorrer el valle de Toluca, “se fue a otro cerro muy alto que se dice *Chiuhnauhtécatl*”,<sup>12</sup> y que de éste bajó a Malinalco. La escritura es ligeramente diferente, pero el significado es el mismo. El contexto no deja lugar a dudas de que se trata del Nevado, lo que se confirma con otra mención más, muy de pasada, que aparece en otra parte de la obra de Ixtlilxóchitl, y esto a pesar de ciertas modalidades ortográficas.<sup>13</sup>

De estas referencias debemos decir dos cosas: que son confiables y que son excepcionales. Lo primero porque sus autores son dignos de crédito, uno como funcionario cuidadoso en el cumplimiento de lo que se le encargó —y para confirmarlo basta analizar el contenido

<sup>11</sup> FERNANDO DE ALVA IXTLILXÓCHITL, *Obras históricas*, ed. E. O’Gorman, UNAM, México, 1975-1977, t. 1, p. 295. En la edición de Chavero (*Obras históricas de...*, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, México, 1891-1892), que acomodó algunas secciones de modo diferente, el pasaje figura como parte de la “Segunda relación” (t. 1, p. 87).

<sup>12</sup> *Chiuhnauhtécatl* tampoco hace diferencia frente a *Chicnauhtécatl*, pues sólo refleja una pronunciación diferente de la raíz *chicnahui* con su respectiva variación gráfica. Como queriendo introducir todavía más variedad al asunto, CHAVERO añade una nota a pie de página que dice así: “*Xiuhnauhtecatl*, o más bien el volcán de Toluca llamado *Xinantecatl*” (t. 1, p. 87).

<sup>13</sup> “Sumaria relación de la historia general de esta Nueva España...”. Aquí la grafía difiere un poco más, o por lo menos así lo interpretaron sus editores: *Chicunauhtocal* según CHAVERO (t. 1, p. 474), *Chicunauhtócatl* según O’GORMAN (t. 1, p. 532). Todavía hay que anotar referencias adicionales en la misma “Sumaria relación...” y en la “Historia de la nación chichimeca” (cap. XVII), pero ahí la identificación podría ser dudosa y las grafías varían más: *Chiuhnauteatl*, *Chicuhnautlicatl*, *Chicunauhtecatl* según CHAVERO (t. 1, pp. 479-493; t. 2, pp. 87-88 —donde sin mayor explicación y para mayor confusión el editor anotó que “en otros lugares se dice *Chicunauhtla*”); *Chiuhnauhtécatl*, *Chicunauhticatl*, *Chicuhnauhtécatl* según O’GORMAN (t. 1, pp. 535, 545; t. 2, pp. 43, 44).

total de su “Relación”—, y otro como historiador congruente y bien familiarizado con los detalles de su materia (se trata de uno de los pilares de la historiografía novohispana). Lo segundo porque, hasta donde he podido averiguar, el topónimo no aparece en ninguna otra de las numerosas referencias a la montaña que me ha sido posible localizar —salvo por la variante que mencionaré más adelante. De lo anterior cabe deducir que la voz *Chicnauhtécatl* (en cualquiera de sus modalidades ortográficas) no parece haber tenido difusión en el ámbito de la lengua escrita. Y es que los documentos coloniales se refieren a la montaña casi invariablemente como *Sierra Nevada*.

*Sierra Nevada* era un topónimo ambiguo y poco específico, casi un nombre común, meramente descriptivo. Podría prestarse a confusión, pues a la Iztaccíhuatl se le llamaba del mismo modo, y de ordinario se hablaba de ésta y de su vecino el Popocatepetl como de la *Sierra Nevada* y el *Volcán*.<sup>14</sup> Esta expresión, por lo demás, parece haber sido tan nítida como la que usamos hoy día cuando nos basta referirnos a *los Volcanes* para dejar constancia inequívoca de que nos referimos a este par. Pero al menos en la región de Toluca la ambigüedad de los nombres no parece haber sido fuente de problemas. Su *Sierra Nevada* era reconocida con este nombre desde una fecha tan temprana como 1541. Así, por ejemplo, hallamos la mención en una licencia para que el ganado de Alonso de Villaseca, en el valle de Matalcingo (es decir, el valle de Toluca), pueda salir a pastar a los rastrojos, sabanas y ciénegas “que llegan hasta la *Sierra Nevada*” de fines de noviembre a fines de marzo.<sup>15</sup>

Las mismas “Relaciones geográficas” aportan otras referencias a la montaña aparte de la ya mencionada, pero hablan de la *Sierra*

<sup>14</sup> Hay numerosos testimonios de esto. Sin salir de las “Relaciones geográficas” véase la muy explícita de Tequixquiac (y Xilotzingo), que precisa que “no tiene esta sierra otro nombre más de llamarla, generalmente, el Volcán y *Sierra Nevada*”. ALONSO DE GALDO, “Relación de Tequixquiac y su partido” [30 sep. 1579], *Relaciones geográficas del siglo XVI: México*, t. 2, pp. 194, 207. También se le decía *Sierra Nevada* al Pico de Orizaba (por ejemplo en la Relación de Tepeaca: JORGE CERÓN CARVAJAL, “Relación de Tepeaca y su partido” [20 feb. 1580], *Relaciones geográficas del siglo XVI: Tlaxcala*, 1985, t. 2, pp. 234, 247.

<sup>15</sup> Mandamiento de 9 abril 1551, Archivo General de la Nación, México (en adelante AGNM), *Mercedes*, vol. 3, f. 328 (305).

*Nevada de Toluca* (“Relación de Atlatlahucan”, “Relación de Tasco”),<sup>16</sup> o simplemente de “una sierra nevada” (“Relación de Teutenango”).<sup>17</sup> Pocos años después, en 1597, la expresión seguía siendo la misma. Así se lee, por ejemplo, en un auto acordado en la petición de dos caballerías de tierra en términos de Zinacantepec, “hacia la Sierra Nevada, linde con el arroyo que pasa por el pueblo de San Pedro”.<sup>18</sup> Y hay más. En un documento de 1607 se especifica una merced de tierras con estas palabras: “cuatro caballerías de tierra en términos del pueblo de Calimaya, linde con tierras del pueblo de Tlacotepec, entre los pueblos de San Juan y Santa María sujetos a los dichos pueblos de Calimaya y Tlacotepec, entre unas lomas que van desde un arroyo de la Sierra Nevada”.<sup>19</sup> Otro documento del mismo año no es menos específico al hacer merced de un sitio de corral y dos caballerías de tierra en términos de los pueblos de Tenancingo y Tecualoya, “en la loma de San Bartolomé, sujeto al dicho pueblo, a la falda de la Sierra Nevada de Toluca”.<sup>20</sup> Fray Juan de Torquemada, en su *Monarquía indiana*, habla de los volcanes de México y evoca juntamente dos de ellos: “la sierra que llaman de Orizaba, que se ve treinta leguas la mar adentro viniendo de España para esta tierra, y la que se dice de Toluca, las cuales todo el año están coronadas de nieve, y esta última tiene una laguna de agua en su cumbre y cima”.<sup>21</sup>

<sup>16</sup> GASPAR DE SOLÍS, “Relación de Atlatlahucan” [17 sep. 1580], *Relaciones geográficas del siglo XVI: México*, t. 1, pp. 45, 50; PEDRO DE LEDESMA, “Relación de las minas de Tasco” [6 mar. 1581], *Relaciones geográficas del siglo XVI: México*, t. 2, p. 128. Es curiosa la mención del Nevado en la “Relación de Atlatlahucan”, pues tal pueblo está bastante lejos de él y cerca, en cambio, del Popocatepetl y la Iztaccihuatl (la otra Sierra Nevada), pero no parece ser un error pues lo sitúa correctamente al poniente del pueblo aunque, eso sí, a sólo cuatro leguas de distancia siendo que son mucho más. Esto nos recuerda que las “Relaciones geográficas” deben leerse siempre con cuidado.

<sup>17</sup> “Que todo el año tiene nieve, y en ella hay dos lagunas no grandes y siempre tienen agua y allí se consume sin tener corriente”. FRANCISCO ÁVILA, “Relación de Teutenango” [12 mar. 1582], *Relaciones geográficas del siglo XVI: México*, t. 2, p. 281.

<sup>18</sup> Auto acordado de 28 agosto 1597. AGNM *Mercedes*, vol. 22, f. 138 (341).

<sup>19</sup> Merced del 18 junio 1607. AGNM *Mercedes*, vol. 25, f. 270 (466).

<sup>20</sup> Merced del 28 junio 1607. AGNM *Mercedes*, vol. 25, f. 468 (528). Otra mención en un auto acordado de 14 noviembre 1608. AGNM *Mercedes*, vol. 26, f. 118v.

<sup>21</sup> JUAN DE TORQUEMADA, *Monarquía indiana*, ed. M. León Portilla, UNAM, México, 1975-1983, lib. XIV, cap. XXX; también cap. XXXVII, donde se refiere muy

De una época posterior son los siguientes ejemplos, entrelazados con diversas listas de topónimos y contenidos en los papeles de los frecuentes litigios sobre las aguas que bajaban por las laderas del volcán. Están datados entre 1727 y 1750:

1727. “Es de justicia el que mi parte... se ampare y mantenga en la cuasi posesión uso y goce de todas las aguas de la Sierra Nevada en los primeros quince días que son los de su tanda”. Siguiendo el litigio, que fue largo, se precisó que esas aguas que descendían de la Sierra Nevada se encauzaban por el Río Tecaxic.<sup>22</sup>

1743. Se hablaba de “las aguas que bajan de la Sierra Nevada”, y luego de “un rancho nombrado Santa Cruz inmediato al pueblo de San Francisco Calixtlahuaca y a cuyo linde pasa un río que recibe los derrames de otros dos que se hallan en tierras realengas nombradas de San Pedro y de la Sierra Nevada”.<sup>23</sup>

1750. “Las aguas que vienen de la hacienda de la Pila y de la Sierra Nevada sustentan los pueblos de Tlacotepec, Capultitlán, San Antonio Cacalomacán, Santiaguito, San Lorenzo, San Juan Bautista, San Juan Evangelista, Camposanto, San Miguel Pinahuizco, San Luis y Tepepan”. Se hablaba también del “río que nombran de la Sierra Nevada y Zinacantepec”.<sup>24</sup>

Los litigios continuaban a fines del siglo XVIII por las mismas “aguas de la Sierra Nevada”.<sup>25</sup> Y otras menciones remiten a la monta-

---

de paso a la laguna de la “Sierra de Toluca”. Asimismo, lib. VI, cap. XXIII, aunque en este punto sólo se refiere a una “sierra muy alta que está en el valle de Toluca en cuya cumbre está un lago grande de aguas frigidísimas”.

<sup>22</sup> “Diligencias de amparo que hizo la justicia de San Joseph de Toluca a el bachiller don Juan Rodríguez de Nova, presbítero de este arzobispado y dueño de haciendas en la jurisdicción de Metepeque, de las aguas de los arroyos de San Juan y Tejalpa” (1727). AGNM *Tierras*, 2229, exp. 7, ff. 285-288, 315-316. El asunto sigue en 2371, exp. 1, f. 384.

<sup>23</sup> “Diligencias fechas en virtud del despacho del señor gobernador de el Estado y Marquesado del Valle sobre el denuncia de los derrames de las aguas que se expresan” (1743). AGNM *Tierras*, 2471, exp. 3, ff. 1-3; también 2476, exp. 1, f. 356; 2410, exp. 1, f. 91.

<sup>24</sup> AGNM *Tierras*, 2477, exp. 1, f. 338. Ver también 2456, exp. 2, f. 202; 2485, exp. 1, f. 332. Zinacantepec es un pueblo del valle de Toluca.

<sup>25</sup> AGNM *Tierras*, 2263, exp. 1, f. 324; 2372, exp. 1, f. 261. Los ejemplos pueden multiplicarse. En un auto acordado de 1698 se hablaba del agua que baja de la Sierra

ña en sí, como se puede ver en un plano elaborado para ilustrar los documentos de un pleito por tierras entablado de 1786 a 1804 entre los religiosos agustinos de Filipinas, propietarios de la hacienda de Tejalpa, y el dueño de la hacienda de la Huerta. En el plano figura el “picacho de la Sierra Nevada”.<sup>26</sup>

Francisco Javier Clavijero, que escribió su *Historia antigua de México* entre 1770 y 1780, cuidó de dar los nombres nahuas de las más altas montañas mexicanas, pero no lo hizo al respecto del Nevado, al que identificó simplemente como “el de Toloccan”, es decir, Toluca.<sup>27</sup> En otras palabras: se trataba de una montaña que no requería de un topónimo específico para identificarse. Todo mundo, al parecer, entendía bien de qué se trataba. El escritor José María Heredia narró con cierto detalle un viaje al “Nevado de Toluca” en 1838, pero no dio ningún otro nombre.<sup>28</sup> Diez años antes, en marzo de 1828, en el desempeño de sus extraordinarios trabajos de triangulación geodésica y cartografía, Tomás Ramón del Moral subió al “Picacho del Campanario” en los bordes del cráter del “Volcán de Toluca”.<sup>29</sup> Ya Alejandro de Humboldt se había referido al “Nevado de Toluca” y a su máxima cumbre, el “Pico del Fraile”.<sup>30</sup> Parece, pues, que de alguna manera se habían formado topónimos específicos para distintas partes de la montaña. En cambio, ni recuerdos parecen haber quedado del nombre nativo en los documentos

---

Nevada (AGNM Mercedes, 64, f. 504), y lo mismo en una merced de aguas de 1732 (AGNM Mercedes, 73, f. 75).

<sup>26</sup> AGNM Tierras, 2331, exp. 1, f. 235.

<sup>27</sup> FRANCISCO JAVIER CLAVIJERO, *Historia antigua de México*, Porrúa, México, 1945, lib. I, cap. V.

<sup>28</sup> JOSÉ MARÍA HEREDIA, “Viage al Nevado de Toluca”, en *Calendario de las señoras mexicanas para el año 1838*, Librería de Mariano Galván, México, 1838, pp. 241-254. (Ha sido reproducido en *Mosaico Mexicano*. Imprenta de Ignacio Cumplido, México, 1840-1842, I, pp. 81-83; en Olaguibel, *Onomatología*, pp. 180-183; y en otras publicaciones.)

<sup>29</sup> La narración de DEL MORAL está inserta o glosada en “Estadística del Departamento de México”, en *Anales del Ministerio de Fomento: Industria agrícola, minera, fabril, manufacturera y comercial, y estadística general de la República Mexicana*. Imprenta de F. Escalante, México, 1854, p. 44. (Facsimil del t. 1: *Estadística del Departamento de México*, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, México, 1980.)

<sup>30</sup> ALEJANDRO DE HUMBOLDT, *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España* [1811], ed. J. A. Ortega y Medina, Porrúa, México, 1966, lib. III, cap. VIII, p. 109.

escritos —o acaso sí; pero hemos de esperar a analizar la variante que mencionaré más adelante.

Tal vez la voz *Chicnauhtécatl* aparezca en algún documento escrito en náhuatl, pero no tengo constancia de ello. En cambio, es muy probable que haya subsistido viva en el lenguaje hablado por la población local. Pero no parece haber sido adoptada por los hispanohablantes, al revés de lo que ocurrió con el nombre del Popocatepetl, que tuvo además la fortuna de ser fácilmente incorporado al lenguaje cotidiano en su forma abreviada: *el Popo*. Algo similar ocurrió con el *Izta*. Pero la expresión *Chicna*, si alguna vez se profirió, no pasó al vocabulario popular.

\* \* \*

La terminación *—técatl* no era lo más común en los nombres de montañas (usualmente terminados en *—tépetl*) pero tampoco era desusada, como en *Tepoztécatl* (o Tepozteco) —nombre de una peña bastante conocida al sur de la ciudad de México por sus restos arqueológicos, e igualmente de un prominente cerro adyacente al Pico de Orizaba— o en *Poyauhtécatl* —que es un nombre en desuso del mismo Pico de Orizaba o Citlaltépetl.<sup>31</sup> *Técatl* en sí significa “morador” o “habitante”, pero en casos como éste se usa con un valor simbólico: se entiende que el morador es el cerro mismo o parte de él. Así, los “nueve moradores” del Nevado son nueve cumbres que se dibujan en los bordes dentados de su amplísimo cráter, o acaso ocho más una novena en el centro del mismo que divide a las dos pequeñas lagunas que se asientan en él. Cómo se cuenten estas cumbres es cuestión de gusto, pues lo mismo podría decirse que son sólo tres o cuatro, o diez o doce, según se les mire.<sup>32</sup> Pero lo que es indudable es que la montaña tiene, sin duda, un cierto número de “moradores”, dispuestos a acomodarse

<sup>31</sup> Ejemplos de este uso en TORQUEMADA, *Monarquía*, lib. III, cap. XI; lib. XIV, cap. XLI. Adviértase que en el índice de la edición se atribuye el nombre al Cofre de Perote, pero esto se debe a una mala lectura del texto.

<sup>32</sup> En el ambiente montañista lo común es individualizar sólo las dos cumbres mayores: el Pico del Fraile (4 690 m) y el Pico del Águila (4 630 m), pero también se reconocen los picos Campanario, Burkhart, Ordóñez, Pieschel, Humboldt, y Prieto, además del Ombligo (entre las dos lagunas).

al simbolismo que se les quiera dar. Además de esto, el nombre está relacionado con el del principal río que se desprende de la montaña, el Chicnahupan (“Nueve Aguas” o “Nueve Manantiales”).<sup>33</sup> Este río es el que actualmente conocemos como Lerma en virtud de pasar por la población de este nombre, llamada así desde su fundación como villa española en el siglo XVII en honor al duque de Lerma, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas —valido de Felipe III que por un tiempo fue el hombre más poderoso de España.<sup>34</sup>

\* \* \*

Hay que tomar nota de que entre los lugares y sus topónimos (del griego τόπος + ὄνομα = nombre-de-lugar) la relación no es siempre constante, pareja o lógica. Muchos evocan algún rasgo del medio físico o la población, como ocurre con el nombre del activo volcán Popocatépetl —literalmente, “Cerro que Humea”—, y así pueden producirse miles de ejemplos. Pero otros son totalmente subjetivos, anacrónicos o incongruentes a la vista de las localidades correspondientes. Por ejemplo, un lugar llamado Valle Hermoso puede ser horrible, y la tierra verde evocada en el nombre de Groenlandia lleva más a la imaginación que a la realidad. Casi siempre es explicable el origen de un nombre (sea elaborado, sea producto de una mera ocurrencia), pero llega a haber algunos tan ajenos a la lógica o la gramática como cualquier interjección. El apelativo de Canadá, nunca explicado satisfactoriamente, pudiera, acaso, ser uno de ellos. Por si todo esto fuera poco, los lugares cambian de nombre, o puede haber dos o más topónimos para un mismo sitio. Esto es muy común tratándose de ríos o de espacios compartidos por gente de dos o más lenguas o culturas, y no es raro que algunas montañas reciban diferentes designaciones dependiendo del punto desde donde se les mire. Otros nombres son traducidos, corrompidos o reescritos siguiendo modas ortográficas. El tiempo deja su huella en ellos de un modo u otro.

<sup>33</sup> También se escribe *Chignahuapan*. Ixtlilxóchitl lo nombra río de *Chicuhnau-tla* (según CHAVERO, t. 1, p. 370); *Chicuhnáuhatl* (según O’GORMAN, t. 1, p. 473).

<sup>34</sup> Referencias en JAVIER ROMERO QUIROZ, *La ciudad de Lerma*, H. Ayuntamiento de Lerma, Toluca, 1971, pp. 176, 181.



Todo lo dicho no nos habla ni de virtudes ni de fallas: los topónimos, sencillamente, son así.

Pero los topónimos no son palabras cualesquiera, sino que tienen una personalidad especial. No sólo evocan el lugar que nombran sino que parecen contener algo de su esencia y, a pesar de los cambios que experimentan, se mantienen vivos por siglos. Algunos llegan a ser casi sagrados y se espera que se les pronuncie con sumo respeto, más aún si están ligados a representaciones religiosas o patrióticas. Y en estos casos no es raro que se intente purificarlos, restaurarlos, limpiarlos de las impurezas que el tiempo les ha ido depositando y alcanzar, como resultado de ello, una nítida congruencia entre el lugar, la etimología y el simbolismo. En otras palabras, se espera que los topónimos no sean como son, sino como debieran ser.

Estas consideraciones ocupan un primer plano en asuntos como el que tratamos aquí, que involucra topónimos prehispánicos. Éstos son muy ampliamente valorados en México y a menudo, si hay la opción, se les prefiere a otros posteriores. Pero sobre todo se pone interés en purificarlos, restaurarlos y limpiarlos. A veces la tarea es sencilla, y puede limitarse a corregir un uso ortográfico discutible —como ocurrió en las localidades vecinas de la ciudad de México cuando desecharon las formas Ixtapalapa y Tlálpam que habían suplantado a las más correctas Iztapalapa y Tlálpam.<sup>35</sup> Otras veces no es tan fácil, y es poco probable que algún día se revierta la corrupción de que resultaron los nombres de Orizaba o Cuernavaca (originalmente Ahuitzilapan y Cuauhnáhuac). En todo caso, son asuntos que interesan mucho a algunos filólogos e historiadores, pero sobre todo a los que encuentran en estos ejercicios una afirmación de su ideología.

Pero entre estos topónimos ilustres ninguno como *Xinantécatl*. La palabra ha causado quebraderos de cabeza porque se percibe algo impuro en ella pero no se ha hallado el modo de restaurarla. Su etimología es inexplicable porque la primera parte, *Xinan*—, no parece conducir a nada. La conclusión a que se ha llegado, muy compren-

<sup>35</sup> Criterio que se ha aplicado amplia pero no universalmente. Considérese el caso de Guaxaca o Huaxaca, donde se mantiene la rebuscada forma Oaxaca. Como si al pavo americano le llamáramos “oajolote”.

siblemente, es que es la forma corrompida de una voz antigua y que para dilucidar sus misterios se le debe someter a un cuidadoso examen filológico.

Considerando que la solución al problema radica en encontrar el significado de tan extraña palabra, algunos estudiosos le han buscado una etimología lógica, razonable o correcta —es decir, pensando que el topónimo sea como debiera ser. El asunto intrigó a muchos.

Alfonso Luis Velasco, autor de una *Geografía y estadística de la República Mexicana*, publicada en 1889, dejó asentado que *Xinantécatl* significaba “Señor Desnudo”, de *Xipetzic*, “cosa desnuda”. La cubierta de nieve del Nevado, en efecto, no era mucha ni permanente. De ahí lo de desnudo.<sup>36</sup> Levantaremos la ceja ante este ejercicio etimológico, pero no podemos tachar a Velasco de falta de imaginación. Mas no fue él quien difundió con éxito esa traducción tan... original, sino Manuel de Olaguibel, autor de una *Onomatología del Estado de México* publicada en 1894.<sup>37</sup> Cecilio Robelo (que no conoció o no tomó en cuenta la obra de Velasco y por tanto atribuyó la traducción a Olaguibel) lo rebatió en 1900: “Ni está desnudo, ni es señor”, concluyó después de revisar las etimologías, pero sin proponer otra alternativa. Sólo consideró la posibilidad de que el nombre derivara de *Chinantécatl*, o sea “el natural de Chinantla”. Pero no. “Tal cual nombre es impropio para un volcán”.<sup>38</sup> ¡Ese afán por querer que los topónimos sean como debieran ser!

<sup>36</sup> ALFONSO LUIS VELASCO, *Geografía y estadística de la República Mexicana*, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, México, 1889-1895, t. 1, p. 15. (Facsimil del t. 1: *Geografía y estadística del Estado de México*, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, México, 1980.) No queda claro, sin embargo, cómo fue que Velasco llegó a esa conclusión. ¿Acaso alguien propuso esa traducción antes que él?

<sup>37</sup> MANUEL DE OLAGUIBEL, *Onomatología del Estado de México, comprendiendo cuatro idiomas: mexicano, otomí, mazahua y tarasco*, Tipografía del Gobierno en la Escuela de Artes y Oficios, Toluca, 1894, p. 7. (Facsimil: Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, México, 1975.) Una primera edición de la obra apareció un año antes como apéndice a la *Memoria de gobierno del gobernador Vicente Villada*. Puede verse un ejemplo de la difusión temprana del término en *México y sus capitales*, ed. M. González Pérez, Talleres de Tipografía, Fotograbado y Rayado de Pablo Rodríguez, México, 1906, p. 399; otro en la edición de *Ixtlilxóchitl* por Chavero (vid. nota 12, *supra*).

<sup>38</sup> CECILIO A. ROBELO, *Nombres geográficos indígenas del Estado de México: Estudio crítico etimológico*, Luis G. Miranda, Impresor, Cuernavaca, 1900, pp. 233-235.

Aquí conviene abrir un paréntesis. Manuel Orozco y Berra, buen conocedor del pasado mexicano, reconoció sin objeción alguna el nombre proporcionado por Ixtlilxóchitl, si bien lo reprodujo con la grafía *Chihuahauhtécatl*.<sup>39</sup> Y por otro lado, Francisco del Paso y Troncoso —editor de una primera edición de la “Relación de las minas de Temascaltepec”—, se limitó, con muy buen tino, a poner una nota de pie de página con una observación tan simple como impecable: *Chicnagüitécatl* “escrito correctamente sería *Chicnauhtécatl* y mejor aún *Chicunauhtécatl*, nombre que se ha corrompido tanto con el tiempo que actualmente lo escriben y pronuncian *Xinantécatl*, dando de él, por consiguiente, muy diversa etimología”.<sup>40</sup> Pero los asuntos etimológicos no eran el interés fundamental de estos dos autores, de modo que no participaron en el debate y, consiguientemente, no se les tomó en cuenta. Fin del paréntesis.

La discusión todavía habría de llenar muchas páginas. En 1936 el arqueólogo José García Payón, opinó que la palabra —una de las “más discutidas” del Estado de México— provenía de *chihuahauhteca*, habitante de *Chihuahautla*, que debía entenderse como la región ocupada por los matlatzincas bajo el dominio tolteca. Aclaró que sería más propio escribir *xiuhnauhteca*, pues de ese modo se le podía hacer provenir de *xiuhtic*, “turquesa”, lo cual hacía más convincente todo el asunto. “Hemos encontrado el origen de la palabra *Xinantécatl*”, concluyó ufano. Ciertamente que a García Payón no le ayudó mucho el ponerse a discurrir qué significaría eso de que los *xiuhnauhtecas* se

(Facsimil: Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, México, 1974.) Según un impreciso comentario de Romero Quiroz, la posibilidad de un *Chinantécatl* también fue considerada por Antonio Peñafiel, a quien no convenció. JAVIER ROMERO QUIROZ, *El volcán Xinantécatl: Toponimia*, Ediciones del Gobierno del Estado de México, Toluca, 1959, pp. 21-22.

<sup>39</sup> Al menos así se lee en la edición. Luego agrega lo siguiente en una nota referida a los topónimos enumerados por Ixtlilxóchitl: “La generalidad de estos puntos es conocida...”; entre ellos “...*Chinauhtécatl*, el Nevado de Toluca...”. MANUEL OROZCO Y BERRA, *Historia antigua y de la conquista de México*, Porrúa, México, 1960, 4 ts., lib. II, cap V (t. 3, p. 88; vid. notas 11 a 13, *supra*).

<sup>40</sup> “Relación de las minas de Temascaltepec”, *Papeles de Nueva España. Segunda serie: Geografía y estadística. VII: Relaciones geográficas de la diócesis de México y de la de Michoacán*, ed. F. del Paso y Troncoso, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1906, p. 22.

denominaran de ese modo: ¿...se pintaban el cuerpo o las extremidades de azul oscuro? Más plausible fue otra suposición suya, basada en la idea de que era posible desligar de la palabra el componente *nahui* (“cuatro”): sería porque del Nevado, “teniendo [éste] cuatro picos, que como flechas parecen agujerear el firmamento, que desde lejos se veían azulados, recibió entonces la provincia el nombre de los «cuatro turquesados o azulados»? En realidad la hipótesis, aunque muy mal explicada, era menos extravagante que las anteriores, pero el propio García Payón la descartó como válida para nombrar al volcán, pues prefirió inclinarse (de manera por demás rebuscada que no vale la pena detallar) a decir que el volcán se llamaba *Toluca*. Y concluye así: “Pero si bien el Nevado de Toluca sirvió para dar nombre al terreno que rodeaba, éste no podía ser al mismo tiempo el nombre de la montaña”.<sup>41</sup> En fin.

Pero nadie abordó el problema con tanta pasión como el erudito mexiquense Javier Romero Quiroz, quien escribió en 1959 un pequeño librito para refutar las opiniones anteriores y proponer una nueva solución. Desautorizó todas. Lo del “Señor Desnudo”, razonablemente, no lo aceptó.<sup>42</sup> La opinión de García Payón no le mereció mayor respeto: dijo que sus definiciones etimológicas carecían de base y que sus deducciones eran falsas. Curiosamente no le objetó lo de las cuatro cumbres. Pero después de discurrir sobre sutilezas en cuanto a la exacta etimología que se obtendría de poner *ch* o *x*, o poner o quitar una *u* o una *h*, calificó las propuestas del arqueólogo con un calificativo que seguramente le pareció demoledor: son “una simple suposición”.<sup>43</sup> En cuanto a *Chicnauhtécatl* (palabra que conocía a través de la edición de las “relaciones geográficas” que hizo Paso y Troncoso), lo rechazó debido a que su etimología le pareció, sencillamente, incorrecta. No encontró los nueve cerros viéndolo de donde se vea, sino “muchos picos y crestas en número mayor de nueve”, y agregó con gran orgullo indigenista que “el curioso observador ná-

<sup>41</sup> GARCÍA PAYÓN, *La zona arqueológica*, t. 1, pp. 71-75.

<sup>42</sup> ROMERO QUIROZ, *El volcán Xinantécatl*, pp. 19-22. Como parece haberse basado en la opinión de Robelo, este autor también ignoró o no tomó en cuenta la obra de Velasco. Sólo hizo notar que es una “traducción que se ha popularizado y tomado como verdadera, aun por personas de amplísima cultura”.

<sup>43</sup> ROMERO QUIROZ, *El volcán Xinantécatl*, pp. 13-16, 22-29.

huatl nunca se equivocó en el número de cerros cuando los señalaba”. Fin del asunto; y además “*tecatl* no significa cerro”. Y si hubiéramos de recordar que la palabra aparece en la obra de Ixtlilxóchitl, “un verdadero experto en el idioma náhuatl”, Romero Quiroz nos deja prevenidos para que no quede duda: el distinguido historiador texcocano “no pudo equivocarse al escribir una palabra en su propio idioma que hubiera querido significar «Nueve Cerros»”: lo que pasa es que tomó el nombre de la “Relación de Temascaltepec” y lo copió sin fijarse. Finalmente, después de analizar el nombre del pueblo de Zinacantepec (o Tzinacantepec), cuyo nombre, en traducción, ésta sí, inequívoca, significa “Cerro del Murciélago”, Romero Quiroz concluyó que *Xinantécatl* era una derivación o contracción de *Tzinacantécatl* (“Morador de Zinacantepec”), y que éste era “el nombre verdadero de nuestro volcán”.<sup>44</sup>

El binomio *Tzinacantécatl-Xinantécatl* le resultó aceptable a la luz de consideraciones etimológicas y circunstanciales. Se trataba de nombres “toponímicamente correctos”, y la corrupción o simplificación del vocablo sonaba razonable. Curiosamente, los esfuerzos de Romero Quiroz no lo condujeron a pugnar por la difusión de la palabra *Tzinacantécatl*, o en su defecto *Xinacantécatl* (casi igual en la pronunciación), sino que se conformó con haber quedado satisfecho con su explicación del origen de la voz *Xinantécatl* olvidándose de la restauración de la forma—según él— original. O bien le flaqueó su purismo etimológico, o le quedaron dudas al respecto, o bien no quiso darle mucha difusión a lo que pudo haber sido un topónimo de uso muy localizado (cosa que, en el ámbito político del Estado de México, donde él se movía, podría resultar políticamente incorrecta). Pero la verdad es que no sería nada raro que en los tiempos en que se hablaba del Chicnauhtécatl los habitantes de Zinacantepec prefirieran hablar de *su* Zinacantécatl, lo cual

<sup>44</sup> ROMERO QUIROZ (*El volcán Xinantécatl*, pp. 46-51) dio parte del crédito a Lázaro Manuel Muñoz, autor de un folleto sobre la carretera a la cima del Nevado, quien dijo haber hallado la palabra *Xinacantécatl* en “documentos antiguos” que logró consultar y de cuya ubicación no quiso acordarse. Romero Quiroz criticó los ejercicios etimológicos de su colega (que lo llevaron a —*guess what!*— otra propuesta más: que el nombre verdadero y correcto debía ser *Xinacantlacatl*), pero aceptó que su conclusión era acertada. Ver MANUEL MUÑOZ LAZCANO, *La carretera al cráter del volcán*, Proa, Toluca, 1932, pp. 9-12.

es comprensible: no le hacían mucha violencia al nombre y satisfacían su amor propio. Ya hemos hecho notar que no es raro que algunos cerros reciban nombres diferentes según se les mire de un lado u otro. A pesar de todo no hemos de reprimirnos en rebatir a Romero Quiroz con una sopa de su propio chocolate: este posible uso local no está documentado. Se trata de “una simple suposición”.

\* \* \*

Curiosamente, nadie se ha hecho una pregunta tan sencilla como crucial para abordar la problemática del *Xinantécatl* de manera lógica y consistente: ¿de dónde surgió la palabra?

Tampoco se ha reflexionado sobre el fundamento de las sesudas indagaciones etimológicas que se han hecho —con grandes masturbaciones mentales a propósito de si el significado es tal o cual según se ponga una *ch* o una *x*, una *u* o una *h*. Porque hay que notar que todas provienen de la lectura o interpretación de formas escritas, pero nunca oídas, y de las que además, suponiendo que alguien las haya oído, no se puede asegurar que hayan sido bien transcritas ni que hayan llegado sin erratas a las publicaciones en que se les puso. Publicaciones entre las que, hay que notar, pocas se distinguen por su esmero editorial.

Mi opinión es que el problema no está en las etimologías. Está en la vista cansada.

*Xinantécatl* apareció, acaso por primera vez y sin explicación alguna, en la “Estadística del Departamento de México” incluida en los *Anales del Ministerio de Fomento* de 1854. Y esto, en un párrafo referido no a la montaña en sí sino a sus aguas: “De los deshuelos del *Xinantécatl*, conocido por el Nevado de Toluca, se forma el río nombrado de la Presa...”<sup>45</sup> En la misma “Estadística” se dejó ver también una forma más que aún no hemos considerado pero debemos añadir a nuestro ya nutrido catálogo de modalidades, variantes, variaciones y diferencias. El párrafo que la contiene dice así: “En gran parte es montuoso el terreno [de la Villa del Valle, o sea el actual Valle de Bravo] por ser una parte de la falda del *Zinacatécatl*, el Nevado de Toluca,

<sup>45</sup> “Estadística”, p. 672.

y por esto está llena de mesas, de valles y barrancas”.<sup>46</sup> Esta palabra pudo ser una variante de *Tzinacantécatl*, la favorita de Romero Quiroz,<sup>47</sup> si es que este topónimo aparentemente local realmente se usó, o pudo ser una mera inconsistencia fruto de un descuido editorial, de lo cual hay abundantes evidencias en la citada obra.

Pero en ella hay otras muchas menciones de la montaña y no vuelve a aparecer su topónimo nativo. En un capítulo donde se habla específicamente de montañas, la referencia es más cauta: “Entre los cerros [...] mencionados se halla el muy notable del volcán que llaman el Nevado de Toluca”. Se explica en seguida que “el río que baja de las vertientes del Nevado y pasa por Toluca sirve para regar las sementeras de varias haciendas”. Luego, al hablar de Tenango del Valle, señala un depósito de plata “al pie del Volcán de Toluca”, y en otros puntos refiere que “una sección del Nevado de Toluca pertenece también a Calimaya”, que varios ríos de Tecualoya proceden de la “Sierra Nevada”, que los de Zacualpan proceden “del Volcán de Toluca”, y que otras corrientes de agua de Ixtapan de la Sal “tienen su origen en la Sierra del Volcán o Nevado de Toluca”.<sup>48</sup> Estos nombres tan comunes se imponían, pues, en la propia “Estadística”.<sup>49</sup>

Esta obra fue el fruto de un esfuerzo colectivo promovido por la Secretaría de Fomento.<sup>50</sup> Para elaborarla, varias gentes se ocuparon de recorrer la jurisdicción del entonces Departamento de México (fue durante uno de los periodos centralistas) y visitar sus archivos. Fue

<sup>46</sup> En la publicación se lee *Zinacatecaelt*. La extraña terminación debe interpretarse como un descuido en la transcripción —el compilador pudo no haber sabido cómo escribir la palabra que oyó de su informante. “Estadística”, pp. 242-243.

<sup>47</sup> Romero Quiroz parece no haber tenido a la vista la “Estadística”, pues no la menciona. Ha de lamentarlo, pues le hubiera proporcionado a su hipótesis un sustento nada desdeñable.

<sup>48</sup> “Estadística”, pp. 35, 212, 215, 236, 692, 698.

<sup>49</sup> Del “Nevado” o la “Sierra del Nevado” se siguió hablando aun después. Ver por ejemplo “Dictamen aprobado por el ilustre Ayuntamiento de Toluca para evitar el monopolio de la nieve que pretende establecer don Florencio Ávila” (21 marzo 1866), Archivo Histórico Municipal de Toluca, Sección Especial, caja 13, exp. 678. Agradezco a Carolina Martínez la comunicación de este dato.

<sup>50</sup> La comisión encargada estuvo presidida por Joaquín Noriega y trabajó de septiembre de 1853 a febrero de 1854. La labor fue “revisada y corregida por la parte facultativa de la Sección 5ª y la Sección de Estadística de esta misma Secretaría”. “Estadística”, p. 23.

entonces, seguramente, que algunos de ellos escucharon el nombre de la montaña, concediendo que el topónimo se conservara vivo entre la población local de ciertos lugares —o acaso lo escucharon de algún anciano informante que lo recordaba. Debieron de haberlo anotado por ahí, o se conformaron con retenerlo en la memoria para el momento de la redacción final.

La explicación ordinaria sería que *Xinantécatl* fue el resultado de la corrupción del topónimo original de la montaña a través del tiempo, pero es posible lanzar una hipótesis más, tan perversa como fascinante: que todo vino del modo como se escribió o se copió. El topónimo original no se había corrompido en lo más mínimo; acaso se pronunciaba con ligeras variantes. En cierto momento a un anónimo empleado de la Secretaría de Fomento que hacía sus recorridos para recopilar información le hablaron del Chicnauhtécatl. El oyó algo como *Shinautécatl* y escribió en sus notas de campo *Xinautécatl* (una transcripción pobre, pero no necesariamente una palabra corrompida —y todos sabemos que la *x* náhuatl tiene el valor de *sh*). En cualquier momento se haría presente el defecto muy común de hacer un trazo manuscrito casi indiferente para la *u* y para la *n*, o bien el de confundir ambas letras, dejando la incógnita del *Xina?técatl*. Algo como esto:

*Xinantecatl*

Y en esa época, como bien sabemos, los libros se formaban a mano, letra por letra. Acaso el buen cajista que formó los *Anales* de 1854 interpretó la *u* como *n*, o puso la *u* boca abajo, o no lo pensó mucho, u olvidó sus gafas, seguido a lo cual lanzó al mundo, instantáneamente, una nueva palabra.<sup>51</sup> Luego difundieron este nombre quienes lo leyeron, no quienes lo oyeron.

<sup>51</sup> La hazaña también pudo haber sido obra de un corrector de estilo. Ninguno como ellos para inventar palabras, oraciones y conceptos extravagantes.



Hija de la corrupción o de la vista cansada, o simple resultado de una encrucijada de posibilidades, *Xinantécatl* fue una voz que nació y se difundió con suerte —con una suerte extraordinaria y realmente incomprensible para una palabra tan nueva y con tan débil sustento. Pero era una época en que empezaba a ponerse en boga el rescate (e incluso la siembra) de topónimos nahuas. Su oscuro significado la hacía doblemente intrigante y eso explica los arduos esfuerzos por descubrirle una acepción correcta. Nada de eso impidió que el nuevo nombre del Nevado de Toluca alcanzara el prestigio de una denominación oficial, sobre todo una vez que se le halló la etimología “toponímicamente correcta” (y también políticamente correcta) que tanto se buscó. A *Chicnauhtécatl*, en cambio, le aplicaron la ley del hielo. Como si hubiera sido víctima de una maldición.

Se dirá ahora de mi propuesta lo que ya se ha dicho de otras: es “una simple suposición”. Tal vez. Excepto que falta tomar en cuenta una variante del nombre del *Chicnauhtécatl* que desde un principio ofrecí mencionar pero la he guardado hasta este momento. La palabra aparece en el traslado del texto de una merced que se hizo el 28 de octubre de 1563 “a los naturales del pueblo de Santa María Nativitas Tarimoro, sujeto a Metepec, de un sitio de estancia para ganado menor en el llano que está al pie del volcán que nombran *Chiuhnauhtzin*”.<sup>52</sup> Esta palabra deriva de una las formas de referirse al nueve —*chiuhnau*, *chicnahui*, *chiconahui*, *chiucnahui*— y termina con un sufijo reverencial: equivale a decir de manera muy respetuosa “El Nueve” o “Los Nueve”. En el fondo equivale al *Chiuhnauhtécatl* de Ixtlilxóchitl y a los “Nueve Cerros” del *Chicnagüütécatl* tan palmariamente señalados por Gaspar de Covarrubias en su “Relación de Temascaltepec”. Relación que, por cierto, nos da el testimonio más exacto, preciso y explícito que tenemos al respecto del tema que nos ha ocupado. Ahora es posible añadirle una evidencia un poco más antigua. No es una equivalencia exacta, cierto, pero fortalece el valor de esa fuente

<sup>52</sup> Expediente relativo a Santa María Nativitas, municipio de Calimaya, con testimonios y fragmentos certificados por Ramón A. Gochiaca, director del Archivo General de la Nación (1878). Archivo General Agrario, *Documentos Separados*, vol. 2, exp. 3, f. 8.

en la cual, desde hace mucho, debimos haber confiado. Y además hace que mi “simple suposición” resulte mucho más sustentable. La evidencia disponible, y sin duda alguna las fuentes más antiguas y directas, apuntan al hecho de que el elemento clave del nombre del Chicnauhtécatl es el número nueve.

¡Tan sencillo que hubiera sido haberle hecho caso desde un principio al meticuloso alcalde mayor que recogió fresco y de primera mano, en 1580, el topónimo del Chicnauhtécatl e inclusive lo tradujo! Tuvo mala fortuna, el pobre, y lo mismo quienes, como Orozco y Berra o como Paso y Troncoso, aceptaron o al menos no objetaron la evidencia que se les presentó. En cambio, ese héroe anónimo que se hizo bolas con el *Xinahtécatl* (*¿Xinautécatl? ¿Xinantécatl? ¿Xinautécatl? ¿Xinantécatl?*) desató una pequeña tempestad. Como las que se experimentan, a veces, al recorrer las rocosas cumbres de los “Nueve Cerros” en un día de mal tiempo.

Ahora hemos de decidir si ha llegado o no el momento de romper una lanza por el olvidado *Chicnauhtécatl* y ayudar a que la desnuda montaña recupere su hermoso nombre. O, por lo menos, a que al maltratado *Xinantécatl* le pongan la *n* boca arriba.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> Lo de maltratado vale más que nada por el pésimo manejo ambiental que se ha hecho de su entorno, y particularmente de sus partes más altas, en las que un ilusorio proyecto de centro de esquí nunca prosperó, el poco cuidado que se le da está impregnado de prácticas burocráticas, y el terreno es ahora pasto de las agresivas ruedas de los practicantes del motocross.

## NAHUATLISMOS OLVIDADOS

LUIS FERNANDO LARA  
El Colegio de México

El primer estudio lingüístico de la vitalidad del léxico de origen náhuatl en el México moderno es el de Juan M. Lope Blanch, *El léxico indígena en el español de México* (1969). Antes de él, sólo disponíamos de diccionarios, entre los que hay que destacar el de Cecilio Agustín Robelo, *Diccionario de aztequismos* (1912), el de Francisco J. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos* (1959) y el de Luis Cabrera, *Diccionario de aztequismos* (1974).<sup>1</sup>

Hay que aclarar que los diccionarios, y en particular los de mexicanismos o de nahuatlismos, no han sido nunca concebidos como descripciones del léxico y mucho menos como descripciones de una realidad verbal determinada. Por eso era injusta y apresurada la opinión de Marcos Morínigo, tantas veces después repetida sin la reflexión necesaria, de que “los diccionarios de americanismos actuales rivalizan en incorporar a su léxico el mayor número de indigenismos, se usen o no se usen en el español de América, distorsionando de esa manera la realidad lingüística y confundiendo a los estudiosos”,<sup>2</sup> pues una de las tareas de un diccionario social, es decir, de un diccionario con una función pública determinada,<sup>3</sup> es precisamente incor-

<sup>1</sup> Aunque su publicación es posterior al estudio de Lope Blanch, se trata de una obra escrita tiempo antes; según el prólogo de Federico Robinson, Cabrera tomó en cuenta la obra de Santamaría, por lo que hay que suponer que el último estado de su manuscrito debe ser posterior a 1959.

<sup>2</sup> “La penetración de los indigenismos americanos en el español”, en *Presente y futuro de la lengua española*, OFINES, Madrid, 1963, t. 2, p. 226.

<sup>3</sup> Véase mi “Por una redefinición de la lexicografía hispánica”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 44, (1996), pp. 345-364.

porar a su nomenclatura el mayor número posible de vocablos, cuyo registro sea digno de confianza, para enriquecer la memoria cultural de una sociedad.

Los diccionarios de mexicanismos y de nahuatlismos que hemos heredado en México nutren nuestra memoria histórica y nos permiten comprender de mejor manera textos y maneras de hablar del pasado. Por el contrario, las meras descripciones, que desde su delimitación han de ser fragmentarias en el tiempo y en el ámbito social, dan vida al conocimiento lingüístico, pero no tienen la función histórica y cultural que corresponde a los diccionarios.

Ambos productos, los diccionarios y las descripciones son obras necesarias, tanto para la ciencia del lenguaje como para la cultura. Mientras aquéllos siguen teniendo un papel importante en la cultura mexicana, independientemente de su calidad,<sup>4</sup> el hecho de que no contemos con descripciones del nahuatlismo anteriores a la obra de Lope Blanch hace que nuestro conocimiento de su vigencia en épocas pasadas sea en extremo pobre y fragmentario.

Una descripción integral del español mexicano en el siglo XIX requiere disponer de un gran corpus de textos de esa época, que pueda procesarse de la misma manera en que lo hemos hecho para el periodo 1921-1974 en el *Diccionario del español de México*. Entre tanto no se construya un corpus con esas características, y también para poder empezar a planearlo, hace falta explorar qué clase de textos hay que reunir, así como las proporciones que se debe asignar a cada género textual en el corpus, orientadas por el rendimiento lingüístico que pueda ofrecernos cada género.

Sin duda un género textual que no puede menospreciarse es la novela, aun cuando sea difícil diagnosticar qué clase de lengua es la que utilizaban sus autores. Tomemos, por ejemplo, *Los bandidos de Río*

<sup>4</sup> Sin duda los diccionarios de Santamaría y de Cabrera son mejores que el de Robelo. El primero, por su extensión y por el cuidado puesto en el registro del uso de los (supuestos) mexicanismos en la literatura mexicana, a pesar del relativo desapego de Santamaría hacia el mundo indígena; el segundo, por el interés de Cabrera por mostrar el significado de los vocablos en relación con la cultura popular y tradicional mexicana, y por su cercanía con el náhuatl, lengua que sus biógrafos aseguran aprendió desde niño en su pueblo natal de Zacatlán, Puebla.

*Frío* de Manuel Payno,<sup>5</sup> tan apreciado por los historiadores por su participación directa en varios acontecimientos políticos y económicos del siglo XIX. Evelia Trejo y Álvaro Matute afirman, en general, que Payno es “un caso notable de conciencia histórica”;<sup>6</sup> para Andrés Lira, particularmente *Los bandidos de Río Frío* “sorprende por la información sobre la vida social de México de mediados del siglo XIX”;<sup>7</sup> Nicole Girón, por su parte, ve en *Los bandidos...* “la excursión en el tiempo de los recuerdos que viene a ser, con disfraz de contribución literaria realista —«naturalista» dice el propio Payno— este gran fresco social aderezado en forma de cuadro histórico”;<sup>8</sup> Mariano Azuela, finalmente, apreciaba más el carácter documental de la novela que su valor literario.<sup>9</sup> Es decir, que *Los bandidos de Río Frío* puede considerarse un documento suficientemente fiel de la manera de hablar español en México en el último cuarto del siglo XIX, a la vez que un registro fidedigno del habla popular vigente durante la vida de Payno (1820 a 1894) y, en particular, a partir de la época de Antonio López de Santa Anna.

No es de extrañar, entonces, que Joaquín García Icazbalceta y Francisco J. Santamaría hayan espigado cuidadosamente sus páginas para componer sus diccionarios de mexicanismos, como se puede comprobar fácilmente, cotejando el texto de *Los bandidos* con las citas que ofrece, en especial, Santamaría en su *Diccionario de mejicanismos*.<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Me baso en la edición de *Los bandidos de Río Frío* preparada por Manuel Sol Tlachi para el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, con prólogo de Margo Glantz (México, 2000).

<sup>6</sup> “Manuel Payno: de la historia inmediata a la perspectiva histórica”, en MARGO GLANTZ (coord.), *Del fistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuellar y Manuel Payno en el centenario de su muerte* (1994), UNAM, México, 1997, p. 116.

<sup>7</sup> “Propiedad e interpretación histórica en la obra de Manuel Payno”, en GLANTZ, *op. cit.*, p. 123.

<sup>8</sup> “Payno o las incertidumbres del liberalismo”, en GLANTZ, *op. cit.*, p. 135.

<sup>9</sup> Un juicio repetidamente citado. Cf. el prólogo de MARGO GLANTZ a la ya citada edición preparada por Manuel Sol Tlachi.

<sup>10</sup> Sabemos que Santamaría compuso su diccionario apoyándose en los materiales previamente recolectados por García Icazbalceta, que no pudo publicar él mismo.

Se puede suponer que en el texto de *Los bandidos de Río Frío* se manifieste: a) el español mexicano adquirido por Payno desde su niñez; b) el español de tradición culta, educado durante toda su vida y, en alguna medida, determinado tanto por su estancia en Santander y en Barcelona como cónsul de México durante los últimos años de su vida, como por la posible necesidad de darse a entender a lectores españoles (no en balde, la primera edición de la obra se hizo en Barcelona); y c) el español mexicano de tradición popular, conscientemente atesorado y admirado por Payno, que forma parte de su observación costumbrista.

En esta exploración del vocabulario de *Los bandidos de Río Frío* procederé de manera semejante a como lo deben haber hecho García Icazbalceta y Santamaría: sobre la base de mi propia experiencia de la lengua, nutrida por treinta y dos años de trabajo en el léxico del español mexicano, selecciono vocablos utilizados por Payno que me parecen “interesantes” en tres sentidos: a) porque yo mismo no los conocía; b) porque mi conocimiento del español mexicano contemporáneo me indica que se trata de vocablos que han caído en desuso; y c) porque demuestran que muchos vocablos actuales, que supondríamos muy contemporáneos, se han venido conservando en realidad desde el siglo XIX, al menos. Ejemplos del primer tipo son: *conducta*, que el propio Payno describe en el glosario que acompaña a *Los bandidos*: “El comercio remitía su dinero a Veracruz cada tres o cuatro meses, en carros escoltados por fuerzas de infantería y caballería. Esto se llamaba una conducta” y que todavía el DRAE 2001 registra como “recua o carros que llevaban la moneda que se transportaba de una parte a otra, y especialmente la que se llevaba a la corte”; *escroc*, cuyo contexto: “se embarcan para Europa a tirarlo [el dinero], a ser víctimas de los escrocs de levita, que se fingen condes y marqueses, y a encenegarse en los vicios parisienses” (cap. LXIII, t. 2, p. 714) demuestra que se trataba de individuos “qui agissent frauduleusement, qui rompent la confiance des gens”;<sup>11</sup> o *extraordinario* y *extraordinario violento* que, de nuevo, el mismo Payno define como “correo que caminaba violentamente por la posta, a veces veinte leguas por día; y en casos urgentes, era el medio de comunicación de que se

<sup>11</sup> Según el diccionario *Lexis. Larousse de la langue française*, Paris, 1979.

servía el gobierno”. Ejemplos del segundo tipo son *felpa*: “y cuando la que él llamaba su mujer se atrevía a encelarse o hacerle la más ligera observación, le daba una *felpa* de padre y muy señor mío, que a veces la tendía en cama por dos o tres días” (cap. LXIII, t. 2, p. 713); o *fichú*, una especie de chal (cap. III, t. 2, p. 36). Ejemplos del tercer tipo son: *de no malos bigotes* ‘nada fea’ en “una muchacha de no malos bigotes, vestida con aseo” (cap. XIII, t. 1, p. 119), o *dilatar* ‘tardar en llegar, tardar en hacer alguna cosa’ en “de poco o nada servirá el sacrificio de usted, señor marqués —le contestó don Remigio—; y ya tentaremos otros medios. No *dilato*” (cap. XXI, t. 2, p. 350). Bajo estos criterios encontré en *Los bandidos de Río Frío* 599 “vocablos interesantes”; 61 de ellos se explican en su glosario.

Entre estos vocablos reuní 47 nahuatlismos de significante, es decir, vocablos cuya forma corresponde al conocimiento del náhuatl relativamente compartido por los mexicanos.<sup>12</sup> De ellos, el estudio de Lope Blanch demuestra la supervivencia, hacia 1970, de sólo 24: acocil, achichinle, ahuatle (Lope Blanch lo registra como *ahuaucle*), acocote, cacle, chiquihuite, chitle (Lope Blanch, *chicle*), chomite, cuico, huila (Lope Blanch, *güila*), itacate, juile (Lope Blanch, *juil*), mata-tena, mecate, nahual (Lope Blanch, *nagual*), nopal, pinole, popote, tecomate, tequesquite, tlachique y tlachiquero, tlaco y zontle.<sup>13</sup> En el *Corpus del español mexicano contemporáneo* (1921-1974) sólo registramos 20: acocil, achichinle, acocote, ahuatle, cacle, chiquihuite, chicle, güila y huila, itacate, juil y juile, matatena, macehual, mecate, nagual y nahual, nopal, pinole, popote, tecomate, tequesquite y zapote (no zapotazo).

<sup>12</sup> Siempre hay el riesgo, largamente demostrado, de confundir formas que corresponden a otras lenguas o al mismo español —el caso de *ate*, según lo explica JUAN M. LOPE BLANCH en “Un falso nahuatlismo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 27 (1978), pp. 296-298 con voces nahuas. Es todavía más difícil reconocer nahuatlismos de significado si uno no tiene dominio completo de la lengua náhuatl, tanto clásica como moderna.

<sup>13</sup> El estudio de Lope Blanch no registra *zapotazo* ‘golpe que se da alguien cuando cae con todo su cuerpo al suelo repentinamente y, en consecuencia, sin meter las manos o sin prevenir el daño’, aunque sí *zapote*, el nombre de la fruta. Quien haya visto cómo se estrellan en el suelo los zapotes, entiende plásticamente lo que es *darse un zapotazo*.

De los 47 nahuatlismos de significado encontrados en *Los bandidos de Río Frío*, sólo 15 se conservan en los dos estudios descriptivos considerados. Aun cuando seguramente sobreviven varios más, como lo puede atestiguar cualquier mexicano de esta época, es sintomática la reducción del uso del nahuatlismo en México.

Para ofrecer una explicación de los motivos por los cuales los nahuatlismos se olvidan en el español mexicano contemporáneo, clasificaré el vocabulario procedente del náhuatl en *Los bandidos de Río Frío* según los ámbitos de la realidad en que significan:

Nombres de plantas y remedios medicinales: caxúchitl, cocoztomatl, izcapatl, maztla de los frailes, muicle, nopalillo, sacatlascale, tlapahuitle, tlapatl, tlixóchitl, tochuacáctli.

Oficios, actividades y estados sociales de las personas: achichinle, contlapache, chichigua, cuico, huila, macehual, nahual, piltoncle, tlachiquero.

Utensilios y otros objetos: acocote, apantle, chiluca, chiquihuite, itacate, matatena, mecate, patole, popote, quimil, tecomate, tequesquite, tlachique.

Unidades de medida: tlaco, zontle.

Alimentos: acocil, ahuautle, chicle, juil, mesclapique, pinole, tlapapa.

Prendas de vestir: cacle, chomite.

Un nombre de la cárcel: tlalpiloya; el golpe que se da algo o alguien al caer: zapotazo, y una curiosa expresión adverbial, aparentemente híbrida de náhuatl y español: al sochigalope.

Según asienta Rafael Pérez Gay,<sup>14</sup> Antonio García Cubas calculaba que el país tenía 8 700 000 pobladores en la época en que sitúa Payno las historias de *Los bandidos...*, de los cuales el 38% era indígena. Las descripciones que hace Payno del mercado, del tráfico de trajineras y chalupas entre Xochimilco y México, del bullicio de La Villa atestiguan una presencia india determinante en la ciudad de México, por lo que no es de extrañar que estos nahuatlismos fueran corrientes, no sólo entre los indios, sino entre los ya nacidos hispanohablantes, a los que por su actitud frente a los indios conviene

<sup>14</sup> En su artículo "Avanzaba el siglo por su vida", en GLANTZ, *op. cit.*, p. 181.



considerar como “criollos”, por más que ya fueran, en su mayoría, probablemente mestizos.

En una época en que la medicina estaba todavía lejos de la experimentación, de la comprensión científica de las enfermedades y de los productos farmacéuticos patentados, los remedios prehispánicos estaban completamente integrados a la vida social y su uso no se restringía a la población aborigen; de ahí la relativa abundancia de nombres de plantas medicinales, que seguramente es sólo un indicio de una riqueza mayor. Pero tan pronto la medicina se volvió científica y los remedios productos de laboratorio, el desplazamiento de las hierbas medicinales ha sido casi total en la sociedad nacional. Por eso ninguno de sus nombres se conserva en el estudio de Lope Blanch ni en el *Corpus del español mexicano contemporáneo*, e incluso la mayoría de ellos son desconocidos en los mercados populares.

De los oficios y estados de las personas, el estudio de Lope Blanch recogía todavía *achichinle*, *cuico*, *huila*, *nahual*, *macehual* y *tlachiquero*; en el CEMC recogimos *achichinle*, *huila*, *macehual* y *nahual*. En cambio, desapareció el oficio de la *chichigua*,<sup>15</sup> dedicada a amamantar a los niños de otras mujeres, a sus *piltoncles*; hablar hoy en día de los *contlapaches* de un líder político es casi incomprensible, y el oficio de *tlachiquero* ha dejado de estar en la mirada social, de manera correspondiente a la reducción de la producción del pulque. *Huila* o *güila*, para hablar de una prostituta sigue teniendo uso, mayoritariamente despectivo; *cargador* ha desplazado a *macehual*; *cuico*, por ‘agente de policía’, está en desuso y en cambio *nagual* ha recuperado modernamente el significado religioso que tenía en el mundo prehispánico, gracias a la difusión de los estudios históricos y antropológicos, aunque para la mayor parte del pueblo, *nagual* sigue siendo un brujo que toma la forma de un animal.

Si bien se conservan en México los nombres de muchas frutas, el gusto por comer ciertos insectos o la desaparición de los antiguos lagos de la cuenca de México ha acarreado la desaparición de su fauna comestible. Así, si el estudio de Lope Blanch y el CEMC registra-

<sup>15</sup> SANTAMARÍA, s. v., comenta: “Voz del idioma mexicano, muy usada antiguamente; pero inútil, pues tenemos la castellana nodriza, que ha prevalecido y desterrado de la buena sociedad a la otra”.

ron el conocimiento todavía del *acocil*, un camarón pequeño de agua dulce, que se sigue encontrando en algunos mercados y del *juil*, un pescadito, los *mesclapiques* ya eran desconocidos hacia 1960, quizá ambos confundidos como *charales*, de origen purépecha. El *ahuautle*, un huevecillo de mosco, se seguía consumiendo. El *chicle* se ha universalizado, aunque ahora hay quien lo vende como *goma de mascar*, calcando la expresión inglesa; y el *pinole* sigue siendo una golosina popular. *Tlamaña* como nombre del pulque producido en cierta hacienda pulquera, según el diccionario de Cabrera, no lo registraron los dos estudios modernos.

Los utensilios se han conservado mejor, como es el caso del *popote*, el tallo muy delgado y hueco de una planta gramínea, que se usaba para fabricar escobas y, ahora, el tubo muy delgado con que se absorbe un refresco; o el juego de las *matatenas*. Aunque ya muchos de esos objetos se van volviendo extraños o adquieren nombres de la tradición hispánica: el *acocote*, un guaje con que los *tlachiqueros* absorben el aguamiel del maguey —el *tlachique*— para después producir pulque, sólo se conserva en las muy reducidas zonas del altiplano dedicadas todavía a la producción de pulque. El pulque mismo se ha vuelto una bebida despreciada por la mayor parte de la sociedad. Los *apantles*, zanjas que sirven para conducir el agua de riego o la residual de la lluvia, sobreviven en varios pueblos del altiplano; el *tequesquite*, una piedra calcárea, se sigue encontrando en los mercados populares; en cambio, *itacate* se va sustituyendo por *lunch*, así como *chiquihuite* por *cesta*.

Tanto la manera de transportar la ropa de uno, en un envoltorio, como el vocablo que lo nombra, *quimil*, han desaparecido en la sociedad del siglo xx; las piedras *chilucas*, usadas en la construcción, ya no se distinguen. Las semillas del árbol del colorín o *zompante*, los *patoles* que se usaban para jugar diversos juegos ahora se sustituyen por frijolitos y hasta corcholatas; la mayor parte de la sociedad ya no distingue los árboles *tecomates*, que producen los guajes de donde se fabrican las jicaras y que daban su nombre a éstas.

No digamos la desaparición de las unidades de medida, correspondiente a la extensión universal del sistema métrico decimal. *Zontle*, como medida de 20 × 20 unidades de leña, por ejemplo, es ya completamente desconocido. Y aunque a principios del siglo xx se

siguiera hablando de *tlacos*, era sólo en la expresión “no tengo un tlaco” (hoy, “no tengo un quinto”), pues la moneda así llamada, equivalente a 1/64 parte de un peso duro o a 1/8 parte de medio real, había desaparecido ya a finales del siglo XIX.

Lope Blanch registró tanto *cacle*, el calzado compuesto por una plataforma de cuero o ixtle y correas con que se amarra entre los dedos y el talón, como *chomite*, un cordel de colores que se entrelazaba con las trenzas o adornaba los huipiles e incluso la silla de montar. El CEMC sólo registró *cacle*.

*Tlalpiloya* como ‘cárcel’ y la expresión *al sochi-galope*, que el mismo Payno explica como ‘galope moderado del caballo’ parecen haber caído por completo en el olvido.

Estos nahuatlismos olvidados por el México moderno han ido desapareciendo como la sociedad que los utilizaba. La ventaja de las descripciones lingüísticas es que permiten situar esos cambios y ofrecer una visión aceptablemente objetiva del estado de la lengua en un periodo determinado. Pero el objetivo de los diccionarios sociales, que es la conservación de la memoria histórica, fuerza su búsqueda y el registro más exhaustivo posible, en relación con las fuentes de datos disponibles. Por eso un futuro diccionario del español de México en el siglo XIX tendrá que seguir “rivalizando” por incorporar un mayor número de voces desaparecidas del uso.



LENGUA Y DISCURSO CULTOS Y LATINIZANTES  
EN LA APOLOGÉTICA HISTORIA SUMARIA  
DE FRAY BARTOLOMÉ DE LAS CASAS

JENS LÜDTKE  
Universidad de Heidelberg

Continúo en este lugar las charlas tenidas con Martha Elena Venier como comensal suyo o en su cubículo de El Colegio de México. Entre otras muchas cosas nos unía el interés por el mundo clásico. Podría dar por sabidas las observaciones que van a seguir, si no se transmitieran los conocimientos tratados en mundos científicos estancos, por lo menos en cuanto a su vertiente lingüística. Lo que me propongo en esta contribución no puede ser por la amplitud del tema más que un rápido sondeo en la historia del español culto tanto en la Península Ibérica como en América.

UN DESIDERATUM DE LA INVESTIGACIÓN SOBRE LA HISTORIA  
DEL ESPAÑOL EN AMÉRICA: EL NIVEL CULTO

La lengua latina y con ella la lengua española culta estuvieron presentes en el español americano desde el principio. De hecho, ¿cómo interpretar muchas de las novedades sin las ciencias nacientes y renacientes de fines del siglo xv y de todo el siglo xvi? La navegación astronómica no habría sido posible sin la geografía y cosmografía de entonces. La aventura de Cristóbal Colón presupone una cultura fuera de lo común por parte de un navegante, y conocimientos de esta índole se traspasan a otros navegantes como muestra la *Suma de geographía* (1518) de Martín Fernández de Enciso. Pedro Mártir de Anglería va más allá de las experiencias que le cuentan navegantes y

emigrantes a Indias que vuelven a España, sólo porque sabe interpretarlas a la luz de su cultura clásica. No es Cristóbal Colón, sino Pedro Mártir quien advierte que por ser el río, el Orinoco, tan caudaloso, debe tener detrás un enorme continente. Cristóbal Colón toma, de manera muy contradictoria, las tierras del golfo de Paria por islas a pesar de que desemboca en él un inmenso río. Gonzalo Fernández de Oviedo procura introducir un orden científico en la biología ultramarina, tomando como guía a Plinio el Viejo. Y fray Bartolomé de las Casas compara el mundo de los indígenas con las culturas paganas del Cercano Oriente, la Antigüedad clásica y en parte la Europa de su época. Estos ejemplos serán suficientes para convencernos de que el conocimiento del mundo clásico incidió en la forma de ver y comprender a los habitantes de las tierras recién descubiertas.

Las referencias, más que estar presentes en la interpretación de detalles, formaban todo un discurso culto. Sus manifestaciones son muy variadas. Abarcan las alusiones a las antiguas culturas, que se hacen tangibles en el uso de latinismos o helenismos, y se perfilan como sintaxis latinizante que contrasta con el estilo del resto. Los préstamos cultos no son más que las señales exteriores de una visión reflexiva del Nuevo Mundo.

Se suele afirmar que, a diferencia de los autores del Renacimiento español que tratan asuntos peninsulares, el estilo de los historiadores de Indias es llano, exceptuándose a Francisco López de Gómara y, ya en el siglo XVII, a Antonio de Solís y Rivadeneyra.<sup>1</sup> No lo voy a poner en tela de juicio en lo que atañe a la gran mayoría de las obras. Sin embargo, se mezcla con este estilo, que se caracteriza especialmente por su sintaxis, un léxico de procedencia bastante abigarrada. Es inevitable que en la literatura especializada de las Indias aparezcan indigenismos —palabras bárbaras según los autores del Renacimiento—<sup>2</sup> al lado de un léxico culto y a veces muy culto. Hay más: la atención

<sup>1</sup> Cito como ejemplo a S. GILI GAYA en su edición de Francisco de Moncada, *Expedición de los catalanes y aragoneses contra turcos y griegos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1969, pp. xxxiii-xxxiv.

<sup>2</sup> Véanse las justificaciones de Gonzalo Fernández de Oviedo acerca de los indigenismos que usa en su *Historia general y natural de las Indias*, sobre las que llama la atención J. M. ENGUITA UTRILLA en *Para la historia de los americanismos léxicos*, Frankfurt am Main P. Lang, 2004, pp. 37-41.

puesta en la llaneza del estilo esconde el hecho de que la elaboración de la lengua española ha llegado a cierta madurez en el tipo de texto que voy a tratar en esta contribución.

#### LA APOLOGÉTICA HISTORIA SUMARIA

El texto que me sirve para la demostración es la *Apologética historia sumaria* de fray Bartolomé de las Casas. No se puede afirmar que haya autores tempranos en la historia del español de América que se documenten mejor que Las Casas. El número de sus referencias a autores y obras clásicas y coetáneas es extraordinario.<sup>3</sup> Esto lo convierte en el testigo más representativo del estilo que nos ocupa. En la *Historia de las Indias* se oponen las partes narrativas y en la *Apologética historia sumaria* las partes descriptivas y explicativas a los capítulos argumentativos.<sup>4</sup> Entre estas dos grandes obras complementarias se nos ofrece más la segunda para un sondeo por sus constantes comparaciones de los pueblos amerindios con aquellos cuyo nivel de desarrollo cultural, en sentido amplio, es comparable con el de otros pueblos no cristianos, fundamentalmente de la Antigüedad. No es relevante para los fines de mi argumentación que la *Apologética historia sumaria* haya sido escrita también y sobre todo en España. Lo que sí es relevante es que esta obra haya quedado inédita hasta muy tarde. Me ayuda a superar mis dudas el hecho de que leemos las palabras de un hombre que supo hacerse escuchar por los más poderosos y los más cultos de su época con este mismo discurso.<sup>5</sup> Estamos todavía en una época en

<sup>3</sup> Basta con citar la "Bibliografía lascasiana de la *Apologética historia*" de J.-A. BARREDA en la *Apologética historia sumaria* según la edición de V. Abril Castelló, J. A. Barreda, B. Ares Queija y M. J. Abril Stoffels, Alianza Editorial, Madrid, 1992, que corresponden a los tomos 6, 7 y 8 de las *Obras completas* de fray Bartolomé de las Casas, pp. 221-233.

<sup>4</sup> No puedo desarrollar aquí una tipología de los discursos y textos. Remito a J.-M. ADAM, *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Fernand Nathan, Paris, 1992.

<sup>5</sup> Sin embargo, varios capítulos y fragmentos se publican, según las informaciones bibliográficas de M. J. ABRIL STOFFELS en la edición de la *Apologética historia sumaria*, p. 185, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI. Esto prueba que en parte

la que el manuscrito coexiste con el libro como forma de publicación. Y hay que hacer resaltar que a nadie en Europa se le ocurre hacer un discurso justificador similar sobre el Viejo Mundo basado en los conocimientos que tenían los humanistas de entonces. El discurso es americanista, pues no se origina en absoluto en asuntos y hechos europeos, sino que se elabora tanto allende como aquende del Atlántico, pues el defensor de los indios no se cansa de repetir que compara las culturas “idólatras” desde la perspectiva de *estas Indias*. No es lo menos que se puede decir de Las Casas que sus intervenciones y razonamientos hayan incidido con la legislación colonial, en la vida de los españoles establecidos en las Indias. Esta obra tiene su razón de ser en el continente americano.

#### EL TEMA: LA RACIONALIDAD DE LOS INDIOS

Las Casas tomó la defensa de los indios contra los que les acusaban de no ser “gentes de buena razón para gobernarse, carecientes de humana policía y ordenadas repúblicas” (p. 285).<sup>6</sup> El objetivo de muchísimas de sus obras e igualmente el de la *Historia de las Indias* y de la *Apologética historia sumaria*, que le ocupan con intermitencias entre 1527 y 1555, es probar lo contrario. Introduce la motivación del método comparativo con las siguientes palabras:

Cuanto a la política —digo— no sólo se mostraron ser gentes muy prudentes y de vivos y señalados entendimientos, teniendo sus repúblicas (cuanto sin fe y cognoscimiento de Dios pueden tenerse) prudentemente regidas, proveídas y con justicia prosperadas; porque a muchas y diversas naciones que hobo y hay hoy en el mundo, de las muy loadas y encumbradas, en gobernación, política y en las costumbres se igualaron, y a las muy prudentes de todo él, como eran griegos y romanos, en seguir las reglas de la natural razón con no chico exceso sobrepujaron. Esta

---

esta obra repercute en la conciencia de las personas con capacidad de decisión en la época poco posterior a la redacción.

<sup>6</sup> En lo que sigue, voy a citar los pasajes tomados de la *Apologética historia sumaria* según la edición citada en la nota 3.



ventaja y exceso, con todo lo que dicho queda, parecerá muy a la clara cuando, si a Dios pluguiere, las unas con las otras se cotejaren (p. 286).

Éste es el tema que se reduce a la pregunta: ¿Por qué son racionales los indígenas? Por consiguiente, emplea todos los medios a su alcance para convencer a sus lectores de la capacidad racional de los indígenas y para rebatir la tesis defendida por la cuasitotalidad de los españoles de que los indios son incapaces de gobernarse ellos mismos.

Este tema de la incapacidad de los indios enlaza con el tema del “bien común y población” de la Isla Española y “de la conservación y buen tratamiento de los indios de ella” en los términos de la *Información de los Jerónimos* que documenta las “malas costumbres”, los “vicios”, la “vida bárbara” o “bestial” o simplemente la “bestialidad” de los indios.<sup>7</sup> Esta supuesta carencia de racionalidad de los indígenas se desarrolla desde la Junta de Burgos (1512) en un discurso jurídico y legislativo cuya etapa intermedia era la *Información* citada. Después de varios fracasos Las Casas va más allá del debate en torno al “buen tratamiento de los indios”, alcanzando la máxima expresión de los problemas involucrados en su defensa de la población aborigen desde la ley natural y el libre albedrío. Con esta nueva envergadura que adquiere la discusión, el discurso jurídico-administrativo se convierte en teológico, filosófico y antropológico.

#### LA ZONA DE CONVERGENCIA ENTRE EL ESPAÑOL Y EL LATÍN

Tratándose de varios discursos que alternan según la temática, es imposible reducir nuestro estudio a los cultismos ni mucho menos a las primeras documentaciones, como se suele hacer al investigar una parte importante de la historia del léxico. En realidad, las primeras documentaciones de latinismos son sólo, como hemos dicho, las manifestaciones de todo un discurso que se desarrolla tanto en

<sup>7</sup> Remito a la edición establecida por A. WESCH, titulada *Kommentierte Edition und linguistische Untersuchung der “Información de los Jerónimos”* (Santo Domingo 1517), Narr, Tübingen, 1993, pp. 109-209.

latín como en español. Generalmente, si una voz esperable de origen latino no aparece en nuestro texto, lo más probable es que se trate de una laguna. Estamos en una zona de convergencia de estilos cultos que pertenecen a ambas lenguas. Lo que da unidad a la *Apologética* es el léxico de la dialéctica escolástica que se usa tanto en latín como en español. La dialéctica media entre el mundo clásico y la argumentación lascasiana. En este marco se citan los autores de todos los tiempos.

¿Por qué Las Casas pasa con tanta facilidad de la lengua latina a la española? Hemos hablado al principio de la madurez de la lengua española. Esta madurez, aún relativa, consiste en empezar a conseguir la elaboración extensiva e intensiva de la lengua española<sup>8</sup> durante la época del Renacimiento. La elaboración extensiva se estructura, simplificando la exposición para nuestro propósito, en dos tipos de escalones: una gradación de los textos en prosa, desde los que se dirigen a todo el mundo, hasta los técnicos y los científicos, y otra cuyos extremos son los universos discursivos propios de la comunidad y los dominios universales, entre los que Kloss cuenta las ciencias naturales y la tecnología. La elaboración intensiva, en cambio, incluye la creación de los procedimientos lingüísticos y discursivos necesarios para expresar los grados de distancia comunicativa entre el momento de la enunciación y las técnicas expositivas cuyo objetivo es la representación de los universos discursivos universales.

En Las Casas ambos tipos de elaboración se manifiestan en un grado de pleno desarrollo. Vamos a ubicar su lenguaje desde la perspectiva de un lector que lee bien el latín, pero no el griego y que por lo tanto lee indiferentemente una obra en latín o en español. La elaboración intensiva se muestra en un léxico y una sintaxis convergentes que vamos a ejemplificar a continuación. El alto grado de elaboración extensiva se percibe en el recurso a todos los dominios del saber que el autor presupone o desarrolla. El tratamiento de sus conocimientos

<sup>8</sup> Me refiero con estos términos a H. KLOSS, *Die Entstehung neuer germanischer Kultursprachen seit 1800*, Düsseldorf, 1978, y su aplicación a la lengua española por W. OESTERREICHER en "Textos entre inmediatez y distancia comunicativas. El problema de lo hablado escrito en el Siglo de Oro", en R. Cano (coord.), *Historia de la lengua española*, Ariel, Barcelona, 2004, pp. 738-740.

se va a abordar en los tipos de discursos que constituyen al mismo tiempo formas de elaboración tanto extensiva como intensiva.

La zona de convergencia entre el español y el latín nos revela al lector implícito del defensor de los indios y la cultura que supone en él. Este lector domina la lengua latina que se usa en la teología, la filosofía, la jurisprudencia y otras disciplinas de su época, pero no lee con facilidad obras poéticas escritas en latín. Veamos algunos ejemplos. Desde el principio se citan sin traducción títulos y oraciones breves fáciles de entender, incluso cuando se hacen más abundantes, como en el capítulo 25. Sin embargo, cuando al autor le importa aducir la autoridad de Aristóteles o de los filósofos dogmáticos de la Iglesia, concluye la paráfrasis de su fuente con una cita literal en lengua latina. Como las varias “prudencias” son elementos clave en su argumentación, es decir, la “económica” y la “urbánica” o “política”, reproduce las palabras de la *Ética* de Aristóteles para dar mayor fuerza a su argumento (cap. 41, p. 470). Este procedimiento, que muchas veces se acompaña de una traducción, es el más frecuente. Sin embargo, siempre que la lengua es más difícil, el autor nunca deja de traducir el pasaje o cita una traducción. Así sucede que se traduzcan las citas de la *Eneida* de Virgilio inmediatamente después de la mención, aunque esto no sea tampoco una constante en su manejo de las fuentes. A pesar de eso los pasajes en latín permiten sacar conclusiones acerca del buen dominio de esa lengua por parte del lector, aunque tenga una comprensión limitada de textos más difíciles.

#### LOS ELEMENTOS CONVERGENTES DE LA LENGUA ESPAÑOLA CON LA LATINA

Vamos a dar algunos ejemplos del estilo latinizante en cuanto a la elaboración intensiva en la estructura fónica y morfológica de las voces, el orden de los elementos de la oración y dentro de los elementos, las construcciones latinizantes y el léxico de origen latino.

Por las características de la edición manejada me parece justificado citar usos fonéticos que se desvían de las formas actuales. La ortografía se ha modernizado, pero se dejan de adaptar las siguientes formas que reflejan la fonética de las formas latinas: “verisímile” (p. 355), “tierra felice” (p. 460), “cultu” (p. 879), “apetitu” (p. 896),

“solicitudes” (p. 482), “desiderable” (p. 635), “infideles” (p. 490), “cognoscer” (p. 638), “cognoscimiento” (p. 638) etc. Los casos son diferentes; en *verisimile*, *felice*, *apetitu* y *cultu* no hay adaptación a la estructura fónica más corriente de las palabras, en *solicitudes* comprobamos el préstamo del plural (al lado del singular *solicitud*), en *desiderable* un sufijo sin adaptar, *infideles* coexiste con *infieles* y en *cognoscer* y *cognoscimiento* se introduce una ortografía etimologizante.

Son particularmente abundantes los superlativos latinos que tienen función de elativo y conservan con mucha frecuencia la morfología latina como en “temperatísima, salubérrima” (p. 366), “potísima” (p. 479), “sobratísima” (p. 579), “moderatísimo” (p. 880), “celebratísima ciudad” (p. 902), al lado de formas adaptadas a la morfología española.

En la formación de palabras Las Casas usa casi indistintamente las palabras latinas en las citas y las correspondientes formas españolas en su texto. Veamos alguno ejemplos: *-ción*: “reverberación” (p. 358), “pudrición” (p. 357), “erudición” (p. 479), “obtenebración” (p. 649); *-idad*: “mediocridad” (p. 353), “fumosidades” (p. 358), “terrestreidad” (p. 359), “terrestreidad” (dos veces, p. 416), “proceridad” (p. 378), “pusilanimidad” (p. 406), “diuturnidad” (p. 451), “silvestridad” (p. 531); *-itud*: “latitud” (p. 355), *-al*: “parte austral” (p. 366), “scencias quadrivales” (p. 412); *-able*, *-ible*: “desproporcionable” (p. 354), “convenible” (p. 355), “movible” (p. 359), “potencias (racional, concupiscible e irascible)” (p. 640), “racionales” (p. 896); *-eo*: “hiperbóreo” (p. 354), “incorpóreo” (p. 401), “cosas venéreas” (p. 402), “hombres lapideos” (p. 417); *-ico*: “Polo Ártico” (p. 354), “dialéctico” (p. 393), “línea eléptica” ([sic] p. 385), “fantástico” (p. 423), “estrellas erráticas” (p. 412); *-ífero*: “mortífero” (p. 355); *-ífico*: “colorífico” (p. 357); *-ino*: “simplicidad columbina” (p. 472), “la tierra que cae metalina” (p. 835); *-io*: “lluvias etesias” (p. 377); *-orio*: “introdutorio” (p. 393); *-tivo/-sivo*: “vivificativa” (p. 355), “ductivo” (p. 379), “intellectivos” (p. 385), “por vía racionativa” (p. 386), “[razón] cogitativa, estimativa” (p. 394), “potencia...aprehensiva” (p. 397), “inflativa” (p. 422), “memoria sensitiva” (p. 441), “cogitativa y memorativa o memoria sensitiva, potencia imaginativa” (p. 399), “potencia nutritiva y expulsiva” (p. 404), “amativos” (p. 450), “consiliativa y judicativa” (p. 466), “potencia vegetativa” (p. 476), “prudencia regitiva” (p. 478); *in-*: “infructuosa” (p. 354), “incorpóreo” (p. 401); etcétera.

Las construcciones sintácticas están en variación continua con modelos españoles. En el siguiente periodo documentamos una construcción participial seguida de una construcción con infinitivo: “*Probado hasta aquí* que estas indianas gentes son de su naturaleza de buenos entendimientos por las causas naturales, de aquí adelante quiero probar y demostrar *serlo asimismo por sus manifiestos propios efectos*” (p. 463). El verbo puede encontrarse con frecuencia al final de la oración: “Hay otra razón para mostrar ser la idolatría hecha natural y ésta es la envejecida costumbre que después de haberse derramado y plantado en el mundo la idolatría, tan antigua por el uso que della todas las gentes tuvieron, *se hizo*” (p. 648). El orden de los elementos varía en el grupo nominal como por ejemplo en “muchas cosas *a la vida necesarias*” y “las cosas *necesarias de la vida*” (p. 474) o “las cosas *necesarias a la vida*” (p. 478). El subjuntivo se emplea según el uso latino, por ejemplo regularmente con *como*: “Los indios, pues, de quien tratamos, *como fuesen* infideles sin doctrina y sin fe, no podían tener por fin el premio que después desta vida se da a los verdaderos fieles” (p. 490).

Algunos latinismos léxicos son del siglo xv y aun más recientes: “estólido” (p. 385), “menstruo” (p. 420), “nefando vicio” (p. 446), “la comunidad, o por otro nombre universidad” (p. 467, porque aparece en este contexto la palabra latina *universitas*), “báculos” (p. 482), “ad-minículos” (p. 489), “ópido” (p. 491).

#### EL NIVEL DE LENGUA ENTRE LA CULTURA GRIEGA Y LOS LENGUAJES TÉCNICOS

La mezcla del léxico corriente con el “bárbaro”, es decir, indígena, y el culto se explica por la necesidad de difundir los conocimientos acerca del Nuevo Mundo en todas las capas sociales. Con razón esta parte de su obra se considera como fuente inagotable para entender las relaciones lingüísticas entre España y el Nuevo Mundo.

Mi criterio para tomar en consideración este léxico es idéntico al que aplico en otros casos: los autores de finales del siglo xv y de principios del siglo xvi comentan aquellas palabras cuyo conocimiento no presuponen en sus lectores. Así, no importa si ya se han documentado con mucha anterioridad. Si aún necesitan un

comentario, no han salido del círculo restringido de los medios competentes ni han entrado, lo que quiere decir lo mismo, en el léxico corriente. Los comentarios metalingüísticos<sup>9</sup> sobre los elementos cultos, sin embargo, no son muy frecuentes en Las Casas, ya que se dirige a la clase política capaz de introducir un cambio en la protección de los indios. Esta clase que no admite la racionalidad del indio tiene la obligación y el poder de dictar leyes. No obstante, la comparación de la descripción de América en Las Casas con las obras especializadas un poco anteriores nos revela que este discurso y este léxico son recientes. Para probarlo me voy a apoyar como ejemplo en un texto escrito en vida del protector de los indios.

Para sondear el nivel lingüístico voy a reunir algunos helenismos. Estos cultismos se explican con relativa frecuencia, por ejemplo: “el *horizonte* (*horizonte* es toda aquella redondez que podemos alcanzar con la vista en el mar o en tierra llana)” (p. 387), “gentes de Asia llamadas *machrocéphalas*” (p. 436), “y esta gobernación económica presupone a la *monástica*, que es la gobernación de cada un hombre y a la prudencia con que se rige” (p. 463), “gobernación *monástica* gobernación de sí mismos” (p. 472), “un *gymnasio*, que es el lugar donde se leen y enseñan a los mancebos las artes” (p. 637), una “torre de *pirámide*” (p. 546), seguida de dos páginas de explicaciones de lo que son las pirámides egipcias (pp. 548-550), “alguna enfermedad de *epilempsia* — que es gota coral — o *manía* — que es locura —” (p. 725), “cuatro *tetrarcas*, quiero decir cuatro principados” (p. 881). En los siguientes casos más que explicar recuerda: “el divino y verdadero culto y honra de Dios que llamamos *latría*” (p. 643), “el culto erróneo y falso que es lo que llamamos *idolatría*” (p. 643). Así, los préstamos griegos de la lengua latina necesitaban comentarios para el lector de Las Casas.

Es evidente que hay que explicar las voces amerindias. En cuanto a este léxico, de procedencia varia, distinguimos dos casos: por un

<sup>9</sup> Uso metalingüístico y metalenguaje sin oponer estos términos a lenguaje-objeto. Cf. J. LÜDTKE, *Sprache und Interpretation*, Narr, Tübingen, 1984, pp. 20-21. Por lo demás considero como muy justificadas las críticas de L. F. LARA a la aplicación del término metalenguaje en lingüística, como se lee en “Metalenguaje y lenguaje descriptivo”, trabajo re-producido en *Ensayos de teoría semántica: lengua natural y lenguajes científicos*, El Colegio de México, México, 2001, pp. 91-147.

lado, las voces son préstamos arraigados en el español hablado en América; por otro, las palabras indígenas manifiestan la cultura indigenista de Las Casas y son, por lo tanto, cultismos amerindios en sus escritos. La información de que esta visión es cierta la sacamos de los capítulos al final de la *Apologética* que discute cuatro acepciones de *bárbaro* con sus subtipos. Los indios sí son bárbaros “en cuanto son infieles, y esto sólo por carecer de nuestra sancta fe”, “en cuanto carecían de letras o de literal locución”, “porque son gentes humilimas, que obedecían en extrema y admirable manera a sus reyes” y “por no hablar bien nuestro lenguaje ni nos entender; pero en ésta tan bárbaros como ellas nos son, somos nosotros a ellas” (p. 1591). Con estas afirmaciones el autor relativiza la imagen corriente del indígena e incluso invierte el argumento contra los españoles. La explicación de los préstamos indígenas se debe como siempre a la distancia cultural del español en América con respecto al español metropolitano, mientras que el léxico indígena no adaptado al español y que sirve para describir las culturas amerindias es la manifestación de un discurso culto.

Lo que llama la atención es la ausencia de comentarios explicativos de un léxico que otros autores que se dirigen a los menos cultos casi nunca dejan de explicar. Así, los numerosos tecnicismos ya no se comentan, sino que se presuponen todas las ciencias cultivadas en la época del padre Las Casas. Basta con comparar por ejemplo los términos geográficos y cosmográficos “polo Ártico” (p. 354), “línea equinoccial” (p. 354), “línea eléptica” ([sic] 385), “trópico de Cancro” (p. 372) y “los dos trópicos” (p. 373) empleados sin comentario en Las Casas y con explicaciones en Martín Fernández de Enciso.<sup>10</sup>

Los dos cabos del eje de la esfera se llaman *polos*: el uno *Ártico* y el otro *Antártico*. El *Ártico* se llama Norte y el *Antártico* se llama Sur (p. 73).

Esta esfera, según *Cosmografía y Geografía*, se reparte por cinco zonas: la una se llama *equinoccial*, la cual parte la esfera por medio en dos partes iguales; y llámase *equinoccial* porque las partes en que ella divide a

<sup>10</sup> MARTÍN FERNÁNDEZ DE ENCISO, *Suma de Geographia*, Alianza, Madrid, 1987. La primera edición es de 1518.

la esfera son iguales, porque por tanto hay desde la equinoccial al polo Ártico como al Antártico (p. 76).

Llámase *equinoccial*, porque cuando el Sol pasa por la equinoccial, que son dos veces cada año (la una en el comienzo de Aries, que es a doce de Marzo; la otra en el comienzo de Libra, que es catorce de Setiembre) los días y las noches son iguales, así que *equinoccio* quiere decir igualador de la noche y del día (p. 77).

Y por medio de estos doce signos que es [sic] están en el Zodíaco pasa una línea que aparta los seis de ellos a una parte y los seis a la otra; y esta *línea* se llama *eclítica*, porque cuando el Sol y la Luna aciertan a estar en un tiempo sobre aquella línea cáusase eclipsi (p. 78).

Los cuatro círculos menores son los cuatro círculos de los *trópicos*, que son el trópico ártico y el antártico y el hiemal y el solsticial, los cuales dividen a la esfera en partes no iguales [...].

Y has de saber que el Sol cuando comienza a subir desde el primero punto de *Capricornio*, que a doce de diciembre, para Aries, que a doce de Marzo; y de allí hasta que llega al primer punto de *Cáncer*, que a once de Junio, hace ciento y ochenta y dos paralelos [...] (p. 80).

Los objetivos de ambos autores son muy distintos. Sin embargo, Las Casas nunca deja de explicar el léxico si supone que el lector desconoce la palabra. Concluimos que el autor da por sabidos los léxicos técnicos no comentados.

#### LOS TIPOS DE DISCURSOS

El alto nivel y la variedad de los conocimientos 'científicos' de Las Casas no impide que éstos sean la parte más caduca e incluso más árida de su obra. La cultura filosófica de este autor no es su aportación más viva y de gran porvenir, ya que el saber científico tradicional que despliega ante el lector tiene sus bases más en la especulación que en la experiencia. Siempre que describe cosas vividas y observadas, en cambio, Las Casas deja de exponer sus ideas en su estilo especulativo.



La filosofía de Las Casas coincide con la doctrina de la Iglesia católica que encontramos en las obras de Alberto Magno y Tomás de Aquino. Ésta implica un modelo de lengua latina extraño a la nueva cultura ciceroniana establecida en España desde la publicación de las *Introductiones latinae* (1481) de Antonio de Nebrija.<sup>11</sup> El latín de Las Casas era el latín de la escolástica tardía cuya argumentación tenía que seguir si no quería exponerse a la recriminación de herejía. Nadie le ha reprochado su latín, ya que era la lengua habitual entre los abogados que eran sus contendientes.

Es posible identificar por lo menos tres tipos de discursos en las obras en defensa de los indios que consideramos en este lugar: un discurso llano en las partes descriptivas y explicativas, un discurso latinizante en los capítulos argumentativos abstractos que se basan en la dialéctica y un discurso intermedio usado en la aplicación de los argumentos introducidos en la exposición general del asunto. En este último tipo de discurso Las Casas prueba que los indios son, retomando sus palabras, “gentes de buena razón para gobernarse, de humana policía y ordenadas repúblicas”.

El propio carácter intermediario del estilo que se manifiesta en la aplicación de los argumentos a los indios nos permite reducir los estilos a dos. Por un lado predomina la representación del mundo en general, tanto el Nuevo como el Viejo, en la que se designan los objetos y fenómenos que se narran, describen o explican. Los capítulos correspondientes proporcionan conocimientos: de ahí su proximidad al lenguaje técnico de varias ‘ciencias’ o, mejor, varios dominios del saber. Por otro lado, el dominico habla sobre el discurso que caracteriza al Nuevo y al Viejo Mundo para compararlos y, en último análisis, para probar que los indios son racionales y que es contra la ley natural someterles. Este metadiscurso es la parte esencial de las voluminosas y detalladas exposiciones contenidas sobre todo en la *Historia de las Indias* y la *Apologética historia sumaria*. Leídas desde esta perspectiva metadiscursiva, ambas obras son los primeros grandes ensayos de la literatura española.<sup>12</sup> Ya

<sup>11</sup> Nos formamos una idea de los polémicos enfrentamientos con la lectura de F. RICO, *Nebrija frente a los bárbaros*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1978.

<sup>12</sup> Introduzco la distinción entre discurso y metadiscurso o discurso “interpretativo” en mi libro citado en la nota 9, pp. 17-22 y pp. 224-248.

que la finalidad es demostrativa, los discursos explicativo y argumentativo son jerárquicamente superiores al descriptivo y al narrativo.

Sin embargo, la dialéctica lascasiana invade toda la obra. Los capítulos explicativos que abarcan pasajes descriptivos (y, raras veces, narrativos) alternan con la exposición doctrinal centrada en torno a los argumentos introducidos con vistas a la aplicación en los capítulos dedicados al Nuevo Mundo. El discurso explicativo es un discurso didáctico por antonomasia. En éste el autor asume el papel del observador objetivo que incluso se manifiesta en los ejemplos que se basan en su propia experiencia. La explicación precede a la argumentación *stricto sensu*.

Sigamos el hilo de los capítulos. El exordio expone el tema de la obra y los tipos de argumentos que esgrimirá contra la difamación de los indios. Si describe a continuación La Española (caps. 119), comparándola con algunas islas europeas, para dedicarse a las bases de la comparación en los capítulos siguientes (23-32) y pasar a la aplicación de los criterios a los indios de La Española (33-39), a partir del capítulo 40 el método de la exposición es el opuesto. A partir de este capítulo se explican primero los puntos doctrinales aristotélicos y escolásticos que son las “prudencias monástica, económica y política” (caps. 40-45) y después se pasa revista a las culturas indígenas (caps. 46-263) según los criterios establecidos. Como se recriminaba a los indios la carencia de vida urbana (o “política”), Las Casas emplea todas sus fuerzas de convicción para probar que los indios cumplen los seis criterios aristotélicos de la vida comunitaria en ciudades: tener “labradores”, “artífices”, “hombres de guerra”, “ricos hombres”, “sacerdotes” y “jueces”. Los sacerdotes son la culminación de la argumentación, ya que el sacerdocio implica el sacrificio. El indocentrismo lascasiano va tan lejos como para justificar la antropofagia y el sacrificio humano, a pesar de ser “abominaciones”.

Si los lascasistas ven en la *Apologética* el primer tratado antropológico, tal afirmación no se entiende en los términos científicos modernos. El autor no pretende proporcionar una descripción imparcial de las culturas del Otro, sino que se propone probar una tesis, la racionalidad del indio. En esto tiene más de ensayo que llama a la acción que de obra teológica, filosófica o jurídica. Lo que a veces se denomina ‘ciencias’ con referencia a Las Casas, no son más que reelaboraciones

de argumentos para la demostración de su tesis. En este sentido se ha afirmado que nuestro autor tuvo “una curiosidad científica universal que haría de él un enciclopédico pozo de cultura de su tiempo”.<sup>13</sup> La presentación de los argumentos corresponde a nuestros tipos discursivos, al descriptivo como base de la comparación, que es al mismo tiempo un discurso explicativo, y al discurso propiamente argumentativo en el que desembocan los demás. La *Apologética historia sumaria* culmina en los capítulos argumentativos entre los que destacan los capítulos 21, 22, 33, 40-45, 127, 132, 142, 186-194 y 232-233.

Sin embargo, escojo de entre los capítulos argumentativos otro distinto de los enumerados y que me permite mostrar tanto el empleo del léxico de la argumentación como de la comparación para ubicar a los indígenas en una escala de cumplimiento de los criterios discutidos en los capítulos doctrinales. Las versalitas de la cita marcan las formas lingüísticas argumentativas, las letras cursivas las comparativas y las letras en negritas los criterios de la comparación. El autor saca la conclusión de un largo razonamiento:

ASÍ QUE, COMO los indios *todos por la mayor parte* sean de NO SÓLO *buenas*, PERO de *admirables imaginación y memoria* —COMO DEJAMOS PROBADO—, **que son las dos extremas potencias**, SÍGUESE *tener muy buena la potencia cogitativa o phantástica por la razón primera*, un poco arriba dicha. Item, COMO estas indianas gentes sean de *muy noble complixión por la mayor parte*, PORQUE **sanguinos** y de *moderada sangre y pocos espíritus y claros* POR SU *poco comer y beber* y *las otras causas* de que arriba hemos hablado largo, SÍGUESE que **el calor del órgano desta potencia cogitativa es más que en otras gentes templado** y *que no suben a él demasiados espíritus, ni terná tan vehementes y continos los movimientos y, POR CONSIGUIENTE, que **la dicha potencia alcanzan, como las otras, apta y dispuesta para producir sus actos libre y desembarazadamente**, y así que *no menos que ellas* sirve con sus **operaciones** para que *bien y sotilmente* entienda **el entendimiento**. Lo cual PARECE MANIFIESTAMENTE PORQUE son *en gran manera reposados* en **pensar**, que no es otra cosa sino ser mucho **escogitativos**, y *ésta es potísima señal de ser bien intellectivos*, PORQUE **la potencia***

<sup>13</sup> J. PÉREZ DE TUDELA en el “Estudio crítico preliminar” de la *Historia de las Indias*, BAE, Madrid, 1957, p. xxxix.

**cogitativa es lo altísimo que tiene la parte sensitiva del hombre, la cual frisa y toca en alguna manera a la parte intelectual, en tanto grado que participa algo de aquello que es infimo o más bajo del entendimiento. [...]**

Y con esto CONCLUIMOS lo que en el capítulo 34 comenzamos y en el 26 PROMETIMOS, conviene a saber, *ser ayudadas estas gentes para tener buenos interiores, en especial las aprehensivas, para poder bien servir con sus actos y sensaciones al entendimiento, en lo cual principalmente consiste ser los hombres bien intelectivos* (pp. 454-455).

En esta densa textura vemos la concentración de los conocimientos empleados como criterios para la comparación en los capítulos precedentes y resumidos en este pasaje, el grado de racionalidad del indio a la luz de estos criterios y la argumentación explícita que lo enlaza todo.

Los elementos de los estilos de los dos o tres discursos que acabamos de identificar aparecen en diferentes grados de frecuencia. No me propongo establecer frecuencias, sino indicar elementos estilísticos recurrentes que se reparten con diferencias de frecuencia entre el discurso llano, el dialéctico y el intermedio.

#### LA ORALIDAD EN LO ESCRITO

La obra de Las Casas es una didáctica de la convicción, una obra escrita para ser leída ante y por un público cultísimo, de tal manera que se llegó a creer que el autor la pudo haber leído durante las sesiones de la Junta de Valladolid (1550-1551).<sup>14</sup> Por dirigirse en la *Apologética historia sumaria* a expertos deja de hacer comentarios acerca de los elementos cultos de lenguaje, en contraste con las técnicas explicativas de la *Historia de las Indias*. La argumentación se hace pesada con la constante repetición de las mismas fórmulas combinadas una vez introducidas en su conjunto. Es decir que al enfilear sus argumentos Las Casas repite los anteriores y a menudo anticipa los que van a seguir. Muy típicamente, esta estructura corresponde a una recepción audi-

<sup>14</sup> Véase B. ARES QUEIJA en la edición que manejo, p. 201.

tiva. Así, domina en este modelo de discurso culto la oralidad que en la lectura da la impresión de una repetición innecesaria.

Una última observación acerca de la representatividad lingüística de la *Apologética*: el discurso indigenista del padre Las Casas estaba por lo menos al alcance de los sacerdotes en las Indias, aunque en distinta medida. Ellos no se pueden excluir de la consideración de los niveles de lengua escritos y hablados en las Indias.



## LAS MODALIDADES DE RE Y DE DICTO EN LA LINGÜÍSTICA FUNCIONAL CONTEMPORÁNEA\*

MARÍA EUGENIA VÁZQUEZ LASLOP  
El Colegio de México

*Aristóteles dijo todo.*

MARTHA ELENA VENIER

0.

*Unde et haec propositio, omne scitum a Deo necessarium est esse, consuevit distingui. Quia potest esse de re, vel de dicto. Si intelligatur de re, est divisa et falsa, et est sensus, omnis res quam Deus scit, est necessaria. Vel potest intelligi de dicto, et sic est composita et vera; et est sensus, hoc dictum, scitum a Deo esse, est necessarium.* (S. Thomas de Aquino, *Summa theologiae*, I, q. 14 a.13 ad 3)

Por esto se suele distinguir la proposición *todo lo sabido por Dios es necesario que exista* ya que puede ser una proposición de las que los lógicos llaman *de re* o de las que llaman *de dicto*. Si se toma como proposición *de re*, tiene sentido dividido y es falsa, pues analizada, quiere decir *todas las cosas que Dios conoce son cosas necesarias*. En cambio, si se toma como proposición *de dicto*, tiene sentido compuesto, es verdadera y quiere decir: *esta proposición: lo que Dios sabe existe, es una proposición necesaria*.<sup>1</sup>

\* Agradezco a Lourdes Santiago sus valiosas observaciones y correcciones a mis lecturas y traducciones del latín y a Ida Courtade, las del alemán, aunque la responsabilidad recae sólo en mí.

<sup>1</sup> *Suma teológica de Santo Tomás de Aquino*, t. I. *Introducción general. Tratado de Dios uno en esencia*, tr. del R. P. Raimundo Suárez, O. P., 3 ed., La Editorial Católica, Madrid, 1964, p. 616.

“Todo lo que Dios conoce es necesario” o “Que lo conocido por Dios existe es necesario” son las dos interpretaciones que Santo Tomás de Aquino atribuye en la *Suma teológica*<sup>2</sup> a la proposición ambigua *omne scitum a Deo necessarium est esse*. Su objetivo es argumentar a favor de la falsedad de una y la verdad de la otra. Si el predicado modal (*necessarium est*) es acerca de la cosa —*de re*—, como en la primera interpretación—, el sentido es falso. En cambio, si la modalidad es predicado acerca del dicho —*de dicto*— “Que lo conocido por Dios existe”, entonces la proposición es verdadera. Para Tomás de Aquino, como para el resto de los pensadores de la Alta escolástica y del periodo de su florecimiento (siglos XII y XIII), resolver las ambigüedades de la expresión (*dictio*) con los métodos de la lógica aristotélica era un imperativo de fe.

Más allá del problema teológico, el punto de llegada de este estudio es determinar si es posible asociar esta categorización escolástica de las modalidades *de re* y *de dicto* a la clasificación de algunas teorías lingüístico funcionales contemporáneas, en términos del alcance semántico de los operadores modales en el ámbito de la oración. María Luisa Rivero hizo un ejercicio similar y muy fructífero con respecto a la enorme cercanía de los análisis de algunas ambigüedades sintáctico-semánticas por parte de los lógicos medievales con los de los lingüistas generativo-transformacionales de las décadas de 1960 y 1970.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> También en otras partes de su vasta obra, como en su *Scriptum super sententiis*, lib. 1 d. 38 q. 1 a. 5 arg. 6, “Si dicas, quod ista est duplex: scitum a Deo necesse est esse verum: quia potest esse de dicto; et sic est composita et vera: vel potest esse de re; et sic est divisa et falsa”, así como en ad 5, un texto muy similar; o en las *Quaestiones disputatae de veritate* q. 2 a. 12 ad 4 “Ad quartum dicendum, quod cum dicitur: omne scitum a Deo necesse; haec est duplex: quia potest esse vel de dicto vel de re. Si sit de dicto, tunc est composita et vera, et est sensus: hoc dictum: omne scitum a Deo esse, est necessarium, quia non potest esse quod Deus aliquid sciat esse et id non sit. Si sit de re, sic est divisa et falsa, et est sensus: id quod est scitum a Deo, necesse est esse: res enim quae a Deo sunt scitae, non propter hoc necessario eveniunt, ut ex dictis patet”. (Fragmentos tomados del *Corpus Thomisticum*, a cargo de Enrique Alarcón, Universidad de Navarra, Associazione per la Computerizzazione delle Analisi Ermeneutiche Lessicologiche e IBM DB2 Scholars Program, Pamplona, 2005 (<http://www.corpusthomicum.org/>, 3 de noviembre de 2005).

<sup>3</sup> MARÍA LUISA RIVERO, “Antecedents of contemporary logical and linguistic analyses in Scholastic logic”, *Foundations of Language*, 10 (1973), pp. 55-64; “Early



Acudiré a algunos fragmentos de los tratados filosóficos de Pedro Hispano (ca. 1205-1277),<sup>4</sup> así como a dos opúsculos filosóficos atribuidos a Santo Tomás de Aquino (1224/25-1274),<sup>5</sup> para explicar las modalidades *de re* y *de dicto* según los sentidos dividido y compuesto, en tres niveles de la reflexión lógica escolástica. Como se verá, esta categorización de las modalidades tiene una base, en gran parte, sintáctica. De la lingüística funcional contemporánea revisaré, por un lado, el proyecto de Joan Bybee, Revere Perkins y William Pagliuca<sup>6</sup> y, por otro, la teoría de la gramática funcional de Simon Dik<sup>7</sup> y Kees Hengeveld.<sup>8</sup> Me limitaré a la tipología de las modalidades según el alcance del operador modal en el ámbito de la oración, sin profundizar en los valores semánticos de la diversidad de sus subclases.

---

Scholastic views on ambiguity: Composition and division”, *Historiographia Linguistica*, 2 (1975a), pp. 25-47; “William of Sherwood on composition and division: A linguistic study”, *Historiographia Linguistica*, 3 (1976), pp. 17-36. Y específicamente, acerca de los sentidos modales, “Modalities and scope in Scholastic logic from a linguistic point of view, *Acta Linguistica*, núm. 15, 1974, pp. 133-152 y “La ambigüedad de los verbos modales: una visión histórica”, *Revista Española de Lingüística*, 5 (1975b), pp. 401-422.

<sup>4</sup> Haré referencia a los tratados de PEDRO HISPANO de la siguiente manera. *Summule = Tractatus*, llamados después *Summule logicales*, tr. de Mauricio Beuchot, UNAM, México, 1986. La traducción al inglés de la misma obra, *Summulae = Language in dispute: An English translation of Peter of Spain's Tractatus, called afterwards Summulae logicales on the basis of the critical edition established by L. M. de Rijk*, tr. de Francis P. Dinneen, S. J., Benjamins, Amsterdam, 1990. *Tractatus = Tractatus syncategorematum, and selected anonymous treatises*, tr. de Joseph P. Mullally, Marquette University Press, Milwaukee, Wis., 1964.

<sup>5</sup> *De modalibus = De propositionibus modalibus, Textum Taurini 1954 editum*, cuya versión al español tomo de la obra escrita en alemán por I. M. BOCHENSKI, *Historia de la lógica formal*, tr. de Millán Bravo Lozano, Gredos, Madrid, 1968; así como de la traducción de Mauricio Beuchot, en *Opúsculos filosóficos selectos*, Secretaría de Educación Pública, México, 1984. *De fallaciis = De fallaciis, Textum Taurini 1954 editum*. Tomé ambos opúsculos en latín del *Corpus Thomisticum*, citado *supra* en la nota 2.

<sup>6</sup> *The evolution of grammar: Tense, aspect and modality in the languages of the world*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.

<sup>7</sup> *The theory of functional grammar*, 2 ed., Mouton de Gruyter, Berlin, 1997.

<sup>8</sup> Aunque su propuesta teórica se encuentra en “Layers and operators in functional grammar”, *Journal of Linguistics*, 25 (1989), pp. 127-157, me referiré al capítulo preparado por K. Hengeveld “Illocution, mood and modality”, en *Morphology. An international handbook on inflection and word formation*, eds. Geert Booij, Christian Lehmann, Joachim Mugdan, Stavros Skopeteas, de Gruyter, Berlin, 2004, t. 2,

1. Los escolásticos consideraban las modalidades *de re* y *de dicto* como uno de los casos de los llamados sentidos dividido y compuesto (*sensu diviso* y *sensu composito*), respectivamente, dos de las seis fuentes de la falsa apariencia de la expresión definidas por Aristóteles en su *Tratado sobre las refutaciones sofísticas*.<sup>9</sup> En cierta medida, tal ambigüedad es de naturaleza prosódica y sintáctica, pues depende de la forma como se asocian los constituyentes de una oración. Por ejemplo, la expresión *Quien vive siempre existe* puede interpretarse en un sentido dividido del predicado principal: [*Quien vive siempre*] *existe* o bien compuesto con él: *Quien vive* [*siempre existe*], lo cual en este ejemplo, como bien observa M. L. Rivero,<sup>10</sup> depende sobre todo de la entonación. Sin embargo, los casos de las modalidades *de re* y *de dicto* son, en principio, ambigüedades sintácticas. Éstas se observan bien en la traducción latina de Boecio (480-524/525) a uno de los ejemplos de Aristóteles:<sup>11</sup> *posse sedentem ambulare* puede tener sentido dividido [*posse sedentem*] *ambulare*, cuya interpretación correspondería a una modalidad acerca de la cosa *sedentem* y sería algo cercano a algo así como “[el que está sentado tiene el poder o la capacidad de] caminar”. En cambio, en el sentido compuesto *posse* [*sedentem ambulare*] adquiere el sentido de una posibilidad acerca del dicho “[que el que está sentado camina] es posible”. En su sentido dividido, la proposición resulta verdadera, pues quien está sentado tiene la posibilidad de caminar. En cambio, en sentido compuesto, la proposición es falsa, pues es imposible que el que está sentado, estando sentado, camine.

Los escolásticos observaron que dichos sentidos dobles se presentan cuando en la oración existen palabras sincategoremáticas,

---

pp. 1190-1201, por su exposición más sencilla y libre de los formalismos de la teoría, innecesarios para el presente artículo.

<sup>9</sup> Las otras cuatro son la homonimia, la ambigüedad (o anfibología, según la terminología escolástica), la acentuación y la forma de la expresión (ARISTÓTELES, *Sobre las refutaciones sofísticas*, tr. de Miguel Candel Sanmartín, Gredos, Madrid, 1982, 165b, 27-28).

<sup>10</sup> Art. cit., 1975a, p. 33.

<sup>11</sup> *De sophisticis elenchis*, §4, 166a, 24 (Aristoteles latinus Database ALD. Versión 1, 2003, Jozef Brams y Paul Tombeur [dirs.], Union Académique Internationale; Aristoteles Latinus Centre, Institute of Philosophy, KU Leuven; Centre Traditio Litterarum Occidentalium [CTLO], Brepols Publishers, 2003, Clavis: 06.1, Cap. 4, p. 9, línea 18).

es decir, palabras que van con (σύν) el sujeto o el predicado (χατηγόρημα).<sup>12</sup> De hecho, la verdad o la falsedad de la proposición depende de ellas, pues significan las características de los sujetos y predicados con expresiones, sobre todo adverbiales y conjunciones, tales como *sólo, sino, excepto, no, pero*, entre otras y, desde luego, expresiones modales (adverbiales, verbales, adjetivas) cuyo sentido es de necesidad, posibilidad, imposibilidad y contingencia. En cuanto a la verdad o la falsedad de la proposición dependiente de los sincategoremas, en efecto, según los combinemos con el sujeto o el predicado, el lógico puede crear silogismos o paralogismos que conduzcan a conclusiones verdaderas o falsas.

En el periodo del florecimiento de la escolástica, la verdad y la falsedad lógicas tenían una fuerte motivación ontológica, pues la lógica servía a la dialéctica encaminada a la demostración de la verdad y, sobre todo, la comprobación formalmente razonada de las cuestiones de fe, pero también de problemas que hoy clasificaríamos como científicos.<sup>13</sup> Por ello, era imprescindible definir desde una metalógica con toda precisión el sistema de razonamiento lógico, tomando como base, en primer lugar, las diversas interpretaciones al *Organon* aristotélico de reciente redescubrimiento. En segundo lugar, la metalógica se fundamentaba en el análisis lingüístico, particularmente, en la gramática y lo que hoy llamamos semántica. Por ejemplo, las palabras sincategoremáticas se definían en tratados de lógica —no necesariamente en las gramáticas latinas, las cuales estaban dedicadas a definir las categorías bajo los cánones de Donato y Prisciano—,<sup>14</sup> como vimos, por su importancia en la determinación de la verdad o la falsedad de una proposición, aunque en realidad formalmente se trataban problemas sintácticos, sobre todo, de orden de palabras y

<sup>12</sup> PEDRO HISPANO, *Tractatus*, p. 17. Por eso son “consignificativas”.

<sup>13</sup> De hecho, JAN PINBORG encuentra difícil distinguir los cuestionamientos de la lógica y la ontología del siglo xiii, periodo durante el cual se desarrolla una importante reflexión metalógica. (*Logik und Semantik im Mittelalter. Ein Überblick*, Fromman-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1972, p. 77).

<sup>14</sup> Sin embargo, no hay que olvidar que uno de los desarrollos más originales de la escolástica fueron las gramáticas especulativas, las cuales fueron verdaderos tratados de filosofía de lenguaje, pues cada categoría gramatical se explicaba como el modo de significar (*modus significandi*) de los diversos modos de entendimiento (*modi intelligendi*) o aprehensión y comprensión de los modos de ser (*modi essendi*) de las cosas.

semántico oracionales, con respecto al alcance de afectación o modificación de un sincategorema dado en los constituyentes oracionales.

2. En el pensamiento escolástico no es posible distinguir lógica de lingüística, como en cierta medida sí lógica de gramática. Esto se observa en los tres niveles de operación lógica de los sentidos de composición y división. Aunque Aristóteles los identificó como fuentes de falsedad, su aplicación por los filósofos medievales fue amplísima.

a) En la definición y ordenamiento de los términos de una proposición. Una proposición se compone de elementos categoremáticos (sujeto y predicado) y de elementos sincategoremáticos. La composición correcta de la proposición verdadera depende, en parte, del orden sintáctico y el alcance semántico de los segundos, con las consecuencias pertinentes en el sentido proposicional. Con respecto a los sentidos dividido y compuesto en proposiciones complejas (es decir, compuestas por, al menos, dos proposiciones simples) el sincategorema modal puede asociarse, ya sea, a uno de los predicados, o ya sea, a la proposición como un todo, como vimos en el ejemplo *Quien vive siempre existe*.

b) En la definición y clasificación de las proposiciones. El alcance sintáctico-semántico de un sincategorema modal, dependiente de los sentidos dividido y compuesto, determina si la proposición es *de re* o *de dicto*. En los tratados de lógica medievales es común encontrar definiciones de proposiciones modales como las del siguiente opúsculo filosófico atribuido a Tomás de Aquino, (aunque su autoría no está del todo comprobada):

*Quia propositio modalis a modo dicitur, ad sciendum quid sit propositio modalis oportet prius scire quid sit modus. Est autem modus determinatio adiacens rei, quae quidem fit per adiectionem nominis adiectivi, quod determinat substantivum, ut cum dicitur homo est albus, vel per adverbium, quod determinat verbum, ut homo currit bene. Sciendum etiam quod triplex est modus. Quidam determinat subiectum propositionis, ut homo albus currit. Quidam determinat praedicatum, ut Socrates est homo albus, vel Socrates currit velociter. Quidam determinat compositionem ipsam praedicati ad subiectum, ut cum dicitur Socrates currere est impossibile: et ab hoc solo modo dicitur propositio modalis. Aliae vero propositiones quae modales non sunt, dicuntur de inesse. (De modalibus, líneas 1-9).*

Ya que la proposición modal se llama así [como algo derivado] de “modo”, para saber qué es la proposición modal, conviene saber antes qué es el modo./ El modo es la determinación adyacente a una cosa, la cual se hace por adición de un nombre adjetivo que determina al sustantivo, como cuando se dice: *homo est albus*, o por un adverbio que determina al verbo, como: *homo currit bene*./ También se ha de saber que el modo es *triple*. *Uno* determina al sujeto de la proposición, como: *homo albus currit*. *Otro* determina al predicado, como *Socrates est homo albus*, o *Socrates currit velociter*. Y *otro* determina a la misma composición del predicado con el sujeto, como cuando se dice: *Socrates currere est impossibile*; y sólo en virtud de ese modo la proposición se dice “modal”. Las demás proposiciones que no son modales se llaman “de inherencia”. (Tr. de M. Beuchot; p. 235s.; los subrayados son míos)

Después de identificar los cuatro modos que determinan la composición —necesario, posible, imposible y contingente—, el autor sigue con argumentos sintácticos para identificar una proposición modal como una oración compleja, en la cual el sujeto —el *dictum*— es la oración infinitiva modificada modalmente y el predicado es el modo (*modus*).<sup>15</sup>

*Quia vero praedicatum determinat subiectum, et non e converso, ideo ad hoc quod propositio sit modalis oportet quod quatuor praedicti modi praedicentur, et verbum importans compositionem ponatur pro subiecto: quod quidem fit si pro verbo indicativo propositionis sumatur infinitivus, et pro nominativo accusativus; et dicitur dictum propositionis, sicut huius propositionis Socratem [sic; Socrates] currit, dictum est Socratem currere. Quando ergo dictum ponitur pro subiecto, et modus pro praedicato, tunc est propositio modalis, ut cum dicitur Socratem currere est possibile. Si autem convertatur, erit de inesse, ut possibile est Socratem currere. (De modalibus, líneas 15-23)*

<sup>15</sup> Desde el punto de vista semántico-ontológico, esta generalización tiene consecuencias importantes. Sólo el sujeto tiene un sentido extensional, mientras que el predicado tiene un sentido intensional. Por eso, la modalidad sólo puede ser predicado. Deja de ser modalidad si se convierte en sujeto. Como se verá en el fragmento siguiente, una proposición como *possibile est Socratem currere* no es modal, sino inherente, y su traducción sería algo cercano a “lo posible es que Sócrates corre”.

Pues bien, como es el predicado el que determina al sujeto y no al contrario, así es necesario, para que una sentencia<sup>16</sup> sea modal, que los cuatro modos citados sean predicado y que el verbo que representa [...] la unión (del sujeto con el predicado) se ponga como sujeto. Y esto se realiza cuando (en latín) el verbo de la proposición se pone, en lugar del indicativo, en infinitivo, y en el lugar del nominativo el acusativo. A esto (acusativo más infinitivo) se denomina “*dictum*”. Así, el *dictum* de la sentencia “*Socrates currit*” es “*Socratem currere*”. Ahora bien, cuando el *dictum* se toma como sujeto y el modo como predicado, la sentencia es modal, como cuando se dice [...] “*Socratem currere est possibile*” [...]. En cambio, si se hace al revés, la sentencia será asertórica [(*de inesse*)], como cuando se dice [...] “*Possible est Socratem currere*” [...] (Tr. de I. Bochenski, p. 195)

Tenemos ya una definición lógico-semántica y lógico-sintáctica tanto de las proposiciones modales como de las inherentes (*de inesse*). Con respecto a las primeras, llegamos entonces, en el siguiente fragmento, al sentido doble del tercer modo —aquel que determina la composición del predicado infinitivo con el sujeto—, producido por la ambigüedad de la composición y la división (aunque en este texto éstos no se tratan como fuentes de falacias). En su opúsculo, el autor continúa con argumentos sintácticos para distinguir el sentido modal compuesto o *de dicto* del dividido o *de re*:

*Propositionum autem modalium quaedam est de dicto, quaedam est de re. Modalis de dicto est, in qua totum dictum subiicitur et modus praedicatur, ut Socrates currere est possibile; modalis de re est, in qua modus interponitur dicto, ut Socratem possibile est currere. (De modalibus, líneas 23-26)*

De las sentencias modales, unas son acerca del *dictum*; otras, acerca de la cosa. Las (sentencias) modales acerca del *dictum* son aquellas en las que el *dictum* entero es sujeto y el modo predicado, como cuando se dice: [... *Socrates currere est possibile*]. Una (sentencia) modal acerca de la cosa se da cuando se coloca el modo dentro del *dictum*, como cuando

<sup>16</sup> “Sentencia” en esta traducción corresponde a *propositio*.

se dice: [... *Socratem possibile est currere*]. (Tr. de I. Bochenski, p. 195; conservo, mejor, los ejemplos en latín)

En cuanto a los criterios sintácticos en estos fragmentos para distinguir las modalidades *de re* y *de dicto*, cabe el siguiente comentario. A pesar de que el latín clásico es, en principio, una lengua de orden libre de palabras, y que el latín del aquinate y del resto de los escolásticos, aunque medieval, era culto, llama la atención que, tanto en la distinción de las proposiciones modales e inherentes, como en la de los sentidos *de re* y *de dicto*, el orden y la posición del elemento modal haya sido determinante, en el caso de la primera distinción, para identificar su función sintáctica —si de sujeto o de predicado—; en el caso de la segunda, para determinar el sentido compuesto —*de dicto*— o dividido —*de re*.<sup>17</sup> En realidad, para obtener en un latín clásico el sentido *de re* que emplean tanto los filósofos medievales como sus traductores, *i. e.*, “A Sócrates le es posible correr”, habría sido necesario acudir a un arreglo distinto de casos: en lugar de una construcción de acusativo con infinitivo —que sin importar el orden de palabras en latín clásico, siempre se traduce “Que Sócrates corre es posible”—, el sujeto lógico de la subordinada debería estar en dativo: *Socrati possibile est currere* y el sujeto principal sería, en efecto, *currere* (“A Sócrates el correr le es posible”).<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Esta patrón sintáctico con ejemplos recurrentes, muchos reelaboraciones de los de Aristóteles, es común en diversos tratados de lógica de los tres periodos de la filosofía medieval, desde el siglo x hasta el xv. En este caso, las observaciones de MARÍA LUISA RIVERO en cuanto a la importancia de los criterios sintácticos de algunos escolásticos, se dirigen más hacia lo que ella considera estructuras sintácticas profundas, más que al orden de palabras en las estructuras superficiales: “Schoolmen treated modal adverbials and modal adjectives as if they had the same underlying origin, as if they were derived from a unique element in underlying structure” (art. cit., 1974, p. 150). Pero si no consideramos como válida la existencia de estructuras sintácticas profundas, es necesario buscar otro tipo de explicaciones, a partir de la evidencia en las realizaciones morfosintácticas que dejaron los escolásticos en sus textos escritos.

<sup>18</sup> Debo esta observación acerca del dativo a Lourdes Santiago. Ante esta situación, me pregunto: ¿acaso el derrumbe del sistema de casos del latín vulgar consumado para el siglo x, más el asentamiento sintáctico funcional en lugar del casual para la determinación del sujeto y demás complementos, que se venía perfilando desde el siglo iv en otras variedades del latín (bíblico, cristiano y vulgar), habrán

Como sea, los sentidos dividido y compuesto según el análisis sintáctico funcional, sirvieron para desarrollar una clasificación formal de las proposiciones modales.

c) *Sensu composito* y *sensu diviso* fueron también muy productivos en el establecimiento de las reglas del razonamiento silogístico, especialmente, para las interpretaciones de proposiciones ambiguas, que dan lugar a razonamientos falaces y para proponer soluciones a tales paralogismos. En los tratados, se provee al lógico escolástico de las armas dialécticas necesarias para razonar acerca de los dogmas del cristianismo y demostrar su verdad, tales como la esencia y la existencia de Dios. Pedro Hispano, por ejemplo, propuso reglas de solución a los paralogismos generados por los sentidos falaces de composición y división. En sus *Summulae logicales* encontramos una consciencia de la ambigüedad sintáctica bastante desarrollada. En primer lugar, cuando define las seis falacias en la dicción, reflexiona acerca de la similitud de diversas expresiones, cuyos sentidos ya sea actuales —es decir, en acto, realizados— o ya sea, potenciales, son múltiples. Al comentar la clasificación aristotélica de las seis falacias de la dicción, Pedro Hispano desarrolla el siguiente silogismo de la primera figura (BARBARA) con las subsiguientes pruebas silogísticas de las premisas, para caracterizar la ambigüedad por la multiplicidad de significados de una misma expresión, a lo cual se refiere en la prueba a la premisa mayor:

Todo engaño hecho porque no significamos lo mismo con los mismos nombres [*nominiibus*] u oraciones [*orationibus*],<sup>19</sup> se hace de alguno de estos seis modos; pero toda falacia en la dicción se hace porque no significamos lo mismo con los mismos nombres u oraciones; luego toda

---

influido en la importancia que los escolásticos atribuyeron al orden funcional de palabras por encima de los casos en sus reflexiones filosóficas? ÁNGEL LÓPEZ GARCÍA considera que entre los siglos iv y vii de nuestra era, el latín hablado sufrió, en definitiva, este cambio tipológico, más cercano a las futuras lenguas romances que al de una lengua de “construcción” —i. e., morfológica— como lo era el latín clásico (*Cómo surgió el español. Introducción a la sintaxis histórica del español antiguo*, Gredos, Madrid, 2000).

<sup>19</sup> Recupero los términos latinos de la versión inglesa de F. P. Dinneen, p. 81, quien optó por traducir *multiplicitas dictionis* como “polysemy”.



falacia en la dicción se hace de alguno de estos seis modos. Este silogismo está en el primer modo de la primera figura. Prueba de la mayor: Toda multiplicidad de dicción [*multiplicitas dictionis*] se hace de alguno de estos seis modos; pero todo engaño hecho porque no significamos lo mismo con los mismos nombres u oraciones, se hace por la multiplicidad en la dicción; luego todo engaño hecho porque no significamos lo mismo con los mismos nombres u oraciones, se hace de alguno de estos seis modos. Y ésta fue la mayor. Prueba de la menor: Toda malicia de la dicción [*malitia dictionis*] se hace porque no significamos lo mismo con los mismos nombres u oraciones; pero toda falacia en la dicción se hace por la malicia de la dicción; luego toda falacia de dicción se hace porque no significamos lo mismo con los mismos nombres u oraciones. Y ésta fue la menor. Y estos dos silogismos están en el primer modo de la primera figura. (*Summule*, Tratado VII, §24, p. 80)

En segundo lugar, al definir las falacias de composición y división y la multiplicidad potencial de significados, encontramos una reflexión acerca de la posibilidad de homonimia, por un lado, y de ambigüedad sintáctica de una misma oración, por otro, con consecuencias de ambigüedad semántica y generadora de falacias en el razonamiento silogístico.

El múltiple potencial se da cuando la misma dicción u oración significa diversas cosas según diversas perfecciones [gramaticales [M. B.]]. Por ejemplo, el verbo '*pendere*', ya que pertenece tanto a la segunda conjugación [y entonces se traduce como '*colgar*' [M. B.]] como a la tercera [y entonces se traduce como '*juzgar*' [M. B.]], según cada una de ellas tiene diversas perfecciones, porque así son dos verbos diferentes en especie. Por lo cual, es necesario que tenga diversas perfecciones; sin embargo, es el mismo verbo según la materia, pues tiene las mismas letras y sílabas. Y de esta manera hay ahí identidad material y diversidad de perfección, y, según la diversidad de perfección, hay diversidad de significados. De manera semejante ocurre en la oración: cuando es una oración compuesta tiene una perfección, y cuando es dividida tiene otra. Por ejemplo esta oración: '*dos y tres son cinco*', cuando es compuesta, es categórica y de sujeto copulado; pero cuando es dividida, así: '*dos son cinco y tres son cinco*', entonces es copulativa. Y es manifiesto que

la proposición categórica y la proposición copulativa tienen diversas perfecciones.

Y de manera semejante, en toda oración, según se tome como compuesta o como dividida, siempre se encuentra alguna diversidad por parte de la perfección, y, por lo mismo, diversidad de significados. Y ya que en las oraciones es posible transmutar la dicción o la misma oración de una perfección a otra, y, por esta posibilidad se encuentra diversidad de significados, por eso se llama múltiple potencial. Pero en la equivocación y en la anfibología, puesto que la dicción o la oración, permaneciendo siempre bajo la misma perfección, significa diversas cosas, por eso se dice que ahí hay múltiple actual, porque es múltiple según el mismo acto o según la misma perfección; pues la perfección se llama acto. (*Summule*, Tratado VII, §57, p. 98)

Además de materia, acto y potencia, en otro opúsculo de dudosa autoría, pero atribuido a Santo Tomás, se agrega un concepto más para la determinación de la ambigüedad sintáctica: el de forma:

*Dicitur autem una oratio potentialiter multiplex pro eo quod dictiones eadem diversimode componi possunt ad invicem, vel ab invicem distingui, sicut cum dicitur: quidquid vivit semper est; haec dictio semper potest componi cum hoc verbo vivit vel dividi ab eodem. Et quia oratio per compositionem partium constituitur, et ipsae partes se habent ad orationem sicut materia, compositio vero sicut forma; ubi sunt ergo eadem partes, sed non eadem compositio, est oratio eadem multiplex potentialiter et materialiter, sed non formaliter et actualiter. Et propter hoc est multiplex potentiale, quia oratio quae est una formaliter, potentialiter plura significat. Et in hoc differunt illae fallaciae ab amphibologia, quia in amphibologia semper in eodem ponitur cum eodem, licet non uniformiter; unde est eadem compositio, et per consequens eadem oratio formaliter et actualiter una est secundum multiplex actuale; hic autem non est actualis unitas et formalis, sed solum potentialis, quia unum componitur cum diversis.*<sup>20</sup> (*De fallaciis*, cap. 8 [88087])

<sup>20</sup> Un ejemplo de anfibología “oracional” o —quizás en términos contemporáneos más neutros— sintagmática es la frase nominal *liber Aristotelis*, en la que el genitivo puede interpretarse como posesivo o agentivo. (*De fallacis*, cap. 5 [88081]).

En efecto, se dice que una sola oración es múltiple potencialmente, debido a que las mismas dicciones pueden, de diversos modos, componerse unas con otras o separarse unas de otras, como cuando se dice: *quidquid vivit semper est* [“cualquier cosa que vive siempre existe”]; la dicción *semper* [“siempre”] puede unirse al verbo *vivit* [“vive”] o dividirse de él. Y ya que la oración se constituye por la composición de las partes, y las mismas partes se mantienen en la oración como materia, pero la composición como forma; entonces, donde existen las mismas partes, pero no la misma composición, la misma oración es múltiple potencial y materialmente, pero no formal ni actualmente. Y a causa de esto es múltiple potencialmente, porque la oración que es una sola formalmente, potencialmente significa más cosas. Y en esto difiere de aquellas falacias por anfibología, porque en la anfibología siempre se pone lo mismo con lo mismo, aunque no uniformemente; por lo cual, es la misma composición, y, por consecuencia, la misma oración es una sola formal y actualmente, según la multiplicidad actual; aquí [en este tipo de falacias], sin embargo, la unidad no es actual ni formal, sino sólo potencial, porque una sola cosa se compone con diversas cosas. (Mi traducción)

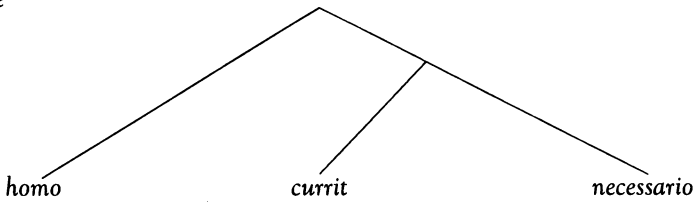
La “perfección” en Pedro Hispano o la “forma” en Tomás de Aquino se pueden interpretar como la estructura sintáctica de la oración, cuya realización en acto no está del todo consumada, puesto que, según la intención del hablante, puede ser de una u otra forma, es decir, en sentido dividido o en sentido compuesto. Tal vez el que estos lógicos medievales hayan caracterizado el fenómeno como multiplicidad potencial en un sentido formal —la cual, según los términos de Pedro Hispano, puede “transmutarse” en diversas perfecciones— haya llevado a Jan Pinborg y María Luisa Rivero (cfr. n. 17) a considerar que los escolásticos distinguían una estructura sintáctica profunda y otra superficial en la dicción. Por ejemplo, acerca de la relación entre el análisis sintáctico y la verdad o falsedad de una proposición en la lógica medieval, J. Pinborg explica:

Ein Satz kann falsch sein „de virtute sermonis”, d. h. wenn man seine Oberflächenstruktur als Tiefenstruktur auffaßt und danach die Wahrheit des Satzes beurteilt, kann aber trotzdem wahr sein, wenn man

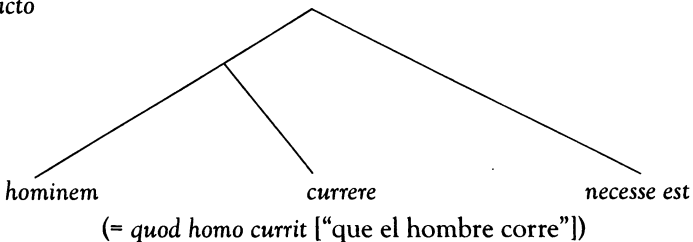
die Intention des Sprechers erkennt und somit den Satz auf die entsprechende Tiefenstruktur zurückführt. [...] So wird es die wichtigste Aufgabe der philosophischen Interpretation, die Aussagen der Autoritäten auf ihre richtige Tiefenstruktur hin zu interpretieren.<sup>21</sup>

Para ilustrar este trabajo imperativo de interpretación lógico-lingüística de la filosofía medieval, J. Pinborg escoge la diferenciación de las modalidades *de re* y *de dicto*. Explica que a la estructura superficial de una oración como *homo necessario currit*, el lógico escolástico atribuye las estructuras sintácticas profundas correspondientes. J. Pinborg observa que el análisis medieval de la ambigüedad corresponde, prácticamente al de un análisis de constituyentes, para descubrir los dos sentidos “profundos”:<sup>22</sup>

*de re*



*de dicto*



<sup>21</sup> “Una oración puede ser falsa «*de virtute sermonis*», esto es, cuando se considera su estructura superficial como profunda y luego se juzga la verdad [proposicional] de la oración. Puede, sin embargo, ser verdadera cuando se reconoce la intención del hablante y por consiguiente, se atribuye a la oración la estructura profunda pertinente. [...] Así se vuelve la tarea más importante de la interpretación filosófica interpretar las aserciones de las autoridades, apuntando hacia su estructura profunda correcta.” (J. PINBORG, *op. cit.*, p. 104. Mi traducción).

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 105.

Por su parte, María Luisa Rivero observó el paralelismo entre los análisis sintácticos escolásticos con los de la sintaxis generativa de las décadas de 1960 y 1970, no sólo para el caso de las oraciones modales, sino también en cuanto a toda aquella ambigüedad desprendida de los sentidos dividido y compuesto así definidos por Aristóteles.<sup>23</sup>

Una vez identificada la ambigüedad sintáctica de los sentidos compuesto y dividido, dado que nos encontramos en el nivel del razonamiento silogístico, tomo un ejemplo de Pedro Hispano para observar cómo ésta puede generar razonamientos falaces, el del primer modo de composición. Se verá, también, que para Pedro, no sólo la ambigüedad sintáctica juega algún papel en los sentidos potenciales *de re* y *de dicto*, sino que la suposición, un tipo de relación semántica, es fundamental para determinar el elemento modalizado y, a su vez, los sentidos *de re* y *de dicto*.

Two modes of composition can be assigned. Aristotle seems to hint at them in this chapter on composition [*Sophisticis Elenchis* §4, 166a 23-32].

#### On the first mode

The first mode comes from the fact that a *dictum* [...] can stand for itself or part of itself as subject to some verb, as in: “to one sitting walking is possible” (*sedentem ambulare est possibile*). A paralogism is formed as follows:

“it happens that anyone who can walk does walk  
but one sitting can walk  
therefore it happens that one sitting walks”

(*quemcumque ambulare est possibile, contingit quod ipse ambulet  
sed sedentem ambulare est possibile  
ergo contingit quod sedens ambulat*)

The minor is ambiguous, since if the *dictum* “to one sitting-walking” (*sedentem ambulare*) is itself made subject to the predicate “is possible”, its sense is single. The word-group is false in that sense, since then the

<sup>23</sup> Art. cit., 1973.

opposed actions “walk” and “sit” are joined together. This is as false as “the one sitting is walking” (*sedens ambulat*). But if that dictum is subject of the predicate mentioned as for part of itself (i. e., for the subject of the dictum), then the sense would be like: “the one sitting has in himself the power of walking” and in this sense, the minor is true. This is to be distinguished the same way: “that one not writing is writing is possible” (*non scribentem scribere est possibile*). A paralogism is to be formed the same way. These word-groups and their like are composites in that an entire dictum stands for itself, and divisives when the dictum stands for part of itself, since a predicate is attributed more appropriately to an entire dictum than to a part of it, even though the dictum is always subject. (*Summulae*, Tratado VII, §68, p. 104)

En este pasaje, Pedro Hispano no deja de reconocer que en la premisa menor *sedentem ambulare est possibile* el sujeto oracional es el dictum (*sedentem ambulare*). Si se toma en este sentido compuesto, la proposición es falsa (como vimos *supra* en la traducción de Boecio a Aristóteles *posse [sedentem ambulare]*). El fragmento no es muy claro, pero para tratar de entenderlo, me concentraré en una palabra clave que F. P. Dinneen traduce como “stands for” y M. Beuchot como “pospone”. Desafortunadamente, hasta ahora no he logrado tener acceso al texto original en latín. Sin embargo, a partir del comentario de I. Bochenski al mismo texto,<sup>24</sup> tal parece que Pedro Hispano relaciona aquí todo el dictum como sujeto, con su propio sujeto *sedentem* por suposición (*suppositio*). Así, asumo que “pospone” y “stands for” son traducción de *supponit*. La suposición es un concepto propio de la filosofía medieval y muy desarrollado por Pedro Hispano, quien la define de la siguiente manera:

La suposición es la acepción del término substantivo en lugar de algo. La suposición y la significación difieren, porque la significación resulta de la imposición de la voz para significar la cosa; en cambio, la suposición

<sup>24</sup> “Como se ve, aparece aquí una doble terminología: al par *de dicto - de re* corresponde un segundo: *composita - divisa*. A parte de esto, Pedro Hispano introduce el concepto de suposición, mientras Tomás de Aquino, en el texto citado [v. *supra* *De modalibus*, líneas 15-23], procede sólo sintácticamente.” (I. BOCHENSKI, *op. cit.*, p. 197).

es la acepción del término mismo, que ya significa una cosa, en lugar de algo. Como cuando se dice ‘*el hombre corre*’, el término ‘*hombre*’ supone por Sócrates, o Platón, etc. Por lo cual, la significación es anterior a la suposición. Y no pertenecen a lo mismo, porque el significar pertenece a la voz, y el suponer pertenece al término como ya compuesto de voz y significación. Luego la suposición no es significación. (*Summule*, Tratado VI, §3, pp. 67s).

Por lo tanto, la relación entre el sujeto *sedentem ambulare* del predicado *est possibile* con el sujeto *sedentem* del predicado *ambulare*, es de suposición. En el sentido dividido de toda la expresión modal, se pone en relieve el sujeto *sedentem* (“poniéndose en lugar de” o “suplantando” al sujeto *sedentem ambulare*), y así, el predicado *est possibile* predica de “el que está sentado” su capacidad o posibilidad de caminar. En este sentido *de re*, la proposición resulta verdadera. En sentido compuesto, en cambio, se pone en relieve el sujeto *sedentem ambulare*, es decir, el *dictum* como un todo, del que se predica la posibilidad (“Que el que está sentado camina es posible”) y, con este sentido *de dicto*, la proposición resulta falsa.

Hasta aquí la explicación de los aspectos sintácticos y semánticos de los sentidos compuesto y dividido en el razonamiento silogístico en relación con las modalidades *de re* y *de dicto*.

3. La pregunta, ahora, es si la ambigüedad modal a la luz de las teorías funcionales contemporáneas sigue alguna línea de reflexión similar a la de la lógica escolástica. De finales de la década de 1980 a la fecha, los estudios lingüísticos sobre modalidad han aumentado considerablemente. Un indicador de ello es el cambio profundo de organización que sufrió el libro de texto de Frank R. Palmer *Mood and modality* en su segunda edición.<sup>25</sup> En el prefacio, al justificar la

<sup>25</sup> Cambridge University Press, Cambridge, 2001. La primera edición es de 1986. Su libro es referencia obligada para introducir en el tema de la modalidad lingüística a cualquier interesado, pues contiene un recuento de la diversidad de los conceptos descriptivos no “casados” con alguna teoría en particular y con ejemplos de más de ciento veinte lenguas del mundo. Por cierto, en ninguna de las ediciones se mencionan las modalidades *de re* y *de dicto* como tales, aunque detrás de muchos de los conceptos tratados éstas se descubren.

preparación de esta nueva versión, él mismo relata que en 1982 un taller acerca del tema dentro del Congreso Internacional de Lingüistas sólo atrajo a cuatro investigadores, mientras que en 1992, participaron cuarenta en un conocido simposio sobre modo y modalidad, organizado en la Universidad de Nuevo México. Hay que añadir que no sólo en cantidad, sino en cualidad, se dieron cambios importantes en este campo de estudio. Las investigaciones tienen, desde entonces, un carácter eminentemente lingüístico y tipológico, en gran parte, ajeno a las numerosas y, para entonces, ya añejas discusiones de la filosofía analítica del siglo xx acerca de las modalidades *de re* y *de dicto*, a partir de la lógica fregeana, más que aristotélico-escolástica, y su relación con las nuevas teorías de la referencia, el sentido, la lógica de predicados con cuantificadores y las actitudes proposicionales, por mencionar algunos temas. En cuanto a las propuestas de la gramática generativa de las décadas de 1960 y 1970, lo que perduró de ellas fue cierta terminología y, de fondo, la reflexión de la ambigüedad del alcance semántico del sincategorema modal en el ámbito de la oración. Los generativistas nombraron a la modalidad *de re* “*root modality*” o modalidad de raíz. La modalidad *de dicto*, por corresponder a la creencia del hablante acerca de algo, recibió el nombre tomado de la lógica “*epistemic modality*” o modalidad epistémica.<sup>26</sup> Veamos el destino de estos conceptos en dos propuestas de la lingüística funcional.

Joan Bybee y sus colegas Revere Perkins y William Pagliuca llevaron a cabo un estudio tipológico de gran amplitud sobre el desarrollo diacrónico de las categorías gramaticales. La versión más completa de sus resultados acerca de las formas gramaticalizadas de las categorías de tiempo, modo y aspecto en su muestra estratificada y cuidadosamente diseñada con noventa y cuatro lenguas representativas de todo el mundo, se encuentra en su libro *The evolution of grammar. Tense, aspect, and modality in the languages of the world*.<sup>27</sup> Aunque no se trata propiamente de una teoría lingüística acerca de estos operadores oracionales, la tipología y clasificación empírica de los elementos gramaticales estudiados es una generalización con fines descriptivos, no sólo aplicada a otros estudios sobre los sistemas tiempo-modo-as-

<sup>26</sup> Cfr. M. L. RIVERO, art. cit., 1975b.

<sup>27</sup> The University of Chicago Press, Chicago, 1994.



pecto, sino posteriormente discutida desde otras perspectivas funcionalistas. J. Bybee, R. Perkins y W. Pagliuca distinguen tres grandes tipos de modalidad:

a) La modalidad orientada al agente, caracterizada de la siguiente manera:

Agent-oriented modality reports the existence of internal and external conditions on an agent with respect to the completion of the action expressed in the main predicate. As a report, the agent-oriented modality is part of the propositional content of the clause and thus would not be considered a modality in most frameworks. However, it is important for us to include agent-oriented modality in our study, since these modal senses are the diachronic sources of most senses that DO qualify as modality in other studies.<sup>28</sup>

Los sentidos que puede adoptar esta modalidad son obligación, necesidad, habilidad, deseo y posibilidad de raíz (“*root possibility*”). Para nuestros fines, no es nada difícil descubrir que la modalidad orientada al agente corresponde a la modalidad *de re* de la lógica escolástica, en términos del alcance semántico del operador modal, pues éste afecta la relación entre el agente y el predicado, la cual es parte del contenido proposicional.

b) La modalidad orientada al hablante (“*speaker-oriented modality*”). Corresponde a la de todos los enunciados directivos (es decir, órdenes, peticiones, súplicas, exhortaciones, advertencias y recomendaciones), así como a la de aquellos en los que el hablante garantiza al oyente un permiso.<sup>29</sup> Una modalidad de este tipo, caracterizada en estos términos, no entra en los sentidos modales *de re* y *de dicto* de la lógica escolástica por una razón muy simple: desde la lógica aristotélica sólo se trató la modalidad como un operador que modifica aserciones, es decir, expresiones que afirman la verdad o la falsedad de algo, por lo cual, se oponen comunicativamente a actos de habla que establecen obligaciones y permisos y que, por tanto, no pueden calificarse de verdaderos o falsos en el sentido proposicional.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 179.

c) La modalidad epistémica (“*epistemic modality*”).<sup>30</sup> Indica hasta qué punto se compromete el hablante con la verdad de la proposición en la aserción. El grado máximo de compromiso con la verdad de la proposición es el caso no marcado —es decir, aquél en el que prácticamente no se acude a ninguna forma gramaticalizada que modifique la proposición— y grados menores de compromiso se expresan con marcadores epistémicos. Algunas clases comunes de modalidad epistémica son la posibilidad, la probabilidad y la certeza inferida. Específicamente, la posibilidad se distingue de la posibilidad de raíz, como en el ejemplo epistémico: *I may have put them down on the table; they're not in the door*, frente al de posibilidad de raíz (modalidad orientada al agente): *I actually couldn't finish reading it because the chap whose shoulder I was reading the book over got out at Leicester Square*.<sup>31</sup> Por los ejemplos, en términos del alcance del operador modal con respecto a la proposición, es posible asociar la modalidad epistémica a la modalidad de *dicto* de los lógicos escolásticos.

Con respecto a la ambigüedad entre las modalidades orientadas al agente y las modalidades epistémicas, la sintaxis generativa atribuyó estructuras profundas distintas para cada una de las modalidades, de las cuales, por procesos transformacionales, se generaban oraciones de estructura superficial idéntica. Se proponía que tales estructuras profundas son universales y descubiertas a partir del análisis sintáctico introspectivo de una sola lengua. Muy distinto es el proceder de Bybee, Perkins y Pagliuca. Además de recoger evidencia en una gran diversidad de lenguas, el verdadero objetivo de su análisis morfosintáctico tipológico e histórico es descubrir las rutas de gramaticalización de las formas analíticas a las sintéticas, es decir, afijadas a la raíz verbal, que organizan los sistemas gramaticales de tiempo, modo y aspecto. Además de comprobar que, en efecto, existe la polisemia entre las modalidades orientadas al agente y la epistémica en lenguas no europeas, sus hallazgos los llevaron a concluir que las formas gramaticalizadas de modalidades epistémicas se desarrollaron histó-

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 179s.

<sup>31</sup> Ambos ejemplos tomados por J. Bybee, R. Perkins y W. Pagliuca de JENNIFER COATES, *The semantics of the modal auxiliaries*, Croom Helm, London, 1983, pp. 133 y 114, respectivamente.

ricamente de las formas que expresan las modalidades orientadas al agente. Primero veamos un ejemplo de una lengua distinta al latín, el griego y el inglés en las que existe la polisemia, en la que el morfema condicional puede tener ambos sentidos:

Abkhaz, lengua caucásica<sup>32</sup>

- Modalidad orientada al agente: obligación fuerte (“strong obligation”)

s- cà- r- o- w+p’

1.s- go- COND- be- STAT

“I must go”

- Modalidad epistémica: certeza inferida

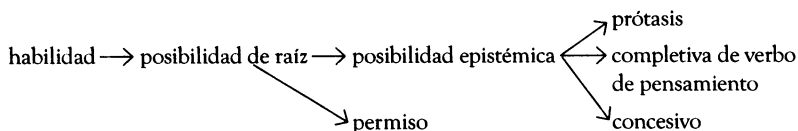
a- y°n↔’ə də-q’a- za+r- ò- w+p’

ART- house 3.s- b3- COND- be- STAT

“He must be at home”

En cuanto a los cambios diacrónicos, Bybee, Perkins y Pagliuca proponen las siguientes rutas de gramaticalización que, presumen, tienen carácter universal:<sup>33</sup>

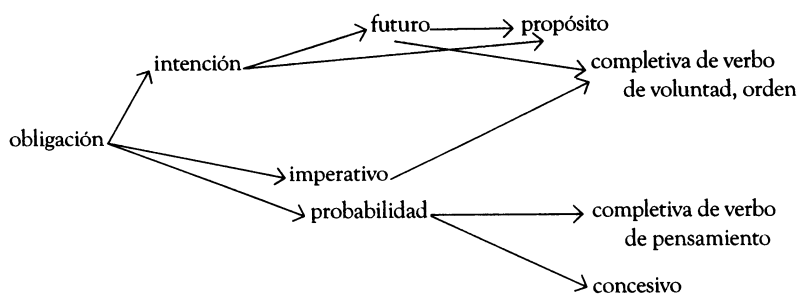
Ruta de desarrollo de la modalidad de habilidad



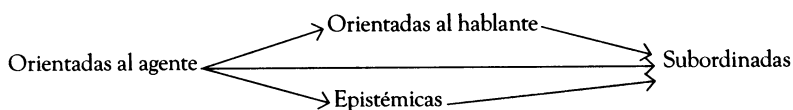
<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 195. 1.s = 1a. persona singular; COND = “conditional”; STAT = “stative”; ART = “article”. Ejemplos tomados de B. G. Hewitt, *Abkhaz*, North-Holland, Amsterdam, 1979, pp. 192 y 195, respectivamente.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 240 ss.

## Ruta de desarrollo de la modalidad de obligación



## Rutas de desarrollo por modalidades



Como se observa, la polisemia modal, según las conclusiones de J. Bybee, R. Perkins y W. Pagliuca, responde a un fenómeno diacrónico que se repite en lenguas de distintas familias. De acuerdo con sus evidencias de las marcas gramaticales, las modalidades orientadas al agente más frecuentes corresponden a los sentidos de obligación y de habilidad. Las modalidades epistémicas son producto de desarrollos de extensión semántica de las modalidades orientadas al agente, cuyo curso avanza hasta gramaticalizarse como marcas modales en contextos de subordinación de verbos de pensamiento, de voluntad y de orden.

Una segunda propuesta dentro de la lingüística funcional es la de Simon Dik, con una variante que detalla más la categorización de las modalidades, por parte de Kees Hengeveld. Se trata de la teoría de la gramática funcional, cuya primera versión se presentó en 1978.<sup>34</sup> Tuvo fuertes revisiones, de tal forma que S. Dik publicó un nuevo marco en 1987, con una segunda edición revisada en 1997, cuya preparación tuvo que estar a cargo de K. Hengeveld por el prematuro

<sup>34</sup> *Functional Grammar*, North-Holland, Amsterdam.

deceso del autor.<sup>35</sup> En lo que respecta a la modalidad, esta teoría recoge ideas de otras teorías funcionalistas, como la de William Foley y Robert Van Valin.<sup>36</sup> Tiene también, como fuente de inspiración, algunos aspectos de las primeras teorías funcionalistas que se desprendieron de las tesis del Círculo Lingüístico de Praga. Como es común del funcionalismo actual, la perspectiva de S. Dik es tipológica y con una importante influencia de la pragmática lingüística.

La unidad de análisis de la gramática funcional es la cláusula oracional, una estructura subyacente compuesta por estratos, cada uno de los cuales se compone, según sea el caso, de términos, operadores —elementos gramaticales— y satélites léxicos. Los dos últimos modifican y especifican distintos elementos del estado de cosas designado por el sentido oracional. Un sistema de reglas de expresión determina la forma, el orden y el contorno prosódico de los constituyentes de la estructura subyacente. La modalidad es un sistema de operadores que funciona en los distintos estratos. Con fines explicativos y descriptivos, para clasificar las categorías modales, K. Hengeveld<sup>37</sup> sugiere tomar en cuenta dos parámetros. El primero es la meta de la evaluación de una distinción modal, es decir, la parte del enunciado que se modaliza; el segundo corresponde al dominio de evaluación modal.

Para nuestros fines, es más importante el primer parámetro, pues corresponde al alcance de los operadores modales en los estratos oracionales. Según este criterio, K. Hengeveld categoriza la modalidad de la siguiente manera (las subclases dentro de cada una se organizan de acuerdo al segundo parámetro de categorización, *i. e.*, el del dominio de la evaluación modal).

a) Modalidad orientada al participante. Afecta la parte del enunciado referida a las relaciones tal como son expresadas por el predicado, específicamente, la relación entre (las propiedades de) un participante en un evento y la realización potencial de dicho evento.<sup>38</sup> De hecho, K. Hengeveld prefiere el término “orientada al participante”, en lugar del de “orientada al agente”, pues describe la posibilidad de

<sup>35</sup> SIMON C. DIK, *The theory of functional grammar*, Mouton de Gruyter, Berlin.

<sup>36</sup> *Functional syntax and universal grammar*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

<sup>37</sup> Art. cit., 2004.

<sup>38</sup> W. FOLEY y R. VAN VALIN, *op. cit.*, p. 215, *apud ibid.*, p. 111.9.

modalización de situaciones no agentivas. Distingue tres subclases: la facultativa, la deóntica (obligación y permiso) y la volitiva.

b) Modalidad orientada al “evento”. Afecta la descripción del evento contenido dentro del enunciado, es decir, la parte descriptiva de un enunciado y corresponde al juicio objetivo del estatus de realidad del evento. Se asemeja a las modalidades orientadas al participante en que forman parte del contenido de la oración. Y se asemeja a la modalidad orientada a la proposición (v. *infra*) en que la fuente de la modalización no es un participante del evento descrito dentro de la oración. Describe posibilidades, obligaciones generales, etc., sin que el hablante asuma alguna responsabilidad con respecto a estos juicios. Sus subclases son la deóntica, la volitiva y la epistémica.

c) Modalidad orientada a la proposición. Afecta el contenido proposicional de un enunciado, es decir, la parte del enunciado que representa los puntos de vista y las creencias del hablante; corresponde a la especificación del grado de compromiso del hablante frente a la proposición. A diferencia de la modalidad orientada al evento, ésta especifica la actitud subjetiva del hablante frente a la proposición. Sus subclases son la volitiva, en la que el hablante caracteriza la proposición como su deseo personal, la epistémica, por medio de la cual expresa diversos grados de compromiso con respecto a la proposición, y la evidencial, con la que especifica la fuente de información de la proposición, es decir, la forma como la información proposicional contenida en el enunciado llegó al conocimiento del hablante.

Una de las cosas que hay que destacar de esta clasificación funcionalista de las modalidades es su objetivo tipológico descriptivo. En el esfuerzo por comparar las modalidades de la escolástica con esta clasificación general de las modalidades de Kees Hengeveld, es necesario tomar en cuenta que los filósofos medievales observaron los alcances oracionales de los operadores modales a partir, sobre todo, del latín y, si acaso, del griego. Las gramáticas canónicas, como era de esperar, no tenían que describir categorías gramaticales tales como los evidenciales. Según un ejemplo del propio K. Hengeveld,<sup>39</sup> el turco (sólo en tiempo pasado) cuenta con marcas de evidencia directa que indican

<sup>39</sup> Tomado de G. L. LEWIS, *Turkish grammar*, Oxford University Press, Oxford, 1967, p. 128.

que el hablante obtuvo la información presentada por medio de la percepción (*-di*) y otros que indican que la obtuvo por cualquier otro medio (*-miş*).

Evidencia directa

*Bir turist.vapurı gel-di-ø*  
 INDEF tourist-ship come-PAST.SENS.EV<sup>40</sup>.3.SG  
 "A tourist-ship arrived (I witnessed it)"

Evidencia indirecta

*Bir turist.vapurı gel-miş-ø*  
 INDEF tourist-ship come-PAST.NON.SENS.EV.3.SG  
 "A tourist-ship arrived (I did not witness it)"

Marcas morfológicas de esta clase pueden combinarse en turco con sufijos que indican otras modalidades cuyo alcance no es proposicional, como en el siguiente ejemplo:<sup>41</sup>

*Anlı-y-abil-ecek-miş-im*  
 understand-y-ABIL-IRR-INF-1.SG  
 "I gather that I will be able to understand"

Hengeveld explica la glosa de este ejemplo de la siguiente manera:

In this example the ability suffix *-abil* (preceded by an obligatory intervocalic *-y-*) expresses a participant-oriented modality. The first singular subject is said to have the capacity of engaging in the relation expressed by the predicate. The irrealis suffix *-ecek* expresses an event-oriented modality. The event described by the sentence is characterized as non-actual, which is in this case, but not necessarily, reflected in the translation by means of a future tense. The inferential suffix *-miş* expresses a proposition-oriented modality. It signals that the speaker

<sup>40</sup> Evidencial de percepción.

<sup>41</sup> También de G. L. LEWIS, *op. cit.*, p. 151.

does not fully commit himself to the propositional content of his assertion.<sup>42</sup>

Dado que las modalidades escolásticas se basan en el principio de los sentidos dividido y compuesto, podrían asociarse con las modalidades de la teoría de la gramática funcional de la siguiente manera:

- Modalidades *de re* : modalidades orientadas al participante.
- Modalidades *de dicto*: modalidades orientadas al evento y modalidades orientadas a la proposición. A fin de cuentas, el alcance de las modalidades orientadas al evento modifican el sentido del estado de cosas descrito como un todo, sin distinguir la relación específica entre alguno de sus participantes con el predicado.

4. La pregunta de si es posible asociar las definiciones de las modalidades *de re* y *de dicto* de los escolásticos a las clasificaciones funcionales contemporáneas de la modalidad, tiene una respuesta parcialmente afirmativa. El tipo de oraciones que entran en la clasificación medieval son exclusivamente aserciones, mientras que el concepto de cláusula de las teorías funcionalistas incluye otras clases, como las preguntas y las órdenes, las cuales presentan otros sentidos modales en determinados estratos no considerados en los límites semántico-sintácticos de las proposiciones de la lógica escolástica. Con respecto a las aserciones, sin embargo, existe una cercanía considerable de los sentidos dividido y compuesto entre los filósofos medievales y los tipos definidos por los funcionalistas contemporáneos. En términos del alcance semántico y sintáctico de los operadores modales en los estratos oracionales, puede decirse que las modalidades *de re* corresponden a las modalidades orientadas al participante (o al agente), pues la marca modal modifica —en términos semánticos— la relación entre el predicado y la entidad de la que se habla (los escolásticos dirían *res*; los funcionalistas, el participante prominente). Las modalidades *de dicto*, por su parte encuentran correspondencias más variadas. Principalmente, se asocian a la modalidad epistémica, aquella con la que el hablante significa el grado de compromiso que asume con respecto a la verdad de la proposición contenida en el enunciado.

<sup>42</sup> K. HENGEVELD, art. cit., 2004, p. 111. 9.



En este caso, el operador modal afecta el sentido proposicional como un todo. Podría decirse que esta manera de definir la modalidad epistémica entra en lo que la filosofía y la pragmática actuales llaman “enunciados de actitud proposicional”. Sin significar tal actitud, de todas formas, existen modalidades que afectan la predicación (es decir, la relación del predicado y sus argumentos) como un todo; de ahí que Kees Hengeveld proponga distinguir las modalidades orientadas al “evento” descrito de las orientadas a la proposición, y que también pueden considerarse como modalidades *de dicto* (*dictum* correspondiente a evento y proposición), en sentido compuesto.

Desde el punto de vista de la motivación para clasificar las modalidades, se puede concluir que existe mayor distancia entre los escolásticos y los lingüistas funcionalistas, que entre los primeros y los generativistas. En efecto, los escolásticos y los generativistas tienen como objetivo principal resolver las ambigüedades sintácticas: los primeros, para resolver paralogramas y construir silogramas correctamente, encaminados a demostrar la verdad; los segundos, para descubrir estructuras sintácticas profundas de carácter universal. Además, por razones muy distintas, en ambos casos llevaron a cabo análisis a partir, principalmente, de una sola lengua (el latín y el inglés, principalmente). Los lingüistas de perspectiva funcional, en cambio, no buscan resolver ambigüedades. Sus teorías parten de la base de que las lenguas varían diacrónica y sincrónicamente y que la polisemia es un fenómeno explicable por los procesos de cambio lingüístico. Además, su interés principal es encontrar universales lingüísticos a partir de la evidencia obtenida de la comparación tipológica de las lenguas, no con metodologías introspectivas para el análisis de una sola lengua —tal como el latín, el griego o el inglés—, de ahí que, en la diversidad, propongan clases distintas de modalidades más allá de los sentidos que modifican de una u otra forma el contenido proposicional del enunciado.



# *Testimonios*





## LA CIUDAD DE MÉXICO EN EL SIGLO XVII SEGÚN VENIER

FROYLÁN ENCISO

Martha Elena Venier es maestra severa, rigurosa<sup>1</sup> y justa. Tomar alguno de sus cursos es una experiencia que te marca de por vida. Hay quien dice en el Centro de Estudios Internacionales que más de uno de sus egresados debe el trabajo —y el éxito— a sus enseñanzas. No es exageración. Saber leer “desde adentro”, escribir propio sin efectismo<sup>2</sup> y discutir llano y certero son habilidades cotizadas en algunos ámbitos de México. También hay quien dice que no debe nada. No todos los estudiantes de Venier la entienden como profesora. Curiosamente, éstos serían incapaces de comprender algunos de sus textos académicos, porque la discreta obra de Venier está pensada para los pocos, capaces de la soledad, pacientes, de ojos abiertos ante el sentido común, inteligencias susceptibles de asombro ante la propia muerte, curiosos.

Cuando los promotores de este libro sorpresa me pidieron escribir algo del interés de Venier, pensé en desempolvar un texto sobre la *Utopía* de Moro. La semana siguiente, en la sala de profesores, mientras me tomaba el whisky que la profesora me compró como premio por haber terminado bien el primer capítulo de mi tesis tanteé el te-

<sup>1</sup> Aunque con nadie más que con ella. Prueba es una reseña publicada en el decenio de los años setenta, cuya copia en la biblioteca de El Colegio tiene marcada por propia mano tres problema de estilo (405/ N964/ v. 23/ 1974). MARTHA ELENA VENIER sobre Manuel Mantero (comp.), *Los derechos del hombre en la poesía hispánica contemporánea. Antología*, Gredos, Madrid, 1973; 536 pp. (BRH, *Antología hispánica*, 32), *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 23 (1974), p. 427.

<sup>2</sup> “Quien piensa bien escribe bien”, reza la máxima de sus cursos.

reno. Le pregunté sobre el humanismo del norte, Moro y su *Utopía*. Como siempre, su conocimiento me avasalló. Advertí que la grosera ignorancia me impedía escribir sobre eso en homenaje (advertencia que sólo puede entender el pupilo). Sin embargo, en esa misma plática, Venier me dio luz (sustancia que sólo puede *dar* el maestro). Incidentalmente dijo que no disfrutaba que la citaran: “bueno, si son cien citas, está bien”, comentó en broma. Al día siguiente vi, en el catálogo de la biblioteca de El Colegio, las fichas de cuatro entrevistas a Venier en Radio Educación. Transcribí la más larga para que fuera objeto de esta contribución, porque me permitía anotar *in extenso*, usando textos y anécdotas de Venier.<sup>3</sup> La entrevista —transmitida el 10 de julio de 2002, cuando los encargados del programa “Reflexiones con El Colegio de México” eran Aurelio González y Humberto Garza— versa sobre la ciudad de México en el siglo xvii.

Al final de cuentas, terminé con una anotación inconsistente que combina notas eruditas y de referencia con algunas de divertimento. Puedo decir en mi descargo que son cien y —espero— reflejen la personalidad académica, docente y cotidiana de Venier, además de su idea de la ciudad en el siglo xvii. Ella no se pierde en retratos idílicos de aquellos años. La primera vez que le pregunté cómo era la vida en esa época me contestó lapidaria con un “¡terrible!”.<sup>4</sup> Estábamos cenando en un restaurante italiano luego de un concierto que me emocionó con la sinfonía fantástica de Berlioz. No me atreví a abundar. La segunda ocasión que pregunté, en uno de esos encuentros de pasillo que tenemos la gente de El Colegio a cada rato y cada día, me dejó una imagen más completa: el mundo estaba envuelto en guerras, “un fluir de sangre por todos lados”; la medicina estaba “en pañales”; la ciencia avanzaba con pies de barro; la vida social oscilaba entre pompa y abstinencia, intolerancia y honra, oquedad y membrete; la

<sup>3</sup> “Las notas al pie también son lectura”, resalta entre las advertencias de un libro de su maestro (MARTHA ELENA VENIER sobre Antonio Alatorre, *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*, F.C.E., México, 2003, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 52, 2004, p. 555).

<sup>4</sup> “Síntesis apretada -a modo de guía para ciegos caminantes” (MARTHA ELENA VENIER sobre Luisa López Grigera, *La retórica de la España del Siglo de Oro*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1994, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 43, 1995, p. 498).

ciudad de México sufría inundaciones que duraban años, insalubre era surcada por canales donde todos echaban sus desechos —“hasta muertos”— que anegaban el ambiente de tufos fétidos.

\*\*\*

*Aurelio González (A): Hablaba en la introducción de observadores de la Ciudad de México, desde luego los más antiguos, Bernal Díaz del Castillo y Cervantes de Salazar. Ellos nos han dejado retratos de esta Ciudad, observaciones de distinto tipo, de distinto sentido.<sup>5</sup> Tú has dedicado mucho tiempo, muchos esfuerzos a alguien que también fue un observador de esta ciudad y*

<sup>5</sup> Venier parece anotar esta oración hueca en una entrevista posterior donde habla de las muletillas intelectuales: “Pues si usted es chiquito, en vez de usar una muleta, usa una muletilla... es un diminutivo de la palabra nada más, pero en todo el campo, tanto en el que la tiene que usar porque se rompió una pierna como en el del que habla tiene el mismo significado. Es un apoyo, es una cosa que sostiene a la otra... Si usted es orador, evitará las muletillas, pero si habla con sus amigos, se habla a sí mismo, van a brotar, porque nos ayuda a esperar la frase siguiente... Una gente que tiene una conciencia lingüística fantástica que son los taxistas... nunca recurren a ese tipo de muletillas que Luis Fernando [Lara] bautizó como «intelectuales». Son cosas que se calcan del inglés. Una de las más terribles de esas intelectuales, es «a nivel de». Es terrible porque brota a cada segundo. Un profesor que nos dio una conferencia hablaba de «a nivel de poesía», «de novela», cosas que no tienen ningún sentido. La locución esa carece de sentido. Hablamos de «a nivel del mar», «están los dos al mismo nivel», eso sí, pero hablar de «a nivel de novela», o «a nivel nacional», o «a nivel provincial», «a nivel local», no tiene sentido. Es un vacío semántico el que hay allí... Mire, las muletillas que todos tenemos... «mire», esa es una. Las que todos usamos: «pos sí», «pos no», «este...», «quién sabe», «eh», «mmm», «esto», «o sea», brotan de manera natural. La otra [la intelectual] se incrusta en el lenguaje escrito. No es ya que un colega me diga «pues en el sentido de que tal cosa», una muletilla que se usa mucho. Está escrito. He encontrado texto en donde la locución que dije al principio «a nivel de», y la que dije después, «en el sentido de que», o «de alguna manera», están escritas y a veces están puestas ahí repetidas y carecen en absoluto de sentido. Molestan a la gente que anda con el ojo abierto para ver esto como yo, le molestan. Por ejemplo, ¿qué otras pueden ser? Las anoté para que no se me olvidaran... por ejemplo «el hecho de que», «de hecho», «en efecto». Lee usted el contexto y dice «lo quitamos y el texto no solamente queda mejor, sino que ya no tiene esos obstáculos» (“Muletillas intelectuales. Conversación con Martha Elena Venier”, programa de radio, El Colegio de México-Radio Educación, México, 16 de agosto de 2000). De aquí en adelante cito como “conversación 1”.

que nos dejó un testimonio de cómo era a principios del siglo XVII, ¿nos podría hablar un poco de este autor y de su libro?

Es un libro sumamente complicado desde el título.<sup>6</sup> Te lo leo completo: *Sitio, naturaleza y propiedades de la Ciudad de México. Aguas y vientos a que está suieta, y tiempos del año. Necesidad de su conocimiento para el ejercicio de la medicina, su incertidumbre y dificultad sin el de la astrología así para la curación como para los pronósticos.*<sup>7</sup> Esta es casi la síntesis de lo que era la medicina en el siglo XVI y siguió siendo en el XVII.<sup>8</sup>

A: Este autor ¿quién era?

Era un personaje bastante misterioso.<sup>9</sup> Se llamaba Diego Cisneros. Por lo que pude averiguar de su vida, estudió medicina en Alcalá, fue licenciado. En los registros de la universidad está su título de

<sup>6</sup> “Reputado por bibliógrafos y bibliófilos como extremadamente complejo —no tanto por su contenido cuanto por la forma en que se presenta— y raro, porque es difícil conseguirlo, el tratado quedó sumergido en la historia de la ciencia novohispana; se le ha dedicado un par de prólogos en los que destaca no esa filosofía natural que el autor se empeñó en mostrar; casi podría decir, que se fuerza su contenido para convertirlo en crónica pormenorizada de sus gentes y estilo de vida, cotidianidad; de todo eso algo hay” (MARTHA ELENA VENIER, “Filosofía Natural en el texto científico de Nueva España”, *El Colegio de México*, México, 2005, mimeo). Ella me proporcionó una copia del borrador de este artículo que aparecerá como capítulo de algún libro en 2006.

<sup>7</sup> Transcribí el título que aparece en Martha Elena Venier, “Edición crítica del tratado *Sitio, naturaleza y propiedades de la Ciudad de México...* de Diego Cisneros, 1618”, tesis, *El Colegio de México*, México, 2003. De aquí en adelante cito como EC. “Aunque el autor advierte más de un par de veces que en su origen fue tesis doctoral, a veces, y éste es el caso, hay trabajos que nacen como libros” (MARTHA ELENA VENIER sobre Luis M. Girón-Negrón, *Alfonso de la Torre’s «Visión delectable». Philosophical rationalism and religious imagination in fifteenth century Spain*, Brill, Leiden, 2000; 306 pp., *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 52, 2004, p. 551).

<sup>8</sup> La idea de esta oración se desarrolla en MARTHA ELENA VENIER, “Pronóstico y diagnóstico en un tratado del siglo XVI”, en Elsa Malvado y María Elena Morales (coords.), *Historia de la salud en México*, INAH, México, 1996, pp. 47-52. El título contiene una errata. No es un tratado del siglo XVI, sino XVII.

<sup>9</sup> Es uno de tantos personajes de los que no hay muchos datos, “porque no quedan más huellas de sus hechos en estas tierras, y aquí se perdieron, como las de muchos, o se desvanecieron en su patria, a donde pudo haber regresado” (EC, pp. vi-vii).



licenciado y de doctor.<sup>10</sup> Y por ahí menciona en el libro<sup>11</sup> que vivió en Toledo. A lo mejor fue a algún hospital de Toledo a ejercer su menester.<sup>12</sup>

*A: Y él llegó a México ¿en qué época más o menos?*

Hago un cálculo<sup>13</sup> de que llegó en los 1612, 1613<sup>14</sup> en tiempos de Fernández de Córdova como Virrey.<sup>15</sup> Su virreinato fue muy largo, fue como de ocho años. En el libro también menciona el tipo de temperaturas, de vientos que hubo en el año 1613, 1614, 1615,<sup>16</sup> para dar ejemplos de lo que está diciendo en el libro. Aparte de lo que dice de la ciudad de México, de los vientos que corren aquí, de las aguas... analiza muy bien los manantiales de Santa Fe, de Chapultepec, qué tipo de agua traía cada uno, cuál era mejor...<sup>17</sup>

*A: ¿Cuál era la mejor si recuerdas?*

Creo que la de Santa Fe. Dice por ahí que la de Chapultepec necesitaba cocerse, porque traía bichitos.<sup>18</sup> Desde Hipócrates se aconsejaba cocer el agua. No hervir. No lo dicen así.<sup>19</sup> Dicen cocer el agua para

<sup>10</sup> EC, pp. xl-xli, nota 2.

<sup>11</sup> «Obra notable y rara», comenta Palau y Dulcet” (EC, p. xiv).

<sup>12</sup> Cf. EC, cap. 19.

<sup>13</sup> Este cálculo la ayudó a agilizar la tortuosa búsqueda de los títulos de licenciado y doctor de Cisneros.

<sup>14</sup> Luego llegó a conclusiones más certeras. “Cisneros llegó a la Nueva España en 1612, probablemente en la última flota que capitaneó Juan Gutiérrez de Garibay, junto con el marqués de Guadalcázar, quien –cuenta Domingo Chimalpáin en su *Diario*– entró al palacio de México «el domingo 28 de octubre de 1612, fiesta de los apóstoles San Simón y San Judas Tadeo, a las seis de la tarde, ya anochecido” (“Filosofía Natural en el texto científico de Nueva España”, mimeo).

<sup>15</sup> EC, p. ii.

<sup>16</sup> EC, cap. 9.

<sup>17</sup> Cf. EC, pp. xxix-xxxi y cap. 12.

<sup>18</sup> Se equivoca. “Es de tener en cuenta el cap. 12, donde describe en pormenor las fuentes principales, lo bueno y malo de ellas. Al describir el estado lamentable del agua que viene de Santa Fe contaminada por los molinos de trigo, y la necesidad ineludible de purificarla (trasegarla, ponerla al sol y al aire) comenta, «esto toca a la economía de cada uno en el gobierno de su persona, pues falta la política de una ciudad como esta en cosa tan necesaria como es el agua» (EC, pp. xlvii-xlviii, nota 48).

<sup>19</sup> ¿Cocer o hervir? ¿es importante la diferencia? Venier piensa que no hay dos palabras con el mismo significado y que la circunstancia en que se usan es impor-

quitarle lo malo que tenía. Habla bastante de las aguas de Chalco, de su abundancia. Y luego de toda aquella cantidad de agua que había en este lugar, es asombroso.<sup>20</sup> Y de qué tipo de vientos había y qué enfermedades causaban.<sup>21</sup>

*A: Los vientos sabemos que siguen siendo una preocupación en esta ciudad. Todos los habitantes notamos que cuando cambian los vientos cambian nuestra contaminación<sup>22</sup> ¿qué nos contaba el buen señor Cisneros sobre los vientos en la ciudad en el siglo XVII?*

Esa es otra historia larga. Empieza con la *Meteorológica* de Aristóteles en donde están clasificados los vientos.<sup>23</sup> El Aquilón que viene del norte, el Noto que viene del sur, el más dulce de todos es el Céfiro que venía del oriente.<sup>24</sup> Aquí están todos. Dice él que a la ciudad llegan poco los vientos occidentales —eso tendré que estudiarlo, me lo acabo de topar—,<sup>25</sup>

---

tante. Ejemplo de su severidad terminológica es MARTHA ELENA VENIER sobre *Diccionario de términos e “ismos” literarios*, eds. René Jara et. al., José Porrúa Turanzas, Madrid, 1977, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 27, 1978, pp. 168-169.

<sup>20</sup> “Sólo un complejo hidrofóbico, que perdura, pudo agotar ese caudal” (EC, p. xxx).

<sup>21</sup> “Lo primero y propio del filósofo natural y, en consecuencia, del médico, es conocer los elementos, «no sólo como partes del universo, en cuya significación primero los recibimos, sino en cuanto a sus cualidades alterables y transmutación esencial en orden al cuerpo mixto que dellos se compone». Dentro de estos cuerpos mixtos está el hombre, en cuya naturaleza influyen los humores, sustento de los temperamentos, que en su *Examen de ingenio para la ciencia*, Huarte de San Juan atribuye a las capacidades que permiten distinguir los individuos” (“Filosofía Natural en el texto científico de Nueva España”, mimeo).

<sup>22</sup> “¿Suya y de Dios?”, preguntaría Venier.

<sup>23</sup> “Esos cuerpos simples, fuego, aires, agua, tierra, «es lo primero, observa Aristóteles en la *Metafísica* (1014a), de lo cual algo se compone, le es inmanente y no puede descomponerse en otra cosa»” (“Filosofía Natural en el texto científico de Nueva España”, mimeo).

<sup>24</sup> “Cisneros lo explica citando a Aélico (siglo IV)” (“Filosofía Natural en el texto científico de Nueva España”, mimeo).

<sup>25</sup> “Recopilar y dar cuerpo a una bibliografía es trabajo arduo e ingrato (siempre quedan datos que agregar, errores por corregir, omisiones que lamentar)” (MARTHA ELENA VENIER sobre Leon F. Lidia y George W. Woodyard, *A bibliography of Latin American theatre criticism 1940-1974*, University of Texas, Austin, 1976, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 27, 1978, p. 170). Lo mismo puede decirse de una edición crítica.

porque la ciudad estaba ubicada al occidente de la laguna.<sup>26</sup> Mientras tanto al parecer los vientos que son más benéficos para la ciudad, que son los del sur, no corrían mucho, y sí el viento norte que predominaba. Cada que cambiaba el tiempo, había garrasperas, problemas de pulmones, resfríos, enfermedades de garganta, etcétera, etcétera.<sup>27</sup> Y tú y yo lo sabemos.<sup>28</sup>

A: *O sea, que el clima que tenemos ahora es realmente parecido al del siglo XVII.*

Supongo que salvo por la contaminación sí.<sup>29</sup> Dice y eso es admirable (como todo se comparaba con España),<sup>30</sup> “bueno, aquí corre el viento tal y cual como en España, pero no corre igual, porque no provoca las mismas reacciones”. Uno de los comentarios que estaba

<sup>26</sup> “Es necesario llegar al capítulo diecisiete –«Qué sitio tenga esta ciudad de México, su naturaleza y conocimiento en cuanto a la parte inferior»– para que se entienda en esa descripción... «Quanto al sitio, está fundada en medio de una laguna grande de agua salobre, en sitio llano, cercado por todas partes de aguas de muchas lagunas, que como en inferior lugar vienen todas a correr a ésta de México, en cuyo infimo está la Ciudad cercada de altísimos montes, que la coronan así del norte y sur como del oriente y occidente... a la qual se entra por muchas y diferente calçadas que están hechas para el comercio de la ciudad...» (“Filosofía Natural en el texto científico de Nueva España”, mimeo).

<sup>27</sup> A contracorriente de lo que recomienda Venier, dejé la palabra completa.

<sup>28</sup> Fumadora, como yo, Venier sabe de los problemas respiratorios. Recuerdo cómo en una ocasión en un restaurante, reaccionó a una pared que nos dividía de los no fumadores diciendo: “qué bueno, así no nos contaminan el alma”.

<sup>29</sup> Venier está consciente de las discusiones sobre medio ambiente. En una ocasión disertando sobre las historias del libro dijo: “con la venida del papel se facilitaron más las cosas, aunque el papel siempre fue un contaminante natural, porque se agarraba del trapo... (en Francia, de repente se quedaron sin estandartes y sin banderas porque era tanta la necesidad de papel que todo iba a parar...) se la metía en un tipo de cloro y se hacía con eso una masa; se la ponía en la rejilla y así se hacía el pliego. Pero toda esa agua donde se maceraba el trapo iba a parar a los ríos. Siempre fue un contaminante” (“Historias del libro. Conversación con Martha Elena Venier”, programa de radio, El Colegio de México-Radio Educación, México, 10 de julio de 2002). De aquí en adelante cito como “conversación 2”.

<sup>30</sup> Comentarios sobre eurocentrismo en MARTHA ELENA VENIER sobre Antonello Gerbi, *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica, 1750-1900*, trad. de Antonio Alatorre, F.C.E., México, 1982, en *Estudios, filosofía/historia/letras*, 4 (1986), pp. 151-153.

leyendo ayer —como estaba editando el capítulo séptimo que es muy complicado—: “aquí todo es suave, nada es extremo” (más o menos como hace treinta años): ni fríos extremos, ni calores extremos, eso lo dejaba, francamente, sin definir la situación de la temperatura de esta cuenca con lo que él sabía de España.<sup>31</sup>

*A: Él señala ya la importancia de los vientos del sur en esta ciudad que sabemos que son los que no soplan realmente, tenemos los del norte que son los que hacen que no se despeje la contaminación ¿era el viento dominante ya desde el siglo XVII?*

Por la ubicación y por la naturaleza de las montañas que la rodean, si hicieras un agujero en el Ajusco, el problema sería menor, pero acabarías con el Ajusco. En aquella época no se sabía lo que significaba contaminación. Se hablaba de aguas malas y de vientos malos. El viento del norte, que por regla general es frío, es malo, porque provoca muchas enfermedades. En eso insiste bastante. Hay que cuidar mucho el cambio de los vientos, porque con el cambio de los vientos vienen las enfermedades.<sup>32</sup>

*A: En la relación de la geografía y las enfermedades, ¿cuál era la tradición médica, según Cisneros?*<sup>33</sup>

He tenido que leer tanto de Hipócrates y Galeno<sup>34</sup> que ya te imaginarás de qué se trata. No eran médicos malos. Eran médicos observado-

<sup>31</sup> Algo así ocurrió a la marquesa Calderón de la Barca cuando vino a México acompañando a su esposo, primer ministro plenipotenciario enviado por el gobierno español en el siglo xix. Para comentarios sobre esos ojos “críticos, pero sin saña”, MARTHA ELENA VENIER, “Cartas de México. El epistolario de Frances Calderón de la Barca”, *Estudios, filosofía/historia/letras*, 5 (1986), pp. 140-147.

<sup>32</sup> “Para caer en lo concreto del entorno donde se ubica el ente sanable —la región, su clima, régimen de los vientos, aguas que la nutren, todo lo que constituye esta baja esfera— hay que tener en cuenta primero el universo, su creación o, por lo menos, quién —alguien o un dios— le puso orden” (“Filosofía Natural en el texto científico de Nueva España”, mimeo).

<sup>33</sup> “No es posible entrar al tema en crudo” (*loc. cit.*).

<sup>34</sup> Galeno —aunque desconcierte— me sirve de pretexto para preguntar a Venier, ¿qué significa el libro en la era de internet? “Creo que lo mismo, ¿usted no ha visto esa propaganda de [la librería] Gandhi? Saca en la bolsita «soy culto», aunque lo que haya comprado sea un libro de cocina o una cosa así; y no tengo nada en contra de la cocina, a la inversa. Creo que es lo mismo, conozco fanáticos de libros,

res los dos. Más Hipócrates que Galeno supongo, porque uno de los principios básicos para la cura era observar.<sup>35</sup> Y, según dice Cisneros, hay ruidos en el organismo que te dicen qué es, y qué hay. Y tenían su propia manera de hacer la química (que ahora se hace en cualquier laboratorio). Era el olor, el sabor, el tacto, te imaginas lo que probaban y lo que olían, pero por esa razón podían hacer su diagnóstico. Sobre todo en el caso de enfermedades terminales, un pronóstico que por regla general era fatal. Por ejemplo, si una fiebre era suavecita, “este individuo se va a curar, no hay problema”, y, si una fiebre era de esas así violentas, “ah ¿quién sabe?”.<sup>36</sup> Él habla de un pronóstico que hizo y es una novela de terror.

*Humberto Garza (H): Y este libro sobre la ciudad de México, sus características, las características de los novohispanos que habitaban la ciudad de México ¿lo escribe Cisneros por iniciativa propia o por encomienda<sup>37</sup> de alguna autoridad?*

Hay un historiador que opina algo por el estilo. Presionado por las circunstancias del momento —de hecho, hay varios libros, bastantes

---

gente que tiene libros de exposición, libreros en Italia, en Francia, en Inglaterra que te dicen «mire, señora, tenemos una cosa del siglo XVI, es tal cosa, tal cosa, ¿la quiere usted?» Por ejemplo, esto [señala un libro]. Se ve que metieron el disco por un lado y sacaron el libro por otro. Y lamentablemente se ve un libro mal cuidado, lleno de erratas, aunque siga vivo y sea interesante: qué era el libro en el año 1000 [se refiere al contenido de ese libro en específico]. Creo que es lo mismo, no importa cuánto pueda uno bajar de internet. Se mete en bibliotecas virtuales que sirven mucho ¿cómo consigo yo los libros de Galeno traducidos al latín en 1525? Pues en una biblioteca de esas. Meten el facsímil y ahí sale” (conversación 2).

<sup>35</sup> “No es lo mismo, prescindiendo de su eficacia, un tratado de enfermedades, diagnóstico, pronóstico y cura —sustentado en autoridades como Hipócrates, Galeno, Avicena— que uno de cirugía sobre cortar y coser y cauterizar. La observación de los fenómenos —ahora se llama teoría—, antecedentes, olores, ruidos, síntomas, permitían al especialista poner distancia entre «los que cortan y quemán —dice Heráclito— y se quejan por no recibir la paga merecida...», del que practicaba el arte en su expresión rudimentaria” (“Filosofía Natural en el texto científico de Nueva España”, mimeo).

<sup>36</sup> “El médico hace su fama y dinero con el pronóstico” (EC, p. xxxiii).

<sup>37</sup> ¿Acaso hubiera sido más preciso decir ‘encargo’? Venier me contesta: “Ah, bueno, pues esas son las lentejuelas. Hay ciertas palabras que parecen mejor que otras. Creo que por eufonía, por equivocadamente creer elevar el lenguaje para que no sea rústico” (conversación 1).

del asunto— de poner al criollo en un lugar donde estuviera en mejores condiciones, sobre todo intelectuales (“tan bueno ese criollo, a ver ¿cómo lo vemos?”), dice que Cisneros escribió el libro presionado por esas circunstancias. Pero, si ves un poco de la historia del médico en la ciudad de México, te das cuenta de que lo hizo por iniciativa propia. Quiso dejar una marca con un tratado. Elías Trabulse me decía siempre “te has metido en camisa de once varas,<sup>38</sup> ese es un libro muy difícil, extremadamente complicado”. Él tiene razón.<sup>39</sup> Es extremadamente complicado. Hay muchos detalles —de lo poco que se puede recopilar de su vida— que te dicen: se sentó en su escritorio.

(Hay una larguísima cita de... una cita mutilada de un texto de Tácito extraída precisamente para decir cómo trabajó. Ahí, en esa cita de Tácito, Séneca dice que lo que le agradece a Nerón es que todo lo que él consiguió, lo consiguió en la sombra de su cubículo, de su lugar de trabajo. Él repite esa frase.)

Si lees la *Crónica de la Real y Pontificia Universidad de la Ciudad de México*, una obra tan cuidadosa (ojalá algún día se la completara),<sup>40</sup> están allí el momento en que se le reconocieron los dos títulos, la fiesta que se hizo a propósito del reconocimiento. Y, cuando quedó libre la cátedra de medicina (ya no recuerdo, son muchos datos, creo que en 1615,<sup>41</sup> una cosa así), él, junto con otros dos que optaban por esa cátedra, presentó un concurso de oposición. La descripción es maravillosa porque hasta habla... ¡dije la palabra ‘maravillosa’!...<sup>42</sup> no

<sup>38</sup> “Autoridades aparte, es cosa sabida que, como en el caso de los clavos, un refrán saca al otro” (MARTHA ELENA VENIER, “Como el asno la mujer. De paremiología femenina”, *Diálogos*, 1985, núm. 4, p. 28).

<sup>39</sup> No es raro que Venier busque opiniones. En la presentación de los trabajos que sobre el *Quijote* hicieron sus alumnos de doctorado, hay una anécdota que así lo prueba: “recordando ahora la experiencia curiosa de compartir con los *freshmen*, como profesor de The Johns Hopkins University, el *Quijote* en inglés, procuré encontrar entre escritores o críticos de otras lenguas, opiniones sobre la novela” (“¿Pensará vuestra merced, ahora, que es poco trabajo hacer un libro?”, *Boletín Editorial*, mayo-junio de 2005, núm. 115, p. 7).

<sup>40</sup> Cf. EC, pp. xl-xli, nota 2.

<sup>41</sup> “Refrendó sus títulos en la Real y Pontificia de México en 1616” (“Filosofía Natural en el texto científico de Nueva España”, mimeo).

<sup>42</sup> Ante la inundación de ciertos adjetivos gastados, en el ámbito académico, Venier se subleva, pero ¿cómo evitarlos cuando las palabras están tan en el aire?: “Si usted me dice que tiene dos o tres [muletillas intelectuales] que ya identificó, caerá.

es cierto... es admirable, porque habla hasta de la actitud de los individuos que estaban presentando el concurso de oposición. Tan duro fue el asunto que, al final, Cisneros dijo "ok, me retiro, ya, ya no". A pesar de que en el frontis del libro dice que pertenece a la Universidad, él nunca enseñó en la Universidad. Lo más probable es que sí haya practicado la medicina aquí,<sup>43</sup> porque sí habla de sus pacientes, o de uno al que le hizo semejante pronóstico que resultó cierto.<sup>44</sup>

Se sentó a decir aquí estuve yo, y esto hice, y esto observé,<sup>45</sup> y yo valgo la pena.

*A: Sus observaciones del sentido de los vientos, de las aguas, ¿en qué otras formas ve? ¿cuál es una descripción del libro, del contenido de esta obra?*

Como todo médico que estaba dedicado a una filosofía, la de la medicina, el principio de todo esto es la observación.<sup>46</sup> Es evidente, en las partes básicamente descriptivas, que se dedicó a recorrer todo este territorio que rodeaba la ciudad, y a observar puntualmente qué tipo de constelaciones estaban sobre la ciudad, cuál la protegía, al parecer era Venus que protegía a la ciudad.<sup>47</sup> Y a base de la observación de los cielos, que eso era condición *sine qua non* para ser un buen médico,<sup>48</sup>

---

Y mientras las diga, se las llevará el aire. El chiste es que usted se ponga frente a un texto y empiece a identificarlas" (conversación 1).

<sup>43</sup> EC, p. xxxiii.

<sup>44</sup> Para despejar dudas y ubicar las inexactitudes de este recuento, cf. EC, pp. ii-v.

<sup>45</sup> "Este Sitio y propiedades es un buen ejemplo del *status quaestionis* en su disciplina y su tiempo" ("Filosofía Natural en el texto científico de Nueva España", mimeo).

<sup>46</sup> "El médico —dice Cisneros— que no es filósofo, le será imposible alcanzar ni saber cosa de importancia" (*loc. cit.*).

<sup>47</sup> En tres ocasiones, he visto a Venier esperar la aparición de Venus desde su cubículo al anochecer.

<sup>48</sup> Copio a Ernst Cassirer: "La esfera del pensamiento de la astrología, que se nutre de fuentes paganas e islámicas, influye en la vida renacentista con fuerza análoga a la del pensamiento cristiano. Y cuando, para combatir la tradición y la dogmática cristiano-medievales, se acudió a la antigüedad, ésta resultó casi impotente frente al nuevo adversario... junto con la renovación de los conceptos antiguos ocurre también la del mundo de los mitos antiguos" (Ernst Cassirer, P. O. Kristeller, John Herman Randall, *The Renaissance philosophy of man*, Chicago University Press, Chicago, 1948, p. 131, *apud* MARTHA ELENA VENIER, "Filosofía Natural en el texto científico de Nueva España", mimeo).

relaciona todo esto con solsticios, equinoccios.<sup>49</sup> Creo que su teoría al fin y al cabo... ¡su teoría!... o la teoría que absorbe es la geocéntrica. Pues todavía la conservamos, todavía hablamos de la salida del sol y de la puesta del sol cuando en realidad no es así.

Hay un mapa en el libro que dice abajo Cisneros “Didacus Cisneros inventor”,<sup>50</sup> es decir, Cisneros lo hizo. El mapa es excelente y como no hay otro dato de ese tipo... (siempre en aquella época se ponía eso... o ¿cómo se llamaba el otro? Diego... siempre ponían eso cuando en realidad estaban copiando algo. No lo hacían ellos.<sup>51</sup> Te ibas a encontrar libros impresos en aquellos siglos en donde se hacen autores de algo que sacaron de otros tratados)...<sup>52</sup> Es un mapa muy parecido a otro que conozco de Enrico Martínez, el cosmógrafo que hizo...<sup>53</sup>

*A: Las obras de drenaje de la ciudad...*

Dos veces las obras de drenaje de la ciudad. No es malo el mapa. Se parece mucho a uno que te mostré de esta cosa maravillosa. Están bien ubicadas la laguna, Chalco, los arroyos que van, muy localizado. Como Chalco era lo más grande...<sup>54</sup>

<sup>49</sup> “Sus análisis y descripción se sustentan en la autoridad de la medicina antigua” (*loc. cit.*).

<sup>50</sup> En la entrevista usa una palabra inaudible —creo que “Cisneros de qui”—, por lo que decidí sustituirla por lo que está entre comillas, tomado de *EC*, p. xxx.

<sup>51</sup> “La composición del mapa no es original, lo que no es de sorprender, porque con frecuencia se tomaba la obra de alguien y, con pequeñas variantes, otro se la atribuía sin menoscabo del primero” (*EC*, pp. xxx-xxx).

<sup>52</sup> “Era muy peculiar el asunto. Un autor recibía del bibliopola, el individuo que se dedicaba a copiar libros, dinero una vez. Y, si había ganancias, que, por regla general, cuando se trataba de un poeta muy bueno, si había, pues con el pago inicial se pagaba todo” (conversación 2).

<sup>53</sup> “Este mapa es copia de uno hecho —o mandado hacer— por fray Baltasar de Medina, cuya leyenda dice: «Plan geográfico de México y su comarca, según se hallaba por el año 1616»” (*EC*, p. xxx).

<sup>54</sup> “El mapa que ilustra esta descripción es de hermosa factura, pero algo desconcertante, orientado desde el poniente, hecho sin escala y en perspectiva, cuyo punto de fuga estaría en el Peñón de los Baños. La ciudad, ubicada en medio, ocupa el espacio mayor, y la laguna, también en desproporción, se ve muy pequeña y alargada. En realidad, la ciudad, que estaba en una isla al occidente de la laguna, ocupaba parte de lo que ahora es la delegación Cuauhtémoc, fracciones de Venustiano Carranza al oriente e Iztacalco al sur, unida a tierra firme por varias calzadas” (*EC*, p. xxx).



A: *El lago de Chalco se deseca en realidad hasta principio de siglo. Todavía perdura con todo lo que eran los canales de Nativitas y demás. Esta obra ¿fue publicada en su momento? ¿tuvo una recepción? ¿qué es lo que podemos saber de esto?*

Ahí viene la cosa dura...

H: *La idea de recuperar su trabajo a mí me llama mucho la atención, porque siendo un trabajo tan rico, tan provocativo en muchos sentidos, del cual podríamos aprender de la ciudad de México hoy en día ¿por qué no ha sido más difundido, más comentado? ¿Por qué usted ha decidido rescatarlo?*

Es una historia larga. En primer lugar fue una mala lectura<sup>55</sup> o un mal catálogo. Estaba enlistado en el catálogo de la Cervantina del Tecnológico de Monterrey. Entonces, vi los folios, la cantidad de folios y dije “ah, es una obra breve”, o leí mal, lo más probable es que haya leído mal y me entusiasmé, sobre todo, por el título. Dije “¿qué es esto?” Y lo mandé pedir y, cosa curiosa, lo que me mandaron fue un texto fragmentario que, como no conocía, supuse que era el texto completo y dije “perfecto, es una obra de dimensiones abarcables”.

A: *¿Cuántos folios tiene?*

Cuatrocientos, es una obra larga. Es un libro muy bello, en cuartos.<sup>56</sup> Hay uno en la Biblioteca Nacional, hay otro en la Biblioteca Nacional de Madrid, puede haber uno en la Bodleian Library de Oxford, otro en la British Library.<sup>57</sup> Como Cisneros se desvaneció de Nueva

<sup>55</sup> Venier diciendo “leer mal” me causa disonancias cognitivas, pero es posible. Aprovecho el comentario para sacar a colación una anécdota de la visión de Venier sobre la lectura. En alguna ocasión un entrevistador dijo que el mexicano es un pueblo que no lee: “Ay ¿de dónde saca eso? —contestó. Es que depende de cómo se vea la lectura. Es inevitable, la lectura será siempre para unos cuantos, pero, cuando yo voy en un pesero y veo que saca el señor el periódico o un librito de esos de caricaturas, digo «aquí hay alguien que lee». No, las lecturas de altos vuelos nunca van a ser para todos” (conversación 2).

<sup>56</sup> “Impreso en tipo romano de doce puntos, bastante común en el siglo XVII, con bellas capitulares” (EC, p. ix).

<sup>57</sup> Luego sabrá de algunos más en España, en la Biblioteca Nacional de Madrid, la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense, y a “últimas fechas uno en la página de cierta Fundación de Ciencias de la Salud” en Madrid, y otro en Estados Unidos, en la Library of Congress (EC, p. viii-ix).

España, también se desvaneció el resto de los ejemplares que pudiera haber del libro. Hablando con Elías Trabulse le dije “¿que sucedió?” Dijo “lo más probable es que cuando se fue de México —que probablemente haya sido poco después de que salió ese libro— se haya llevado todos los ejemplares con él”.

A: *Y ese libro hubiera circulado en España de alguna manera...*

Supongo que, si se lo llevó a España, fue para eso, para hacerlo circular. Es probable que en otras bibliotecas haya otros ejemplares, que tampoco me interesa conocer,<sup>58</sup> digamos que para una edición es testimonio único. No hay otro. Revisé punto por punto el resto de los que vi y es exactamente la misma edición, el mismo frontis, la misma fecha. No hay otra.<sup>59</sup>

A: *Ahora, dentro de los datos que nos da<sup>60</sup> este volumen, hemos hablado de los vientos, hemos hablado de las aguas y tú mencionabas que habla de los alrededores de la ciudad. Ahora, esos alrededores...*

Ese es otro individuo también muy curioso. Ojalá me acordara cómo se llama. Escribió un libro de *Giro del mundo*. Fue la primera guía turística que existió en el mundo, porque salió de Venecia, llegó a México en la “Nao de China”.<sup>61</sup>

<sup>58</sup> “A veces encuentra uno ediciones de cierto tipo de libros y de repente ve «Dios mío, tuvo diez ediciones en cinco años». Incluso ahora no se justifica que un libro tenga un tiraje muy grande, salvo que sea un libro de cocina, un librito de chismes, de chistes, los libros de texto, pero un libro especializado no se justifica tener más de quinientos ejemplares. Soy muy económica. Cuando veo que de un libro se tiran 3000 ejemplares digo «ay caray qué confianza se tienen» (conversación 2).

<sup>59</sup> Cf. EC, p. vii.

<sup>60</sup> ¿Acaso se dan datos como se dan besos? “Comentaba a Luis Fernando hace uno diez minutos que hasta ciertos verbos pueden ser muletillas. Por ejemplo el verbo ‘dar’. Ya nadie dice ‘ocurrió’. Todo mundo dice ‘se dio’. Esa situación no ‘se da’, esa situación ‘ocurre’. El verbo ‘dar’ se ha convertido en una muletilla en cuanto sustituye a tres o cuatro verbos” (conversación 1).

<sup>61</sup> Francisco Gemelli llegó a México en 1793. Comentarios en MARTHA ELENA VENIER, “México para extranjeros”, *Estudios, filosofía/historia/letras*, 18 (1989), pp. 37-45.

A: *Ahora lo que él hace es concentrarse al espacio de la ciudad de México. Esos lugares ahora son la ciudad. Él nos habla de Coyoacán, de estos espacios ¿qué dimensiones tenía la ciudad de la que él nos habla?*

Todavía no he averiguado ¿hasta dónde llegaría? Como ciudad de casas ricas, sólidas, esas que pintó Gualdi,<sup>62</sup> supongo —y me encantaría que me corrijan para saber exactamente— no más allá del Monumento a la Revolución.<sup>63</sup>

A: *Del Zócalo al Monumento de la Revolución. Esa sería la ciudad...*

Más o menos. Y a lo mejor estoy equivocada, porque fijate que, en todo lo que he leído de esta época, no se habla de las dimensiones que tenía la ciudad. Se habla de la ciudad, de cómo se inundaba, de cómo se traía la verdura a la ciudad.

A: *Hablemos un poco de lo que mencionabas, las inundaciones, parece que este es un tema recurrente en la ciudad de México.*

No le interesa mucho eso por lo que se ve en el libro. Y, sobre todo, en el capítulo 16, terriblemente complicado. Estaba en pleito con Enrico Martínez, el que había hecho los desagües. Agarra su *Reportorio* y lo hace pedazos: que está equivocado en la cita de tal, que está equivocado en la constelación de tal, que está equivocado, que está equivocado.<sup>64</sup> Entonces, como era algo tan latente, tan de la vida de México, yo creo que de eso no se ocupa, no se ocupa porque justamente lo da como hecho. Hay un libro que tuve<sup>65</sup> (no interesa para mi edición, pero sí lo revisé) que son las inundaciones por virreinato. Y en cada virreinato qué se hizo para conseguir un desagüe que fuera bueno.

A: *El drenaje profundo... ¿qué otros datos curiosos o que puedan interesar a nuestro auditorio recuerdas de este libro?*

<sup>62</sup> En más de una ocasión, Venier ha recomendado a sus estudiantes ver las pinturas decimonónicas de Pietro Gualdi. Es apasionada de la apreciación, ella misma hace acuarela. Un par de éstas son portada de libros de El Colegio.

<sup>63</sup> Cf. nota 54.

<sup>64</sup> Sobre los errores de Martínez, véase EC, pp. 348-351.

<sup>65</sup> Lo cita en EC, p. xlvi, nota 49.

Habla muy mal de cómo se practica la medicina en la ciudad. Dice, y tiene razón, que cuando alguien cae enfermo y se llama al médico, lo bueno es esperar a que llegue el médico y diga qué. Pero hay un pasaje muy chistoso casi al final del libro —chistoso porque uno lo ve desde esta dimensión—, dice “llega uno con el paciente y ya lo llenaron de atoles, de tés y menjurjes, entonces, uno no sabe qué hacer”. Un individuo que se podía curar está más enfermo por todo lo que se tomó. Entonces el médico no tiene nada que hacer. Los diagnósticos y los pronósticos<sup>66</sup> aquí se hacían mal, porque aquí todo el mundo era curandero.<sup>67</sup>

A: *En el siglo xvii el médico es uno de los tópicos más importantes en la literatura. Recordemos desde Quevedo y cuanto autor importante se dedican hasta a herir a los médicos...*<sup>68</sup>

Y no solamente Quevedo,<sup>69</sup> léete a Marcial y vas a ver.<sup>70</sup>

A: *En última instancia está criticando un fenómeno que aún seguimos usando, el de la automedicación. O de la medicación de la vecina. Desde esta perspectiva médica, el libro no sólo nos habla de un contexto geográfico sino también de un contexto cultural, costumbrista, en la perspectiva de la medicina...*

<sup>66</sup> Venier es cuidadosa en no confundir estas dos palabras: “Por su etimología, la diferencia entre ‘pronóstico’ y ‘diagnóstico’ es la que hay entre ‘conocer’ y ‘distinguir’, ‘conocer’ y ‘predecir’, no mucha quizá en lo que a semántica se refiere, pero no pequeña en lo que atañe a tiempo: la diagnosis corresponde al presente, la prognosis al futuro (mediato o inmediato)” (“Pronóstico y diagnóstico en un tratado del siglo xvi”..., p. 48).

<sup>67</sup> Cf. EC, pp. xxxiii-xxxiv.

<sup>68</sup> Véase EC, pp. xxxii-xxxiii.

<sup>69</sup> Sobre los excesos que ha ubicado entre los lectores y comentaristas de Quevedo, véase MARTHA ELENA VENIER sobre Darío Villanueva, *La poética de la lectura en Quevedo*, University of Manchester, Manchester, 1995, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 44 (1996), pp. 605-606.

<sup>70</sup> En una entrevista contó una anécdota vivida de Marcial: “En la época imperial, hablemos de Marcial, por ejemplo, la poesía se leía en público y, si le aplaudían, llegaba el que hacía de editor y «venga p’acá». Y le daba [algún dinero, no mucho]. Marcial siempre se quejaba de eso «mira tú condenado librero, lo que me pagaste, no puedo ni pagarle a mis esclavos, y todo por tu culpa». Pero había más difusión del libro y bibliotecas también” (conversación 2).

Pero hasta ahí. Supongo, por el grabado que hay después del frontis, por su figura, debe haber tenido unos cuarenta años cuando llegó aquí, cuarenta y cinco o cuarenta y seis cuando se fue. Es una cara muy severa. No sé si porque el grabado tiene esa característica que endurece rasgos y todo lo demás,<sup>71</sup> pero en su texto se lo ve severo. Muy apegado a su doctrina, y también en lucha constante contra la fe... perdón... con su fe y con su ciencia.<sup>72</sup> Si toda su ciencia médica procede de un periodo anterior al cristianismo,<sup>73</sup> y no hay de otra, salvo naturalmente el doctor Vayes,<sup>74</sup> este que fue médico de...

*A: Pero en el momento en que él está funcionando, ya han aparecido, no sé, bestiarios, o tratados de anatomía.*

Todo eso me sorprende mucho. Habría esperado que tuviera alguna relación más amplia con el resto de la medicina europea.<sup>75</sup> Menciona muchos médicos latinos y varios médicos árabes (Rhazes<sup>76</sup> por ejemplo, que fue un genio de la medicina en su tiempo),<sup>77</sup> pero a veces siento que todo eso debe haberlo tomado de recopilaciones, porque sí es cierto que había traducciones latinas de los árabes (sobre todo de

<sup>71</sup> Es frecuente que Venier encuentre pistas y haga interpretaciones agudas de imágenes e ilustraciones en los libros. Una de sus reseñas empieza así: "Si usted se dispone a leer este libro, compare antes la colorida miniatura que engalana la portada con la fotografía en tonos sepia que se encuentra frente a la página 97. Separan ambos retratos de Haro algo más de 30 años; leído el libro, se advierte que ilustran bien el origen y destino del personaje y, por lo mismo, el contenido del libro". MARTHA ELENA VENIER sobre Jan Bazant, *Antonio Haro y Tamariz y sus aventuras políticas (1811-1869)*, El Colegio de México, México, 1985, *Historia Mexicana*, 141 (1986), p. 198.

<sup>72</sup> "Como la ciencia y noticia de las cosas que han de suceder sean reservadas a Dios, y más las de la muerte y salud", dice Cisneros (EC, p. 482).

<sup>73</sup> Cisneros, según Venier, "estructuró metódicamente su tratado sobre el cuadro que sustentó el aparato científico del Renacimiento: el pensamiento clásico, el cristiano y el mito" ("Filosofía Natural en el texto científico de Nueva España", mimeo).

<sup>74</sup> Transcribo el nombre como lo escuché. No sé a quien se refiere.

<sup>75</sup> "Como médico de ese y otros siglos, repetidores de los griegos y, con menos frecuencia, romanos y árabes, la disciplina era para Cisneros compendio de todo saber" (EC, p. xviii).

<sup>76</sup> Cuando los menciona suena a "Rashis".

<sup>77</sup> "Abu Bakar Muhamad b. Zakariya al Raza (latinizado en Rhazes), nacido en Rayi, pueblo cerca de Teherán ca. 865" (EC, p. 30, nota 54).

aquellos que se dedicaban a la oftalmología porque en Egipto el problema de infecciones de los ojos era tremenda), y menciona a varios médicos del siglo xvi. Pero a la inversa de como menciona a Galeno (he tenido la suerte en la biblioteca de la antigua Escuela de Medicina de encontrar la versión del *Corpus* completo de Galeno que él leyó, porque menciona al traductor y es el traductor que yo encontré), hay una diferencia gigantesca entre lo que sabe de medicina antigua y lo que sabe de lo que se está haciendo.<sup>78</sup>

*A: Tenemos una llamada de la señora Ramírez que felicita a la profesora y del señor González de la colonia Vallejo. Nos pide que nos hable de los escritores más conocidos de la ciudad de México en el siglo xvii. Un médico, como él, no creo que nos mencionara sobre el aspecto cultural, no hay una referencia cultural sino a un contexto...*<sup>79</sup>

El único contexto<sup>80</sup> cultural concreto —salvo esto de “qué manera de curar tienen, mire usted”— es el *Reportorio de los tiempos y historia natural de México*<sup>81</sup> de Enrico Martínez.<sup>82</sup> Es científica.<sup>83</sup> De hecho, dentro del libro hay un tesoro de literatura antigua porque, por ejemplo, cuando trata de los ocho vientos que clasifica Aristóteles en los *Meteorológicos* saca a Vitruvio. Y Vitruvio dice en su *Arquitectura* que la ciudad tiene que tener ocho lados para estar protegida de los ocho vientos, porque cuando viene el viento del norte es muy frío, que cuando viene el viento tal pues entonces hace calor, y cuando viene

<sup>78</sup> Véase “Al lector” en EC, pp. 7-16.

<sup>79</sup> “El que no está con el ojo puesto en lo que lee y en cómo lo lee y en qué significa este pedazo dentro de su contexto... por ejemplo, ‘contexto’. Todo mundo dice ‘contexto histórico’, ‘contexto político’, ‘contexto económico’, qué sé yo. La palabra ‘contexto’ la inventaron los lingüistas. ‘Contexto’ es lo que precede y sigue al texto. Nada más. Al contestar una pregunta, tiene un contexto que le precede y le sigue, y todo mundo habla de contexto, cuando en realidad lo que quiere decir en realidad es ‘ámbito’ o ‘entorno’. Esa es otra muletilla” (conversación 1).

<sup>80</sup> ¡Tenemos una víctima de su propia corrección!

<sup>81</sup> El título dice “Nueva España” y no “México” (EC, p. xv).

<sup>82</sup> Para ampliar, véase EC, pp. xv-xvii y pp. 391-392, notas 23-29.

<sup>83</sup> ¿Científica? Pues, dice Venier, que sí. El *Reportorio* “parte del principio aristotélico de los elementos y tiene en cuenta el orden y la sucesión de las cosas naturales y sus consecuencias, la generación y corrupción, pero su propósito estaba más comprometido con circunstancias inmediatas que le concernían” (“Filosofía Natural en el texto científico de Nueva España”, mimeo).

el viento tal lo que sea.<sup>84</sup> Entonces se llena uno de cultura a pesar de que uno no tiene ganas de llenarse de cultura.<sup>85</sup>

A: *El doctor Cisneros, ¿nos habla en especial de algunas enfermedades?*

De repente menciona por ahí del año tal en que se sabe que hubo alguna peste, pero así. De lo que habla es de enfermedades muy particulares que él diagnostica y pronostica, pero enfermedades de individuos, las comunes,<sup>86</sup> las gripes, las toses, problemas de los pulmones, cosas de ese tipo, muy general. Supongo que cuando escribió este tratado estaba más preocupado porque se lo entendiera como médico científico que en dar cosas concretas.<sup>87</sup>

A: *Él da consejos de cómo conservar la salud, además de cocer el agua de Chapultepec...*

No, sobre todo, dejar al enfermo que lo cure el médico, que no vayan ahí a querer curarlo, hasta el barbero, dice...<sup>88</sup>

<sup>84</sup> “Cuando, en su *Architectura* (I,6), explica Vitrubio el por qué de la ciudad octogonal, no hay sino que asociarla con el sentido común: las ochos murallas que la protegen se orientan a los ochos vientos, *qui si frigidi sunt, laedunt; si calidi vitiant; si humidi nocent*” (*loc. cit.*).

<sup>85</sup> Profesora de tiempo completo, Venier es protagonista de muchas anécdotas donde se engarza el querer y el no querer ampliar cultura: “Como no manejo, y estoy sometida siembre al taxi o al camión o al pesero o a lo que usted quiera, y muchas veces hemos tenido pláticas de literatura. Incluso uno que me llevaba a El Colegio me dice «óigame, maestra, porque usted es maestra ¿verdad?, ¿cuándo se escribe ‘a’ con hache y cuando se escribe ‘a’ sin hache?» Entonces agarré una fichita y le explique por qué. «Ah», me dice, «gracias, porque estoy haciendo mi tesis de agronomía o algo así y mi profesor no sabe cómo se escribe». Entonces, el mundo del taxista es muy peculiar” (conversación 1).

<sup>86</sup> También algunas menos comunes como el ‘cocoliste’ mencionado en *EC*, pp. 391-392, nota 28.

<sup>87</sup> Transcribo este comentario fuera de contexto, porque explica: “Era una cosa muy particular. Pensando en lo que ahora se llama índices de analfabetismo, era algo muy aristocratizante. En círculos muy pequeños de gente entendida que además se pasaban los libros unos a otros y buscaban copistas para que les reprodujeran los libros” (conversación 2).

<sup>88</sup> Copio a Cisneros: “Fuera de otra perniciosa costumbre que ay en ella, que aunque el médico de más opinión esté curando el enfermo, llega la india que cura y haze su remedio, y el herbolario, y el barbero, y en suma no ay persona que no dé

*A: Hasta parece la publicidad que se está haciendo actualmente de que el médico es el que sabe, que no sea la receta de la vecina. Estas campañas por lo visto ya eran necesarias en el siglo XVII...*

Pero no se curaba de otra manera. Galeno tiene un libro —entre todo lo que escribió, Dios mío, ¡tenían tanto tiempo para escribir!— sobre las tisanas, porque buena parte de las medicinas eran tes.<sup>89</sup> Hipócrates usaba el *digitalis*<sup>90</sup> para problemas del corazón, la plantita. Por suerte no lo menciona porque, cuando uno llega a leer un tratado y ver los revoltijos que se hacían para curar a la gente, te impresiona un poco.

Lo que sí se ve es que era un médico consciente, oía al paciente, ¡le oía! Oía su cuerpo. Eso es algo muy importante. Los ruidos que oía ahí en el cuerpo le decían cómo aquel cuerpo estaba. No es nada incoherente. No hay [incoherencias]: te juro que en este tratado ni en otro que tuve la oportunidad de leer —uno anterior, de un médico francés Degar—<sup>91</sup> dice eso. Nada suelto, todo es coherencia. Y, si lees las *Etimologías*, San Isidoro te dice, “el médico necesita las matemáticas, la música, necesita saber retórica para poder convencer al enfermo”.<sup>92</sup> Todo el conocimiento universal de la época se juntaba en la medicina.<sup>93</sup>

*A: Entonces esta obra me hace pensar que es un documento importante en la historia de la ciencia en México. Es un punto de vista en el cual están presentes varios elementos. Por un lado, la inmensa tradición clásica, la*

---

su boto en todas ocasiones y remedio que ordenen que no se execute, y así mueren las tres cuartas partes de hartos y mal curados” (EC, p. 481).

<sup>89</sup> La bibliografía de EC menciona dos libros de Galeno. No sé a cuál se refiere.

<sup>90</sup> En la grabación suena ‘*digilis*’. Imagino que se trata del *digitalis purpurea*, por eso sustituí la palabra.

<sup>91</sup> Lo transcribo como suena. No sé a quién se refiere ¿acaso habrá querido recordar a Hierosme de Monteux, médico francés del siglo XVI (mencionado en EC, p. 28, nota 47).

<sup>92</sup> EC, pp. 28-29, nota 48.

<sup>93</sup> “La filosofía natural gozaba de buena salud..., porque ubicaba la disciplina en el escalón más alto, el de la especulación, y convertía al médico de simple curador en filósofo, en alguien que lucubra, analiza las causas y llega a consecuencias” (“Filosofía Natural en el texto científico de Nueva España”, mimeo).



*tradición formativa universitaria que se apoya en este gran periodo, en esta asimilación. Pero, por otro lado, hay una voluntad de adaptación al contexto de la Nueva España, lo cual crearía, cuando menos, un contraste con la mentalidad de estar comparando con lo que sucedía en España, de tener que entender que un viento del norte es distinto aquí que lo que podría ser en España. Al mismo tiempo también lo que tú mencionabas al principio: esta posición del criollo, esta sociedad que se está formando, que esta sociedad que es la receptora al final de cuentas de este tipo de obra, porque lo más probable es que los pacientes que atendía este médico fueran en estricto sentido criollos. Estamos hablando por el lado sociológico, por el lado científico; por el lado incluso de tradición es un documento muy importante para la historia de la ciencia en México.*

Quizá de la historia de la ciencia, probablemente,<sup>94</sup> pero yo diría de la historia de la ciudad. Cuando recorres esas páginas... (hay un librito maravilloso que dice “¡ay, dios mío, esta ciudad está llena de volcanes!” Se llama *Problemas y secretos maravillosos de las Indias*, por un doctor Juan de Cárdenas.<sup>95</sup> No puedo saber si es doctor en qué, porque había doctor en geología, en filosofía, doctor en esto, doctor en lo otro, pero él dice “doctor Juan de Cárdenas”. Y se maravilla de todo lo que ve. Sobre todo eso de “¡ay, dios mío, esto está lleno de volcanes, y tiembla la tierra!”<sup>96</sup> Entonces, fue una experiencia muy familiar y es un libro bastante antiguo, es de 1591,<sup>97</sup> de los más viejitos que hay, porque el otro *Relación universal y legitima y verdadera del sitio en que está fundada la noble, insigne y muy leal ciudad de México*, en donde hace el tratado de las aguas, es de 1637,<sup>98</sup> una cosa así, ya es

<sup>94</sup> Pero cada cosa en su lugar como arguye sobre los sonetos en el teatro de Calderón (MARTHA ELENA VENIER, “Los sonetos de Calderón sin contexto”, en Aurelio González, ed., *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, El Colegio de México, México, 2002, pp. 95-105).

<sup>95</sup> “De merecida fama” (“Filosofía Natural en el texto científico de Nueva España”, mimeo).

<sup>96</sup> VENIER puede tomar con sentido del humor, las cosas más alejadas de nuestra cultura. Ejemplo es su disertación sobre paremiología de los ‘cornudos’ en “«Hombre besador, poco empenador»”, *Nueva Revistas de Filología Hispánica*, 36 (1988), pp. 1115-1130.

<sup>97</sup> La fecha es acertada. No está mencionado en la bibliografía de EC.

<sup>98</sup> Efectivamente es de 1637, de Fernando de Capeda, Fernando Alonso Carrillo y Juan de Álbares Serrano (EC, p. xlvi, nota 49).

muy joven con respecto a las otras cosas que se han escrito sobre la ciudad)... por supuesto que era una ciudad sorprendente.

Imagínate esa cantidad de agua y este pequeño montón de casas. También para la ciencia —no soy científico, la ciencia me interesa de la misma manera en que podrían interesarme las matemáticas, algo que no sé y que tengo que aprender—, para recuperar un poco la historia de la ciudad. Yo les digo a mis alumnos, “niño, si usted no conoce las Vizcaínas, pues no ha pasado de la colonia del Valle”.<sup>99</sup> Entonces eso creo que me llevó básicamente a este libro, recuperar un poco la historia de la ciudad.<sup>100</sup>

<sup>99</sup> Me consta. Pero no sólo dice eso. También es frecuente que haga largas digresiones sobre la ciudad de hace treinta años.

<sup>100</sup> “Como no me gusta ser profeta, prefiero ser historiador” (conversación 2).

## EL HADA REDENTORA DE BABEL

BERNARDO MABIRE

Centro de Estudios Internacionales

### PRELUDIO

Había una vez, en un reino encantado, un Hada con poderes para impartir claridad al lenguaje de sus colegas extraviados. Su valiosa labor auxiliadora era tanto más difícil cuanto el reino estaba dividido en el cabalístico número de siete sectas de hechiceros, cada una con idioma y vicios propios. La más orgullosa de todas, quizá porque en su alquimia predominaban conjuros expresados en números, más parecidos a una ciencia que otras parafernalias, se preciaba de explicar —al amparo de dogmas que nombraban seres racionales a los bípedos más complejos de la creación— cómo se produce la riqueza y cómo se distribuye, salvo en países donde la acapara el 3% de la población. En cambio, la segunda cofradía, de acuerdo con los supuestos antropológicos más realistas, es decir pesimistas, aspiraba a dilucidar las crudas expresiones de la lucha por el poder, para lo cual arrojaba a su caldero ingredientes metodológicos que no siempre se atrevían a reclamar dignidad científica. Adeptos también a las esferas de cristal eran aquellos que exploraban —para ahondarlo más en vez de disiparlo— el secreto de cómo se organizan las sociedades humanas. Otros se dedicaban a entender, con ánimo de confeccionar pócimas para reducir el daño de ambos fenómenos, por qué proliferan algunos seres y se hacinan en las ciudades. La quinta secta, proclive a sentirse madre de todas las demás, buscaba en el pasado todos los sortilegios del presente. La sexta clase de magos aspiraba a descifrar las culturas exóticas. Y la última de todas, citada al final por respeto a su sabiduría, era diestra precisamente en los poderes sobrenaturales del lenguaje, aunque rara vez lo usara con la debida transparencia.

## LA PRIMERA SECTA

En el fondo, el Hada tenía poco que hacer con los expertos en leyes del mercado, algoritmos y globalización, sobre todo porque este gremio había renunciado prácticamente al uso del idioma español. Tan era así que organizaba sus conferencias en inglés, con motivo de las cuales difundía invitaciones en la lengua del imperio donde anunciaba, sin huellas de pudor, que Tonatiuh López disertaría sobre el “technical change in the form of exponential rates of decline in the labor/output coefficients”. Existía, desde luego, la disculpa de que los escritos de estos sabios eran sucesiones de fórmulas numéricas, las más simples de las cuales pregonaban:

Si  $p$  es el vector (fila) de precios,  $g$  la tasa de ganancias y  $\beta$  la tasa salarial, las ecuaciones de precios se pueden escribir de la siguiente manera:  $p = (1 + g)pA + \beta l$ .

Frente a este despliegue de sapiencia impenetrable, los no iniciados se limitaban a inclinar la cabeza y disimular la cola entre las patas en acto de expiación por su ignorancia. Pero más allá de las barreras puramente verbales, aquellos cultos se mantenían alejados de los demás por raras peculiaridades de mentalidad e ideología, pues eran los únicos que a pesar de treinta años de crisis en el país donde subsistía el reino encantado, manifiesta en la desaparición de la industria, con sus corolarios de desempleo y pobreza inverosímil, podían entrar en éxtasis de alegría con la mera contemplación del místico equilibrio entre las variables macroeconómicas. Por eso los hermanastros atribuían a estos personeros, aunque sin decirlo, responsabilidad primaria en el desastre nacional.

## LA SEGUNDA SECTA

En reacción, tal vez, contra semejantes enigmas matemáticos, los estudiosos del poder eran de una claridad casi excesiva cuando utilizaban cifras, por ejemplo, al exponer que si un ejido producía diariamente 100 tortillas y la familia era de 10 miembros, tocarían 10 tortillas a

cada uno de ellos. Al emigrar cinco miembros de la familia, la alimentación del ejido mejoraría, al tocar 20 tortillas en lugar de 10 a los no migrantes. Sin embargo, los cinco emigrantes a las ciudades aumentaban la demanda nacional de alimentos —presuntamente a raíz de cambios en la dieta, subsecuentes a un aumento en el ingreso de los aventureros que les permitía comprarse papas fritas y refrescos. También el uso de estadísticas era muy recatado en los escritos de esta disciplina, como se aprecia al leer que, en 1910, 50% de los habitantes de la capital de la República sabían leer y escribir; en Baja California, Coahuila, Colima, Nuevo León, Quintana Roo y Sonora el porcentaje era de más de 30%; Oaxaca, Chiapas y Guerrero ocupaban los últimos lugares con 9% los dos primeros y 8% el tercero. A decir verdad, el analfabetismo había venido disminuyendo durante el Porfiriato en forma clara. Por ejemplo, el porcentaje de alfabetas había sido de 38% en el Distrito Federal, comparado con 50% en 1910. Aguascalientes subió de 15 a 26% entre 1895 y 1910; Coahuila de 17 a 31%, y Sonora de 23 a 34%. Aun Oaxaca, Chiapas y Guerrero aumentaron durante ese lapso, aunque en forma modesta, de 7 a 9% los dos primeros, y de 7 a 8% el tercero.

Esta cautela se entiende mejor en el país de Cantinflas que en cualquier otro, porque ahí los miembros de la elite gobernante y demás personajes públicos suelen hablar mucho para decir lo menos posible. El barroquismo de su lengua se complica con eufemismos de la mitología política local, que tienen similares en el mundo entero pero destacan por la frecuencia del uso. De ahí que sea especialmente llamativa la férrea insistencia en nombrar servidores públicos a los burócratas déspotas. Ni qué decir de las palabras prohibidas: la moneda nacional se ajusta, se libera, llega a su punto de equilibrio, es objeto de una saludable corrección en beneficio de la competitividad, se adecua racionalmente a las fuerzas del mercado para auspiciar el crecimiento de las exportaciones, flota como una bailarina con exquisito tutú vaporoso, pero por ningún motivo se devalúa. Algunos términos en esta categoría han revestido carácter tan sagrado que sólo se permite usar su apócope, como lo descubrieron en un tiempo los responsables de la política energética, quienes para adaptarse a un clima de terror empezaron a bromear respecto a su obligación implícita de decir “el pet” por “el petróleo”, con tal de conservar el cargo.

Si añadimos a todo eso la renuencia de las máximas autoridades a depositar en los archivos testimonios escritos sobre las medidas que adoptan, puede apreciarse en toda su extensión la dificultad para estudiar con rigor académico la política en lugares parecidos a Suecia.

Pero los apóstoles no pierden el afán y se dan incluso el lujo de utilizar una jerga distintiva, que añade sus propias complejidades a las del objeto analizado. El Hada se habría estremecido de indignación al enterarse de que, en Tanzania, lo que inicialmente fue un enfoque anti-ideológico de los conservadores, dispuestos a renegociar el pacto de la dominación con el régimen, devino en una visión oportunista, adecuada a los intereses de la resistencia popular armada. La selección, cada vez más compartida, de la posibilidad revolucionaria, eliminó los obstáculos tradicionalmente impuestos por los sectores conservadores a una victoria militar de los ambientalistas. Un dolor genuino habría atravesado el corazón del Hada si hubiera sabido que, dado el carácter inicialmente moderado de las reivindicaciones sugeridas por estos sectores, resultaba fácil que éstas tuviesen, a nivel internacional, una amplia receptividad. De aquí que Haití no nada más esté dispuesto a aceptar estos cambios, sino aun a propiciarlos y hacer posible que éstos sean viables a largo plazo a fin de que sean perdurables. Pero para ello es necesario, ante todo, la estabilización a corto plazo y ello requiere, a su vez, de desescalar la confrontación política. En cuanto a la asistencia económica, puede decirse que Haití ha buscado con ello ayudar a aliviar las economías de la región y a remover las causas del malestar social, mediante la reducción de cuellos de botella externos. Haití pretendió manifestar así consistencia de su discurso mediante acciones concretas de ayuda económica.

Por último, unos cuantos se refugian en los brazos aparentemente respetables del lenguaje teórico, pero al hacerlo se asemejan demasiado a los sociólogos, como cuando explican que la salida racionalizada del Comandante Marcos al diagnóstico de la irracionalidad sustantiva del capitalismo avanzado no fue de corte ortodoxo. El agente social del interés emancipatorio es la humanidad en su conjunto. El gradual debilitamiento del orden normativo y del consenso político tradicional de todas las sociedades industriales, y no sólo de las capitalistas, acabará por socavar definitivamente la legitimidad de las actuales formas de ejercicio de la racionalidad instrumental, es-

tratégica y manipuladora. La comunicación no distorsionada entre individuos libres, autónomos y racionales podrá por fin concluir el proyecto iluminista de la modernidad.

#### LA TERCERA SECTA

Por senderos todavía más frondosos caminan quienes prometen explicar la organización de las sociedades, regodeándose a menudo en consideraciones metodológicas donde los elementos de descripción constituyen formas de aprehensión de la realidad que no se comprometen con hipótesis estructurales. Esto significa que los elementos de descripción no tienen sentido sino como conjunto. Como la realidad social tiene límites indefinidos (esto es cuando no hay hipótesis previas), la referencia al conjunto de tales elementos implica una operación de círculos concéntricos cada vez más abiertos, que se limitan a delinear los contornos de áreas problemáticas para cada uno de los elementos de la descripción. En otras palabras, la descripción no define objetos de conocimiento, sino situaciones de potenciales objetos de conocimiento, que por lo general coincidirán con las diferentes modalidades de las prácticas sociales. Lo que importa es rescatar un replanteamiento epistemológico a partir de descripciones. El ángulo de apertura frente a la realidad es tan amplio que incluye una serie de aspectos susceptibles de integrarse en una totalidad, lo que se dificulta cuando se parte de objetos muy definidos y, posteriormente, se pretende su reconstrucción en el contexto de una totalidad comprensiva. Lo que aquí aparece cuestionándose es la importancia de la teoría en relación con la capacidad epistemológica de las ciencias sociales para no perder la relación entre los objetos. La teoría debe ser el producto de esta capacidad, pero no su sustituto.

Otros de esos teóricos, ligeramente más terrenales, estipulan que no fue hasta los años sesenta que la conceptualización de la función ideológica del Estado haya dejado de ser puramente represiva. Con base en esta premisa, se trata de demostrar la utilidad metodológica de analizar en términos organizacionales la acción del Estado que se traduce en la formación de políticas públicas respaldadas por acciones burocráticas concretas. Tales acciones estatales no deben reducir-

se al concepto tecnocrático de ingeniería social asimilable a la noción general de producción organizacional de bienes y servicios públicos. Por el contrario, éstas pueden concebirse como conjuntos imperfectamente integrados de acciones reformistas destinadas a sostener un sistema económico y político históricamente dado. En otras palabras, tanto las acciones estatales como el contexto burocrático organizacional en el cual éstas se sitúan se considerarán desde los imperativos de la reproducción global de una formación social. A diferencia de los esquemas que intentan recortar una reducida y selecta porción de la realidad social alrededor de las organizaciones, la estrategia que seguiremos es enfrentar la totalidad social y buscar su punto de articulación con el proceso organizacional. Esta posición tiene la desventaja con respecto de otras más convencionales, de que es necesario postular un modelo del proceso histórico. El paso de la noción de trabajo a la de organización en su sentido societal y reproductivo es indispensable para recoger la totalidad de la actividad estatal en una formación social. En resumen, cabe preguntarse cuáles serían las dificultades que se enfrentarían para adaptar un discurso organizacional tradicionalmente orientado hacia cuestiones de producción de bienes y servicios para utilizarlo en un esquema enfocado a los intereses y las luchas sociales. En otras palabras, cuáles fueron, y siguen siendo, las trabas principales en el discurso organizacional y ortodoxo a la búsqueda de inferencias de carácter reproductivo del sistema social en su totalidad.

Vinculada principalmente con este gremio, una tribu de hechiceras se empeñaba en demostrar que la mujer es un ser —o tal vez una sera— muy especial, cuya suerte nada tiene que ver con la del macho de la especie, propenso a practicar una tiranía que debe combatirse a toda costa, empezando con una reforma de la gramática para volver angélico el idioma, es decir liberarlo de las deformaciones sexistas que le ha impuesto el injusto predominio masculino. Para conseguir ese objetivo, las miembras y los miembros de esa tribu cultivaban relaciones con todas y todos sus colegas y colegas de la Tierra y del mundo, en particular con las afiliadas y los afiliados a grandes universidades de los Estados Unidos y las Estados Unidas en las que hubiera Chicano and Chicana Studies Programs. No era fácil hacerlas entrar en razón.



## LA CUARTA SECTA

El Hada veía con no menos horror a muchos de los que anhelan entender por qué ciertos humanos se entregan como conejos a los ejercicios amorosos, y luego no hay manera de emplear, alimentar, vestir y alojar a toda su progenie. En esta hermandad, se rescataban mejor los que usaban por escudo el lenguaje especializado de su materia para explicar que la selección de mujeres que se casan jóvenes y que son más fecundas en cuanto al efecto de selectividad de la muestra, es otro problema importante en el análisis de intervalos entre nacimientos, ocasionado también por la reducción de exposición de los diferentes grupos de edad. El aumento en la edad de casamiento tendería a disminuir la probabilidad de las mujeres que van de la paridez  $n$  a la  $n + 1$  por causa de una reducción en la exposición al riesgo. Aunque el lector ordinario no entendiera del todo estos refinamientos científicos, se sentía dispuesto a respetar la conclusión de que el enfoque del truncamiento indica un descenso en la fecundidad en el tiempo, a partir del tercer nacimiento mientras que el patrón obtenido a través de la técnica de las tablas de vida indica un descenso casi imperceptible en la fecundidad.

Privada de su ropaje técnico, la disciplina exhibía las miserias de su desnudez cuando alguna voz poco letrada se ponía a cantar que el empleo, como hoy lo entendemos, seguirá encogiéndose en su alcance. Se viene insistiendo a nivel de Naciones Unidas, y crecientemente entre grupos privados de los países desarrollados y en muchos de los del sur, que todos deberán afrontar problemas similares en un planeta crecientemente interdependiente. La preocupación por la excesiva dinámica de la población de México se concretó en una política de población tendiente a reducir la fecundidad, en respuesta a una evidente demanda social a nivel familiar y a una previsión del desarrollo futuro.

Otros, versados en urbanismo, que no en urbanidad, citaban entre los corolarios de la explosión demográfica que cierta área urbana (tal vez el Vaticano) se expandió violentamente, atravesando un proceso de metropolización. Se crearon nuevos espacios urbanos que sentaron las bases para una creciente segregación interna de la ciudad. Es entre 1968 y 1972 que aumentan los movimientos reivindicativos en

torno al mejoramiento de las colonias populares. Estudios recientes han mostrado un estancamiento en la producción habitacional y una reducción de los sectores con mayor acceso a una vivienda mínima. Y sin embargo la dinámica de crecimiento de la industria de transformación fue creciente...

#### LA QUINTA SECTA

No sabría decir si el Hada, para descansar de tanta profundidad, encontraba solaz en los tratados de quienes estudian mejores tiempos, por ejemplo, de cuando el cabildo da ordenanza, el 7 de abril de 1530, sobre los lugares y forma de tener los puercos; permite a los vecinos hacer zahurdas en los terrenos del ejido de la ciudad hacia Chapultepec, y del Tatelulco a Escapuzalco; si el criador deja de tener los puercos, el cabildo concede el lugar a otro vecino; el permiso sólo comprende puercos para consumo de la casa y venta, y no de cría, salvo dos lechones; en el ejido grande de la ciudad se admiten puercos que se traen de camino para vender o con destino a las casas.

Los lectores profanos ciertamente aprecian la sensatez de escritos sin misterios que trazan la pequeña historia a manera de sustentar la historia grande, pero se sorprenden a veces por la falta de espíritu de síntesis y la renuencia a parafrasear el lenguaje antiguo para traducir al contemporáneo lo que se ha vuelto confuso con el tiempo. Sin embargo, la lógica de la autenticidad rinde frutos divertidos en la reproducción textual de interminables pasajes originales que narran cómo en las minas de plata de la provincia de Tasco, a 4 de octubre de 1542, el licenciado Tejada, oidor de la Audiencia Real de Nueva España, visitador y juez de residencia en dichas minas, queriendo obviar los hurtos, daños y desórdenes que ha habido y hay, da ordenanzas en diecisiete capítulos. En ellas prohíbe los juegos de naipes; expulsa a los mercaderes españoles y prohíbe la venta de vino a negro o esclavo indio; impide el rescate de plata por quintar de negros y esclavos indios y naborías, y el rescate de maíz y otros bastimentos para revenderlos en estas minas con veinte leguas a la redonda; prohíbe que negro, indio esclavo ni naboría haga cendradilla por cuanto es informado que, como

labran las minas y son diestros en conocer los metales, hurtan para hacerlas todo el metal rico y de fundición y queda a los amos el desecho, además de que hacen en sus casas las cendradas y el humo se esparce por ellas y se engrasan ellos y sus mujeres e hijos, por lo que las cuadrillas de esclavos se van acabando; expulsa a los mercaderes indios con cuatro leguas a la redonda; manda que todos los indios naborías, que están en mucha cantidad, salgan con cuatro leguas a la redonda y no sean osados de volver, o si quisieren estarse, sean compelidos a trabajar en las minas y haciendas de los españoles, dándoles de comer y vestir como a sus esclavos, y haciéndoles buen tratamiento, por que andan ociosos y vagamundos y no viven sino de robar y de encubrir los hurtos que los esclavos hacen, y porque dichos hurtos cesen y los esclavos y naborías no tengan color de hacerlo, se manda a los dueños de tales indios y esclavos que les den la comida y vestido necesario; que las indias preñadas no se carguen de metal, leña ni piedra, aunque sean esclavas, porque el preñado no peligre, ni consientan que las crías se bañen ni laven en los lavaderos de metal porque los niños, de solo tomar la teta de la madre o caerles en la boca alguna gota de tal agua, se engrosan y mueren rabiando y emponzoñados, sobre lo cual el juez tenga especial cuidado y a los dueños se les encarga la conciencia. Y por cuanto a estas minas vienen muchos españoles vagamundos que ningunos oficios tienen ni de otra cosa viven salvo de juegos y hurtos, el juez les mande que, dentro de tercero día, asienten con amos y trabajen. Ningún español tenga en su casa y cuadrilla esclavo ajeno sino que dentro de tercero día que lo supiere lo traiga ante el alcalde de estas minas para que sepa cuyo es y dé a su dueño. Por cuanto por ahora no conviene alterar los esclavos, se manda que ningún juez ni ejecutor, aunque en sus casas entren a buscarlos los mercaderes y prenderlos, no puedan a los esclavos ni a las naborías que estuvieren casadas con esclavos prenderlos ni tomarles cendradas ni otra cosa alguna, salvo hacerlo saber a los amos para que los castiguen y hagan de tal plata como de cosa propia a su voluntad; pero a los demás naborías y mercaderes, bien se les permite que los prendan y traigan a la cárcel con la plata y mercaderías que les tomaren para que sean castigados. Y sigue así a lo largo de setecientas páginas.

## LA SEXTA SECTA

Contra lo que podría esperar la lógica usual, los magos especializados en culturas lejanas frecuentemente expresaban sus ideas en lenguaje prístino. El problema consistía, más bien, en que esas ideas eran extravagantes, y no siempre estaba en manos del Hada remediarlas para evitar que se dijera, en el ocaso del siglo XX, que las fronteras artificiales que delimitan los territorios nacionales de los estados africanos responden aún a objetivos imperialistas de las potencias coloniales, o que estas fronteras dividen a pueblos unidos por la historia y regiones que la geografía unifica. Tampoco vulneraba la gramática —aunque sí otras cosas— proponer que no es el despotismo europeo lo que África debe copiar y aplicar. Y poco habría podido hacer el Hada con su lápiz mágico para combatir la fantasía de que la Comunidad Económica de los Estados de África Occidental representa un mercado común de aproximadamente 130 millones de habitantes. El objetivo de los jefes de Estado africanos es el expresado por uno de ellos, para quien el medio más seguro de realizar la unidad africana es la creación de una comunidad económica africana en el marco de una confederación, hacia la cual convendría proceder progresivamente por medio de la creación de comunidades regionales de África del este, de África central, en espera de la constitución de una comunidad del África austral. Si tan sólo estos jefes de Estado pudieran traducir sus discursos en hechos, el continente africano resolvería en parte sus problemas. Y el público viviría persuadido para siempre de que, en efecto, soñar no cuesta nada.

Era más dura la suerte de aquellos miembros de esta escuela dedicados a la ingrata tarea de traducir, para beneplácito de los hispanoparlantes, literatura en lenguas muy distintas de la de Cervantes. Un heroico difusor de Akutagawa Rynosuke, orgullo literario de Japón en el primer tercio del siglo XX, se disculpaba de antemano explicando que, de hecho, el idioma japonés, con su vasto vocabulario, abarca ideas amplias y a veces ambiguas, de las que carece el castellano. Su versión de los aforismos que siguen se lee sin parpadear:

Moral es otro nombre para la conveniencia. Se asemeja al hecho de encontrarnos en “alto con luz roja”. La moral actual no nos reporta

ningún beneficio, salvo cuando nos dañan. La moral siempre ha sido un atuendo anticuado.

La conciencia es un pasatiempo solemne. La conciencia podría crear una nueva moral, pero la moral ni siquiera ha creado una parte de la conciencia.

Según mi creencia, los santos cristianos que deseaban sufrir la penuria de ser sacrificados o pasar por el martirio de ser quemados en la hoguera, eran masoquistas.

La razón por la cual los autores clásicos se sienten dichosos es que, de todos modos, ya están muertos.

Ante todo, la gente en el cielo no debe tener estómago ni órganos sexuales.

Tragedia es atreverse a hacer cosas aunque se sienta vergüenza. Por eso, la tragedia común para todos es ejecutar la función de obrar.

Al cabo de la lectura, los no especialistas quedaban convencidos de que en verdad es imposible traducir algunas ideas amplias y ambiguas del idioma japonés.

#### LA SÉPTIMA SECTA

La sorpresa final en el reino encantado era que las expediciones por el territorio de los brujos del idioma —presuntamente los más afines al Hada— muy rara vez culminaban en retorno al paraíso. De los tres segmentos en que se dividía la secta, tenía mejor disculpa para ser inaccesible el de quienes se dedicaban a estudiar el uso ordinario de la lengua, en especial el habla, pues no había más remedio que exponer que en Islandia —o donde fuera— no pudimos apreciar una distinción morfofonémica entre la /o/ y la /e/ abiertas y cerradas (altas y bajas) como marca del plural de los sustantivos. Muchos de nuestros ejemplos muestran que la vocal se cierra en contacto con una consonante

palatal o con una yod, aunque la frecuencia de estos contornos no es lo suficientemente alta como para considerar que constituyan un factor determinante. El cierre en posición final podía combinarse con el relajamiento y/o el ensordecimiento vocálicos. También registramos incidencias frecuentes de palatalización en contacto con /e/ en hiato o con una consonante nasal. En el caso específico de [ä], se palatalizaba muchas veces esta vocal en las desinencias verbales *-an* y *-ar* y en la secuencia *-ana* al final de una palabra. Solamente los especialistas del área podían sobrevivir en ella, ¿pero de qué otro modo habrían podido sistematizar su conocimiento y divulgarlo?

Era más difícil perdonar a los eruditos exquisitos que escribían sobre géneros literarios, entre más antiguos peor, porque no resistían la tentación de hilvanar en una sola página citas en cuatro idiomas, o cuando menos soltar un latinajo a la menor oportunidad para exhibir capacidades políglotas casi demoniacas que los alejaban irremisiblemente del vulgo. Si un lector tenía el atrevimiento de preguntarse por qué en el siglo XI fueron objeto de censura eclesiástica las danzas y los cantica puellarum, se topaba con un veredicto infranqueable: *Sunt quidam, et maxime mulieres, qui festis ac sacris diebus... ballando, verba turpia decantando, choras tenendo ac ducendo, similitudinem paganorum peragendo advenire procurant*. No terminaban ahí las penurias de los iletrados, porque ha dicho Viscardi que “non offrono se non indicazioni vaghe, che non consentono conclusione alcuna sulla qualità e l'origine dei canti”. El problema empieza cuando entramos en las interpretaciones. Zumthor, por ejemplo, dice que el arte practicado en tales cantos era “étranger aux pratiques des litterati”; en cambio, Rodrigues Lapa cree que las canciones amorosas censuradas eran “não tanto uma poesia plebeia, mais ou menos inofenziva, mas um lirismo amoroso, pessoal, que escandalizava, pela desvergonhada sensualidade”. Para consuelo de quien siguiera en el limbo, se le explicaba además que suelen considerarse propias de la perdida lírica pretrovadoresca las formas estróficas más breves, comenzando por el monóstico, cuya existencia, ya supuesta por Jeanroy, fue afirmada por Monaci y por algunos teorizadores del *estribot*. Muchos se han pronunciado por la antigüedad del dístico; sería la forma primitiva del stornello italiano de 5-11-11 y la del *strambotto*. El dístico con estribillo, aaB, ha sido considerado también forma popular; la strophe couée francesa

podría derivar de un simple trístico aab y éste, de aaB. Estas doctas revelaciones daban al lector promedio motivos de reflexión durante sus viajes en el metro de la Ciudad de México y tema de conversación para su cena de frijoles en compañía de la vieja y los chilpayates.

Pero existía otra especialidad dentro del gremio, por lo menos tan impenetrable como la anterior, que era la de quienes se dedicaban a escudriñar, quizá de modo contraproducente, los orígenes mismos de las lenguas. Al rondar por veredas del País de las Maravillas, estos sabios pregonaban que, si los planos de un sistema son códigos, lo que los pone en relación no puede ser, en el último término, un código, porque eso implicaría una proliferación infinita de códigos: la relación del código interpuesto con cada uno de los otros dos sería a su vez un código o un no código. En este último caso, ya tenemos una relación que no es un código; en el otro, se reproduce la alternativa —y así sucesivamente. Acto seguido, el iluminado explicaba que, cuando construía una metalengua, la función semiótica se da entre el plano de la expresión de esa metalengua y el plano de su contenido, constituido por la “lengua-objeto”; añadía que los lenguajes connotativos se conectan entre sí por lo que les es exterior, no por inclusión sino por su modo de empleo, por lo que tienen de imagen del mundo o de un mundo; luego lanzaba al aire la pregunta que seguramente anticipaba todo el público: ¿debe entenderse que lo que un hablante asume, enuncia como su enunciación, pone en contexto, tal vez comunica, es siempre únicamente lo que dice de algún tema, o sea lo que predica, o tal vez la predicación misma, y nunca el tema mismo, tema que no estaría de veras dicho sino sólo citado? Y en caso afirmativo, ¿puede concluirse entonces que sólo un mensaje metalingüístico puede ser predicativo, y que para serlo tiene que “desactualizar” el tema, o sea citarlo? En otro momento el estudioso destacaba que, cuando se nos dice que el conocimiento (racional) tiene que apartar la “vivencia”, “a reserva de reintegrarla más tarde en una síntesis superior”, tendríamos que señalar el bizantinismo de esa manera de decirlo, porque justamente la vivencia consiste en ser contemporánea de sí misma y estrictamente irrecuperable, y decirnos que nos la darán “después” es como decirnos que renunciemos a hacer el amor con una mujer que deseamos mientras está viva, “a reserva” de hacerlo cuando esté muerta. Podemos tal vez renunciar a esa saludable práctica, pero no

con esa “reserva”: eso no sería hacer el amor con ella, sino con nosotros mismos, aunque llamemos “síntesis superior” a ese onanismo novelado, e incluso aunque lo sea de veras. Como estocada final, el pensador exponía que, si quiere decirse que en el término metafórico un significante sustituye a otro o un significado a otro, habrá que decir que la metáfora no es nunca un término, que en ese sentido también el término metonímico “sustituye” a otro, y que esa “sustitución” no puede dejar de implicar que el término, significante o significado o ambos, así sustituido sería siempre restituible, lo cual es la mejor manera de no entender ni jota en la poesía. Entonces los excluidos de tan elevadas esferas, que no entendíamos nada de nada, sentíamos el impulso vehemente de llorar a gritos, con la cabeza apoyada en el regazo reconfortante del Hada.

#### EPÍLOGO

El breve recorrido por el reino encantado sugiere que éste era, en verdad, una torre de Babel, donde no se facilitaba la apología de un lenguaje correcto y claro, por lo mismo elegante y universal, es decir al alcance de cualquier lector razonablemente educado. De ahí que las exhortaciones del Hada sonaran a menudo como voz en el desierto, cuyo eco perduraba, sin embargo, con augurios de triunfo. Por ironías perversas de la suerte, la causa de la corrección sufría además el embate de algunos autores hipócritas, que repudiaban el principio de norma culta con el doble argumento de que todo idioma está sujeto a la influencia de otros como parte de su continua evolución y de que todo uso verbal se vuelve legítimo cuando se generaliza, pero en el fondo prescribían la “libertad” al redactar sólo para regocijarse con las barbaridades que garabateaba la pobre gente, y había que ver el purismo de esos autores en sus propios trabajos.

Al defender la buena redacción, que se determina como tal de acuerdo con la gramática, a falta de referencia digna de mayor conformidad, el Hada tenía toda la razón, más aún en un país donde el respeto por el idioma oficial —único capaz de crear lazos en la sociedad entera— debería ser elemento clave para proteger la identidad colectiva, en simbiosis con la cultura nacional por todo cuanto



la vuelve singular, y de paso permitir contacto con otras sociedades hispanoparlantes. Ligada a la corrección, la claridad era una causa igual de respetable y el antídoto contra la arrogancia intelectual, sobre todo en el medio académico, donde recae naturalmente la defensa de la lengua, pero éste la descuida con paradójica facilidad por la propensión de cada gremio a desarrollar un dialecto especializado que disimule vacíos y limitaciones.

Valga subrayar que los aprendices de brujos solían ser los más atentos a las reconvenciones con nalgada, tal vez porque su deformación profesional no calcificaba todavía. Las eminencias, en contraste, se aferraban a sus discursos tenebrosos, que les merecían el aplauso de los discípulos más fervientes y el de algunas fundaciones, pero dejaban a los demás lectores con la duda de estar frente a un prodigio o un fraude. Quedaba en el aire una pregunta: si el Sr. Stephen Hawking ha escrito sobre los descubrimientos de la física más avanzada —en particular los que atañen a la historia del universo— en un lenguaje asequible para todo el que se interese por el tema, ¿qué impide hacer otro tanto a filósofos y pseudocientíficos en sus respectivas parcelas? Babel estaba en deuda con el Hada por recordarle, con su guía generosa, que un idioma, lejos de crear barreras, debe favorecer comunión entre el mayor número posible de quienes lo hablan.



## MARTHA ELENA VENIER: PROFESORA EXCEPCIONAL

MARÍA DEL CARMEN PARDO  
Centro de Estudios Internacionales

En 1981 cuando acababa de llegar a El Colegio de México conocí a Martha Elena Venier. No recuerdo con precisión las circunstancias de ese primer encuentro, pero sí que me llamó la atención su particular forma de referirse al trabajo académico; para ella es una convicción y, sobre todo, una pasión. También guardo un amable recuerdo de la forma generosa en la que pudimos establecer una fácil comunicación que al paso del tiempo se iría transformando en una sincera amistad.

Platicábamos algunas tardes normalmente en el cubículo que me habían asignado como Coordinadora del Programa de lo que sería la licenciatura en administración pública que el Centro de Estudios Internacionales ofrecería por primera vez en 1982. Al tomar el sabbático en la Universidad Metropolitana, me incorporé a El Colegio por invitación de Rafael Segovia para diseñar y poner en marcha ese nuevo programa docente.

Asumí un compromiso importante con esa responsabilidad y Martha Elena estuvo siempre dispuesta a escuchar mis dudas y a aliviar las tensiones que enfrentaba ante ese nuevo reto profesional. Para mí fue muy importante ese intercambio porque me permitió armar el diseño y justificarlo, pero sobre todo, contar con una importante retroalimentación respecto a lo que era El Colegio y a lo que se esperaba de la formación de sus estudiantes. Una de las personas que no dudó en ofrecerme la oportunidad de adentrarme en un nuevo ambiente institucional con las peculiaridades que El Colegio tiene, fue sin duda alguna, Martha Elena.

Más adelante cuando la primera generación cursó sus primeros semestres entendí la importancia del curso que entonces se llamaba algo

así como *Técnicas de Investigación*. Martha Elena y yo continuamos nuestras charlas y de ellas surgió la idea de que ese curso tenía que diseñarse de otra manera y que su objetivo debía ser que los estudiantes que iniciaban su carrera en El Colegio de México aprendieran a redactar, a utilizar la biblioteca, a citar correctamente, entendiéndose todo eso como un valioso aprendizaje para poder tener un buen desempeño a lo largo de los cuatro años que permanecerían en esta institución.

El CEI invitó a Martha Elena a que impartiera ese curso a la segunda generación que entró en El Colegio en 1984. El curso resultó muy bueno, no sólo porque se cumplía con los objetivos que le planteamos, sino porque la calidad de la profesora Venier se impuso —incluso— sobre su contenido. En esa generación, como en otras, había estudiantes que tenían dificultades para poder expresar sus ideas en forma verbal y escrita; Martha Elena puso en juego sus cualidades de maestra de excepción logrando que aprendieran a leer con cuidado y a escribir con rigor, haciéndolos superar vacíos en su formación y permitiéndoles adquirir y consolidar conocimientos que se irían asentando a lo largo de los cuatro años de los programas de licenciatura. El curso resultó y resulta muy difícil y demandante, pero siempre es evaluado de manera particularmente elogiosa. El trabajo de Martha Elena no concluye cuando termina el semestre. Ayuda a los estudiantes a lo largo de los semestres siguientes. Revisa los trabajos que entregan a otros profesores. Les señala errores, les corrige la redacción, les hace ver y resolver dudas metodológicas, los regaña por faltas de ortografía, inaceptables ya en el nivel universitario, les recomienda bibliografía.

El curso resultó fundamental y lo sigue siendo, entre otras cosas, porque Martha Elena adentra a los estudiantes en el conocimiento del acervo de la biblioteca; sin incluir a los investigadores de la biblioteca, Martha Elena, es, sin duda, una de las investigadoras que mejor conoce lo que la biblioteca contiene en materiales escritos, cómo están organizados y hasta sus secretos. Pero, otra vez, todo eso lo comparte con sus estudiantes, quienes acaban por aprovechar nuestra magnífica biblioteca de mejor manera gracias a la forma como Venier los aproxima a ella.

El curso de la profesora Martha Elena Venier ha resultado de una enorme significación en la formación de nuestros estudiantes;

desde la segunda generación del programa —que entonces se llamaba licenciatura en Administración pública y al que en años recientes se le agregó Política— ha impartido ese curso sin interrupción a los estudiantes de los dos programas de licenciatura. Digo que resulta fundamental en su formación porque les permite no sólo adquirir destrezas y capacidades para leer y escribir con mayor cuidado, sino valores como honestidad intelectual, solidaridad con sus compañeros, aprecio por las ciencias sociales, pero también por las humanidades, la cultura y el arte.

Martha Elena se convierte, de esa manera, en una tutora permanente de los estudiantes del Centro de Estudios Internacionales. Acuden a ella para resolver dudas, para solicitar apoyo porque no les quedó clara alguna explicación dada por algún profesor, para quejarse de situaciones que consideran injustas, resultado de alguna calificación o decisión del Centro o de sus profesores. Los estudiantes de provincia que no tienen familia en el Distrito Federal encuentran en Martha Elena a esa familia. Su relación con los estudiantes es, en síntesis, cálida y generosa, pero siempre a partir de su condición de profesora.

Martha Elena, además de ser esa magnífica profesora sobre la que podría seguir llenando cuartillas para describir su labor y apostolado, dedica sus escasos ratos libres a pintar acuarelas. Refleja su percepción sobre colores, formas, paisajes, objetos en sus lienzos, y esa experiencia vital también la comparte con sus estudiantes. Les ha hecho retratos que no sólo esbozan los rasgos físicos, sino también el afecto que ella les brinda y del que ella es una directa beneficiaria. Los introduce al mundo mágico de la pintura, les narra sus experiencias, les habla —con la erudición que la caracteriza— de épocas, pintores, escuelas. Comparte su visión del mundo a través de su alma, ojos y manos de artista.

Las enseñanzas de Martha Elena Venier, que trascienden a la formación de los estudiantes, se anclan también en su visión crítica sobre aspectos de la vida política y social de nuestro país y de nuestro Colegio. Venier no perdona la negligencia, la irresponsabilidad, la falta de compromiso. Se convierte en una “militante” para que la discusión sea seria, la propuesta coherente. Sólo acepta las tareas y resultados que son producto del mejor y mayor esfuerzo. No soporta la media-

nía, las ambigüedades, la ausencia de convicción y la falta de seriedad en posturas frente al compromiso académico o incluso vital.

Esta posición poco común le ha acarreado a Martha Elena momentos ingratos, permeados de sensaciones en las que se percibe sola dando una lucha que resulta —incluso— frustrante. Sin embargo, su apego a la vida, a sus amigos, entre los que se cuentan de manera destacada los libros, sus seres queridos, la pintura y, desde luego, sus alumnos le sirven de aliciente para superar esos escollos y seguir adelante.

El prestigio de Martha Elena como profesora ha trascendido las fronteras de El Colegio de México. Ha impartido cursos en el CIDE con resultados muy buenos. Recientemente el Instituto Matías Romero de la Secretaría de Relaciones Exteriores también le pidió que impartiera un curso parecido al que ofrece a nuestros estudiantes, para funcionarios y diplomáticos de carrera. El entusiasmo que manifestaron sus organizadores por el magnífico resultado que obtuvo llegó de regreso hasta nuestro Centro. En la Secretaría no se dejaba de hablar de lo importante que había resultado el paso de Martha Elena por las aulas del Instituto responsable de formar a nuestros diplomáticos. De nueva cuenta, los funcionarios que fueron sus alumnos no cesan de reconocer su valía como profesora y como ser humano y ella, también como siempre, responde a sus llamados y atiende sus solicitudes con la generosidad que la caracteriza.

Martha Elena también ha sido profesora de profesores. En muchas ocasiones colegas de El Colegio hemos acudido a Martha Elena para que nos ayude a pulir redacciones sobre las que tenemos dudas. La respuesta no se deja esperar; pone manos a la obra, revisa los textos y hace sugerencias para que éstos mejoren. Pero en esa actividad Venier también va más allá de lo que significa el trabajo de revisión de estilo. Cada sugerencia para mejorar el texto va acompañada de una explicación erudita de porqué es mejor una forma idiomática que otra. No sólo no regatea lo que sabe, sino que lo comparte, de manera que esa revisión acaba por convertirse en una clase en la que se aprende de muchos temas que sólo Martha Elena es capaz de relacionar.

Su presencia en la vida de los estudiantes a los que ella les impartió un curso en la licenciatura no termina en el momento que concluye el curso, ni siquiera cuando transcurren los años necesarios

para obtener el título. Sobre esto, es importante decir que quizá sea Martha Elena la profesora que más exámenes profesionales haya presenciado; una invitada obligada a esa ceremonia es ella, casi al igual que lo pueden ser los familiares más cercanos de los estudiantes que defienden sus tesis. En una proporción amplia, esos trabajos de tesis han pasado por sus manos y ella, con paciencia y generosidad infinitas, sugiere cambios que mejoran los contenidos metodológicos y de redacción. Los asesora de distintas formas para sugerirles cómo presentar las ideas y los énfasis que hay que hacer en algunas fuentes y en las conclusiones. Esos valiosos consejos sirven como un recurso valioso para bajar la presión y tranquilizar los nervios naturales frente a un compromiso como el examen profesional. Su presencia en el examen también resulta indispensable para que el estudiante sienta que hay alguien en la sala que lo acompaña por múltiples razones que van —incluso— más allá de la solidaridad académica que establecemos los asesores de esos trabajos.

Un balance quizá apresurado de la forma como Martha Elena asume su papel como profesora e investigadora se aprecia de manera evidente en el respeto y el afecto que le tenemos muchos colegas de El Colegio y particularmente sus estudiantes. Cuando los estudiantes terminan sus estudios y despliegan sus alas en búsqueda de futuros profesionales llenos de aventuras, un referente siempre presente en esos momentos es la profesora Venier. A ella, quizá más que a otros profesores, la vuelven un testigo cercano de las decisiones y actividades que tienen que ver con sus vidas profesionales y personales. Ella sabe los detalles y las vicisitudes por las que atraviesan para solicitar y obtener becas para continuar estudios de posgrado, normalmente en el extranjero. Ella recibe cartas en las que le cuentan las dificultades y éxitos que van acumulando a lo largo de esas largas estancias fuera del país y lejos de las familias. Ella es una de las primeras personas en saber que los estudiantes decidieron proponer matrimonio a sus novias; sabe cuántos obstáculos tienen que vencer para que esas bodas se celebren. Tiene noticias oportunas de la llegada de bebés a esas nuevas familias y de cómo se establecen los cimientos de las familias que inician sus vidas como tales.

Acercar plumas, ideas y personalidades alrededor de una figura como Martha Elena Venier considero que no sólo es un acierto sino

una empresa que expresa un acto de justicia para públicamente dejar constancia de nuestro reconocimiento por una trayectoria académica excepcional. Es una muestra también del enorme respeto que nos merece una profesora de la talla de Martha Elena y es también una muestra del enorme cariño que le tenemos los que hemos tenido la fortuna de estar, de alguna manera, cerca de ella.



*De amicitia et doctrina. Homenaje a Martha Elena Venier*  
se terminó de imprimir en junio de 2007  
en los talleres de Publidisa Mexicana, S.A. de C.V.,  
Calzada Chabacano 69, Planta Alta,  
Col Asturias, 06850 México, D. F.  
Composición tipográfica: Literal, S. de R.L. Mi.  
La edición estuvo al cuidado de la Dirección de  
Publicaciones de El Colegio de México.





La docencia, el trabajo académico y la investigación son, desde una perspectiva que preside las colaboraciones en este libro, un eco de la amistad, eco que las centra y les da cuerpo, un peso distinto al mensurable, que es más carne que la carne misma, presencia intensa en el aula o en la página, en la conversación o en el sabio consejo que destraba una tesis o un ensayo que se encontraba en un callejón sin salida. Martha Elena Venier, profesora e investigadora del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México desde hace ya muchos años, tiene entre sus logros el personificar al maestro en la extensión más plena del vocablo, sin connotaciones autoritarias o disciplinarias. En las páginas de *De amicitia et doctrina* se reúnen páginas de colegas que comparten el espacio de la cátedra en diversas disciplinas, alumnos y compañeros de trabajo que de una manera o de otra dan testimonio de esa amistad. Con este volumen El Colegio de México rinde homenaje, en sus 35 años de pertenencia a la institución, a uno de sus profesores más destacados y a una persona que representa lo mejor de ella.

ISBN 968-12-1294-0



EL COLEGIO  
DE MÉXICO