

## RESEÑAS

KARL KOHUT y MARÍA CRISTINA TORALES PACHECO (eds.), *Desde los confines de los imperios ibéricos: los jesuitas de habla alemana en las misiones americanas*. Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt/M.-Madrid, 2007; xxxvii + 741 pp. (*Textos y Estudios Coloniales y de la Independencia*, 16).

Es verdaderamente enriquecedor reseñar un volumen de más de 700 páginas que supera los treinta artículos y abarca temas tan diversos como la teología, la arquitectura religiosa, el Tratado de Límites entre España y Portugal y las condiciones que incidieron en la traducción, edición o publicación de textos sobre América. Los autores que colaboraron en la recopilación, coordinada por Karl Kohut y María Cristina Torales, integran un abanico heterogéneo: los hay religiosos y laicos, jesuitas y no jesuitas, americanos y europeos. Así, resulta más que acertado el título del simposio que dio origen al ejemplar que nos ocupa *Diversidad en la unidad: los jesuitas de habla alemana en Iberoamérica, siglos XVI-XVIII*, de septiembre de 2005.

El trabajo está dividido en seis partes con base en los temas centrales de las aportaciones: 1) fundamentos teológicos y filosóficos de la misión; 2) vidas fronterizas; 3) el arte al servicio de la misión; 4) los misioneros ante los naturales de América; 5) reconocimiento y apropiación de la naturaleza americana, y 6) la recepción de la literatura jesuítica en Alemania. Si bien la mayoría de los artículos toca varios de los rubros anteriores.

La orden fundada por san Ignacio de Loyola cumplía con dos labores básicas (aunque no exclusivas): la educación y la propagación de la fe; el ejemplar se enfocó en las misiones. Pero, como afirma Michael Sievernich, la palabra “misión” fue un neologismo que los jesuitas acuñaron en el siglo XVI para referirse a su actividad evangelizadora y a todo lo que abarcara el cumplimiento del cuarto voto (el de obediencia al Papa). Una de esas responsabilidades fue la

incursión casi desde sus inicios en territorios del Imperio germánico. El objetivo fue frenar o revertir el avance del protestantismo. Algunos colegios jesuitas lograron incorporaciones abundantes a la orden. Gracias a ello, las provincias germanas llegaron a tener un buen número de candidatos idóneos para trasladarse al Nuevo Mundo y colaborar en la conversión o catequesis de sus pobladores. La Corona española, desconfiada de los extranjeros, sólo permitió la entrada de los germanos en sus dominios americanos a partir de la década de los 1670, en que comenzaron a llegar los padres o coadjutores que supieran castellano y fueran avalados por la Casa de Contratación. Así, es posible enmarcar la actividad de los jesuitas de habla alemana en América (tema central del volumen) a lo largo de cien años aproximadamente que corrieron entre la autorización real y la expulsión de los ignacianos de los territorios españoles hacia 1767.

Vale la pena resaltar el hecho de que un alto porcentaje de los jesuitas procedentes de Europa central fueron enviados a los confines de los reinos hispánicos, en ocasiones porque se les llegó a considerar más disciplinados para el trabajo, fuertes y resistentes a los climas extremos. Por otra parte, los jóvenes germanos, en muchos casos, habían idealizado la obra misionera entre los indígenas nómadas o seminómadas de regiones tan remotas o inhóspitas como la Amazonia, las Californias o la Tarahumara y se propusieron voluntariamente para ello. Estos misioneros también fueron objeto del recelo de las autoridades reales y de discriminación por parte de sus propios compañeros de orden de origen español o hispanoamericano. De esta manera, además del tema de la lengua, parece que hubo otras condiciones que hicieron peculiar la labor de estos jesuitas en el Nuevo Mundo.

Por otra parte, como se comentó párrafos atrás, la presencia de la Compañía en el Imperio germánico tuvo, entre uno de sus motivos principales, el de reforzar el catolicismo ante la avanzada protestante. Las diversas confesiones del cristianismo generaron controversias que, en diferentes momentos, llegaron a las armas; paradójicamente, católicos y protestantes postularon soluciones comunes ante problemas similares. Ya san Ignacio y Calvino habían puesto la "Gloria de Dios" a la cabeza de su ideario. Los jesuitas y las diferentes confesiones propusieron la educación y la catequesis como formas de proselitismo y arraigo en la fe. El empleo de lenguas vernáculas se hizo fundamental en la transmisión del mensaje religioso, a pesar de que la jerarquía católica se negó a usarlas cuando se trataba de la Biblia y de la liturgia.

En este orden de cosas, es muy interesante la aportación de Krisová, autora de una comparación entre los jesuitas que trabajaron en el Nuevo Mundo y la Iglesia Morava, agrupación protestante en las colonias británicas de Norteamérica en el siglo XVIII. En ambas hay una labor misional como parte del esfuerzo reformador y comparten tres sueños: la ciudad ideal, recuperar el paraíso perdido y el orden. Des-

de ambas perspectivas, los indígenas conservaban virtudes desaparecidas en Europa, algunas de ellas a consecuencia del impacto negativo del racionalismo. En los dos casos, intentaron responder a quienes calificaban de bárbaros a los centroeuropeos. Otra coincidencia entre católicos y protestantes fue el uso de la edición como obra misionera, pues muchos de sus textos tenían contenido religioso.

La Compañía tuvo clara conciencia de que su presencia en América estaba, en última instancia, al servicio de las “dos Majestades”: Dios y el Rey. Eso significó que su actividad misionera fuera de la mano con la sedentarización de los indígenas dispersos y su reducción a “policía cristiana”; pero dio a la orden un poder creciente derivado de los privilegios otorgados por algunos monarcas. Es bien sabido que los jesuitas casi monopolizaron amplios sectores de la educación y llegaron a poseer bienes económicos; motivos recurrentes de conflicto con autoridades civiles y eclesiásticas.

En contraste, la vida del predicador era áspera y complicada. Los recursos eran permanentemente insuficientes ante la abundancia de indígenas que requerían de atención, la escasez de religiosos, las distancias entre unos grupos humanos y otros, la diversidad de lenguas y las dificultades ambientales que, frecuentemente, desembocaban en la escasez de alimentos y otros satisfactores tan elementales como el agua. Los padres y hermanos coadjutores tuvieron que desempeñar los oficios más variados, desde arquitectos y músicos hasta panaderos y sastres. Muchos de ellos se volvieron maestros de oficios para los indígenas, con quienes llegaron a desempeñar tareas agropecuarias.

A pesar de los rigores imperantes en ciertas regiones, el arte fue elemento indispensable en la propagación de la fe. El teatro misionero fue sólo una muestra de la teatralidad característica de la cultura jesuítica, presente ya en los *Ejercicios* espirituales de san Ignacio de Loyola y en otras manifestaciones como las representaciones escolares. La música fue un medio para que los naturales se acercaran a los predicadores y se integró a la evangelización y la liturgia; en algunos casos, incluso al bagaje cultural de las comunidades indígenas. La arquitectura, en la edificación de misiones y templos, fue de la mano de la escultura y la pintura barrocas. Los púlpitos, por ejemplo, con sus ricos relieves, permitían una clara síntesis entre la palabra y la imagen.

Los jesuitas germanos se destacaron en algunas de estas actividades. Además, fundaron escuelas o fueron maestros de artes y oficios para los indígenas. Gracias a ello fue posible que un icono mariano tradicionalmente germano, *Maria Hilf* o ¡Ayuda, María!, casi tan importante como Santa María la Mayor en Italia, estuviera presente en regiones tan dispares como la guaraní, la peruana o la novohispana (en Tepetzotlán). El arte hacía posible convencer por el intelecto y conmover, es decir, tocar las emociones.

En última instancia, los recursos estaban encaminados al adoctrinamiento de los indígenas y los jesuitas desempeñaron su labor entre los más complicados de la América hispana. Muchos de los misioneros germanos tuvieron intereses que hoy llamaríamos etnológicos y procuraron conocer y describir las costumbres, tradiciones, medios de subsistencia y religiosidad de las comunidades donde ejercieron su ministerio. Hubo referencias a la “naturaleza” de los nativos y su condición humana, que frecuentemente fue valorada negativamente. Para Treyer, Mayr y Baegert, los indígenas no bautizados eran viciosos, idólatras, supersticiosos, incultos y belicosos; los convertidos eran simples, dóciles, mentirosos, aunque diestros para aprender artes y oficios por imitación. Baegert encontró diferencias con los europeos en su visión del trabajo, el tiempo y la economía, mientras Pfefferkorn puso el acento en el desinterés de los nativos por la religión y el más allá. Si bien no por ello los consideraron necesariamente inferiores ya que, al menos físicamente, podían ser más sanos y fuertes que los europeos. Dobrizhoffer, por su parte, tenía pocos juicios negativos sobre los indígenas. Desde su perspectiva, la crueldad que les caracterizaba era la consecuencia de la brutalidad de los conquistadores españoles, también criticados por Pfefferkorn, quien afirmaba que los hispanos (laicos o religiosos) solían ser una mala influencia para los neófitos. Bayer expuso la sobreexplotación de los naturales por sus propios caciques y las autoridades españolas, aunque sabía que el apoyo militar para la expansión del cristianismo era indispensable.

La comprensión del comportamiento indígena iba de la mano con el conocimiento de su entorno. En las obras de los jesuitas germanos estuvo presente la descripción de la geografía, el clima y la historia natural acompañadas frecuentemente con mapas. Gilg, Kino y Keller centraron sus trabajos en la Pimería Alta, actuales estados de Sonora y Sinaloa en México, mientras que Linck, bohemio, se empeñó en demostrar que Baja California era una península, contra quienes insistían en decir que era isla, y fue el primero en llegar a la Alta California por tierra.

En los escritos había una amalgama entre descripción racional, interés por el conocimiento y trasfondo religioso. En la mayoría de los casos, Eder, por ejemplo, había una sensibilidad al paisaje característica del racionalismo en ascenso a mediados del siglo XVIII, pero en última instancia sus referencias a la naturaleza eran vistas como formas de exaltar la creación divina. Había, a su vez, un interés práctico. Los misioneros se relacionaron con el ambiente de manera que pudieran comprender a sus habitantes, los indígenas, pero también sobrevivir en circunstancias extremas. El saber sobre la flora, la fauna, los minerales, etcétera, se priorizaba a partir de su utilidad para los seres humanos y escasearon los criterios taxonómicos. En algunos casos, como el de Pfefferkorn, la enumeración de las riquezas natu-

rales servía de argumento para criticar la ineficacia de los españoles para aprovecharlas.

Los textos escritos por jesuitas de habla alemana gozaron de prestigio muy diverso dependiendo de la época, la región y los editores asociados con su publicación. Según los artículos compendiados en *Desde los confines...*, uno de los denominadores comunes a las obras de los misioneros fue su contenido y sentido religioso. Para autores como Stöcklein, por ejemplo, la edición era una misión que tendía a buscar la salvación de los lectores y alentar las vocaciones religiosas.

La mayoría de las publicaciones fueron exitosas, cuando menos al interior de la orden. Pero en términos generales estuvieron sujetas a las condiciones del mercado editorial, es decir, a la conjunción entre los intereses de los autores, editores y consumidores. Murr, protestante, apoyó la impresión de trabajos jesuitas, aunque algunos de ellos fueron modificados y mutilados a criterio del editor. Se consideró que la publicación más importante de misioneros jesuitas de habla alemana fue el *Der neue Welt-Bott*, editado por Stöcklein. Las modas literarias también influyeron en el proceso. En un momento dado, las cartas y la literatura de viajes estuvieron en boga, el gusto por lo exótico hizo que los temas americanos resultaran atractivos para el público alemán; ocasionalmente, el norte protestante del Imperio se sintió atraído por estos materiales por curiosidad humanística, mientras que para el sur católico el interés era fundamentalmente religioso y de identidad (las comunidades se reforzaban mediante la exaltación de la tarea desempeñada por los jesuitas nativos de sus regiones).

Conforme fue avanzando el siglo XVIII el antijesuitismo rampante (que desembocó en la expulsión de la orden de Portugal, España y Francia y la supresión de la orden en 1773) y el racionalismo ilustrado hicieron decaer estos intereses y la venta de libros dedicados a la actividad evangelizadora en América, aunque no desaparecieron –incluso se utilizaron para defender a la Compañía y su labor en América en respuesta a las críticas de ilustrados como Buffon, Reynal y Robertson sobre la naturaleza y la población americana. El argumento central de los misioneros era que los filósofos racionalistas no conocían el Nuevo Mundo. La veracidad de los escritos jesuitas se sustentaba en que habían sido redactados por testigos presenciales.

El volumen que aquí se reseña es un complejo entramado de palabras y obras, lenguas y vivencias que comienza desde el título. El tema central está definido por un idioma: el alemán, elemento unificador, aunque no del todo. Bernd Hausberger retomó las palabras de Stöcklein sobre las dificultades para editar su *Der neue Welt-bott*, ya que las variantes lingüísticas del alemán dificultaban su traducción y este ignaciano planteaba la necesidad de una estandarización. Hausberger señala que estas divergencias reflejaban las que había entre las distintas confesiones del cristianismo en el Imperio.

Si eso sucedía con el alemán, el problema se intensificó cuando los jesuitas de aquellas regiones pudieron pasar a América. Por principio, para ser sacerdote jesuita era indispensable el conocimiento del latín, pero algunos dominaban también el griego o el hebreo. Para que la Corona española les autorizara trasladarse a sus territorios americanos tenía que hablar español. Dado que la mayoría fueron a predicar entre indígenas fue imprescindible conocer al menos alguna de sus lenguas.

Desde esta perspectiva, el dominio de la palabra era, en sí mismo, una misión, y entrañaba dificultades como cualquier otro aspecto de la propagación de la fe. La complejidad o la variedad de las lenguas, que imposibilitaba el contacto claro y directo con los naturales, era equivalente a los obstáculos que imponían la geografía, la belicosidad de los indígenas, las autoridades españolas o las artimañas del demonio para impedir los avances de la cristiandad.

La mayoría de los evangelizadores jesuitas dominaron varias lenguas (Cristóbal Ruel llegó a siete, por ejemplo) e hicieron, cuando menos, tareas de traducción básica. Redactaron oraciones y textos doctrinarios en lenguas indígenas, en ocasiones de forma literal mientras que otras fueron “adaptadas culturalmente”, como Baegert con el waicuri. Pfefferkorn, por ejemplo, señalaba la dificultad para representar ideas abstractas especialmente en pima, también estudiado por Keller.

Otros fueron considerados lingüistas, entre ellos Bettendorf. Algunos, como Gilg, redactaron vocabularios en los idiomas de los nativos. Matthäus Steffel hizo un diccionario muy completo de la lengua tarahumara convertido en fuente de conocimiento lingüístico y cultural. Cuando llegó a Nueva España, además del alemán, el latín y el castellano, era conocedor del hebreo, posiblemente del griego y en el nuevo mundo se familiarizó con el náhuatl. Se basó en la gramática latina para analizar la lengua tarahumara, hizo aportaciones significativas sobre fonología, morfología, semántica, sintaxis y pragmática, documentó la fricativa ([h] con sonido similar al de la “jota” en español) e hizo estudios comparativos entre variantes yutoaztecas.

La obra de Steffel se publicó en el exilio y fue de las últimas de su tipo por múltiples razones: la expulsión de los jesuitas, la reducción de la población indígena, la pérdida del fervor evangelizador de las monarquías católicas europeas, los procesos de independencia de los reinos hispanos en América son de las más importantes.

Los textos de análisis lingüístico no fueron los únicos que los hijos de san Ignacio, de habla alemana en Hispanoamérica, llevaron a cabo. Buena parte del conocimiento que se tiene sobre la labor misionera se debió al intercambio entre la acción y la escritura como testimonio de fe, es decir, a la palabra como obra. Ya se dijo que para Stöcklein, en su *Der neue Welt-Bott*, editar era una misión. Además de

ésta, la lista de publicaciones referidas en *Desde los confines...* es larga, desde las *Noticias de la península americana California*, de Baegert; Dobrizhoffer y su *Historia de los abipones*; el *Viaje al Perú*, de Wolfgang Bayer y otros tantos libros de Gilg, Keller, Linck, Eder y Pfefferkorn.

El volumen coordinado por Karl Kohut y Cristina Toral es un claro ejemplo de la vida convertida en discurso. Si se tratara de encontrar un eje de contenido, más allá de lo establecido en el título, éste podría ser la biografía. Casi todas las aportaciones contienen datos de jesuitas alemanes (padres de cuatro votos o coadjutores, de Nueva España, Perú o Nueva Granada), caciques indígenas, editores, etcétera. En un primer plano, los artículos hacen referencia a autores jesuitas y sus escritos; éstos, a su vez, remiten a información biográfica. Todo ello muy acorde con la tradición ignaciana que arrancó con la autobiografía del santo de Loyola y se prolongó, para la primera etapa, hasta la extinción de la orden en 1773. Los géneros fueron muy variados: las cartas de edificación, las vidas o los menologios, con un objetivo claramente moralizador. Las crónicas, las historias, los relatos de viajes también reseñaron la trayectoria de los soldados de Cristo o de personajes destacados en las épocas o regiones descritas. También se percibe la presencia de los grandes esfuerzos biobibliográficos que, con afán enciclopédico, constituyeron las aportaciones jesuitas al conocimiento de su orden, y de las compilaciones bibliográficas en general, principalmente en los siglos XIX y XX.

Así, en la obra que reseñamos, la lengua y la acción, la vida y la palabra, el viejo y el nuevo continente parecen empalmarse como una *matrioska* rusa que vale la pena desarmar mediante una lectura detenida; si bien puede usarse como instrumento de consulta y elegir un tema o artículo específico a partir de los intereses del lector. En cualquiera de los casos, el único peligro es que una aportación lleve a la otra, un autor remita al siguiente, y termine leyéndose el volumen completo con sus más de setecientas páginas.

CARMEN ESPINOSA VALDIVIA

El Colegio de México

GRACIELA FERNÁNDEZ RUIZ, *Argumentación y lenguaje jurídico. Aplicación al análisis de una sentencia de la Suprema Corte de Justicia de la Nación*. UNAM, México, 2011.

*Argumentación y lenguaje jurídico* nos conduce por el camino de análisis de la argumentación, comenzando con las bases de la lógica analítica, la dialéctica, la retórica y la lingüística, para llegar finalmente a los razonamientos que dirigen una sentencia judicial. En este reco-

rrido que hace Graciela Fernández, con atinada labor sintética y con una exposición clara y sencilla, se va conformando paso a paso una construcción conceptual de la que emanan los instrumentos con los que la autora analiza la sentencia judicial. El resultado es un texto valioso por su utilidad no sólo para el interesado en el discurso jurídico, sino también para el estudio de los entramados de la argumentación en general.

El cuerpo central del volumen contiene cuatro capítulos sobre la argumentación en general, uno más sobre la argumentación jurídica, el sexto capítulo presenta brevemente las bases lingüísticas del análisis y el último está dedicado a un estudio de caso, los “considerandos” de una sentencia jurídica sobre el tema del doblaje de las películas. Además, los conceptos teóricos que se exponen en los primeros seis capítulos se ejemplifican con citas tomadas también de sentencias de la Suprema Corte de Justicia de la Nación (de México). El texto inicia con una introducción en la que la autora anticipa el contenido del libro y expone las razones de su perspectiva filosófica, así como de la selección del material que analiza. Finaliza con las referencias bibliográficas, delimitadas por los temas que orientan su trabajo.

La estructura conceptual de la obra tiene una fundamentación aristotélica. Parte por tanto de la distinción entre los razonamientos demostrativos y los persuasivos, pero va incorporando la autora propuestas que tienen otras perspectivas conforme va enfrentando los temas que surgen del aparato conceptual mismo; al hacer esto puede notarse un cuidado por mantener la congruencia del enfoque general. Así, al introducir el concepto de argumentación, Graciela Fernández enfoca el tema de la verdad y presenta brevemente las cuatro principales teorías que se han elaborado sobre la noción de verdad; para ello acude al análisis que Antonio Berthier hace de Jürgen Habermas, a Tomás de Aquino y al análisis que de éste hace Leslie Walker. Al detenerse a caracterizar el razonamiento demostrativo surge el concepto aristotélico de ciencia y la necesidad de remitir a los principales paradigmas de la ciencia que se originaron en el siglo xx. Dados los giros tan grandes que ha tenido el concepto de ciencia a partir de la revisión del quinto postulado de Euclides –de las (no) paralelas– y con ello la concepción de los axiomas, de la verdad científica y de su argumentación, hubiese sido pertinente ponderar un poco más este tema. La autora reconoce los cambios de paradigma que ha sufrido la ciencia y los principales modelos de estos cambios (los de Karl Popper, Thomas Kuhn, Imre Lakatos y Paul Feyerabend); expone lo central del pensamiento de cada uno en largas notas. Habría sido interesante que nos diera su parecer sobre qué aspectos de estos giros considera tangenciales o cuáles de ellos tocan de manera central el paradigma aristotélico de la argumentación; seguramente no lo hizo por no desviar al lector del hilo conductor. En el texto abun-



dan temas que, como éste, funcionan como una invitación para esperar un siguiente volumen.

Con la característica exposición clara, breve y en términos sencillos, la autora hace una defensa muy convincente de la necesidad metodológica de emplear diversos tipos de argumentación y no sólo los que se basan en el razonamiento demostrativo. Esta forma sencilla de exponer los resultados de un pensamiento que ha profundizado en cuestiones complejas está presente a todo lo largo del texto; constituye uno de los principales valores de la obra de Graciela Fernández.

El segundo capítulo está dedicado al razonamiento apodíctico o demostrativo. Para comenzar, la autora explica el cambio de la lógica material aristotélica a la lógica formal, y para ello acude al trabajo conjunto de Perelman y Olbrechts-Tyteca. Presenta los valores de verdad de los nexos de la lógica formal, las principales reglas de derivación de la lógica proposicional y de los silogismos. En el tercer capítulo se ocupa de los tipos de argumentación persuasiva, esto es la dialéctica y la retórica, siguiendo las divisiones aristotélicas. En el primer caso trata argumentos dialógicos basados en premisas plausibles, los cuales siguen estructuras estratégicas que se dirigen a la razón del interlocutor y evolucionan diacrónicamente. Considera la retórica, en cambio, como el arte de la casuística que se dirige no sólo a la inteligencia sino también a los sentimientos y las pasiones de los oyentes. Expone Graciela Fernández las partes de la argumentación retórica que se han considerado tradicionalmente (la *inventio*, la *dispositio*, la *elocutio*, la memoria y el *actio*).

En el cuarto capítulo la autora entra en la materia de las falacias; hace un detenido recuento de algunas de las más comunes, describiéndolas y ejemplificándolas; para ello se apoya en autores de manuales de Lógica, como Irving Copi y García Damborenea. Me referiré a dos pasajes del capítulo. Uno de ellos, el primero, como ejemplo del logrado aterrizaje del aparato conceptual a los hechos del mundo, que caracteriza la obra; el segundo, como una excepción en la función esclarecedora que cumplen todos los demás ejemplos citados. Entre las falacias no dependientes del lenguaje, Graciela Fernández expone la falacia *ad ignorantiam*, que –dicho brevemente– consiste en que en la situación de no haber logrado probar el valor veritativo de una aserción pueda concluirse la verdad de la aserción contraria. Se detiene la autora a explicar por qué en el ámbito del Derecho, el principio de presunción de inocencia no es una falacia, puesto que no pretende probar la inocencia, sino otorgar el derecho de presumir la inocencia con el fin de garantizar que sólo se castigue por la culpa probada; esto es un derecho fundamentado en el principio de evitar el castigo injusto de inocentes. Por otra parte, la autora describe y explica muy adecuadamente, entre las falacias formales, la de la negación del antecedente; ejemplifica con un argumento interesan-

te por complejo: “Si Felipe nació en México, entonces es mexicano por nacimiento. Felipe no nació en México. Por lo tanto Felipe no es mexicano por nacimiento”. ¿“Nacer en México” se podría considerar equivalente a “ser mexicano por nacimiento”? Si es así, resulta que aunque la estructura del argumento tenga la forma de la falacia de la negación del antecedente, la conclusión se infiere de la segunda premisa.

Después de una interesante semblanza de la argumentación y de su relación con el derecho en la antigüedad grecorromana, en el capítulo quinto, Fernández Ruiz analiza la lógica de la argumentación jurídica. Ejemplifica el llamado “silogismo jurídico” con un caso en el que se aplica de manera particular una norma general, así como las principales formas argumentativas encontradas en las sentencias judiciales. En el sexto capítulo expone conceptos lingüísticos básicos y centra la atención en las inferencias lingüísticas (las implicaturas a la manera de Paul Grice y la presuposición) y en los actos de habla.

Finalmente, en el séptimo capítulo, encontramos el análisis de los “considerandos” de la sentencia sobre la revisión de un amparo. Nos explica la autora que los “considerandos” corresponden a la sección de un documento judicial en donde se exponen los razonamientos jurídicos que sirven de base para resolver el proceso. Para su análisis enfoca los diversos “asuntos” que contiene dicha sección. Expone la estructura formal que contiene cada “asunto” y el tipo de razonamiento que siguen sus argumentos.

Además de mostrarnos lo propio de la argumentación jurídica, Graciela Fernández Ruiz ofrece las bases de la argumentación analítica, de la dialéctica, de la retórica y de las falacias, un recorrido histórico de la argumentación en la antigüedad grecolatina, más un análisis fino de los tejidos argumentativos del discurso. La exposición de estos tópicos en un solo volumen hace de *Argumentación y lenguaje jurídico* un texto muy valioso.

JOSEFINA GARCÍA FAJARDO  
El Colegio de México

REBECA BARRIGA VILLANUEVA (ed.), *Mitos y realidades del desarrollo lingüístico en la escuela. Una fotografía de los libros de español del enfoque comunicativo*. El Colegio de México, México, 2011; 198 pp., figs.

*Mitos y realidades del desarrollo lingüístico en la escuela* es un libro editado por Rebeca Barriga Villanueva que reúne los trabajos de seis autoras interesadas en el tema de la enseñanza de la lengua en la escuela primaria y en el papel que desempeñan los libros de texto gratuitos en la formación de los niños mexicanos en el área del lenguaje.

En el prólogo, Barriga Villanueva subraya la importancia que han tenido los libros de texto gratuitos en la educación en México a lo largo ya de cincuenta años. Se centra en los de español (*LTGE*) que surgen en 1994 del Programa para la Modernización Educativa, conocidos como los libros del “enfoque funcional comunicativo”. Dicho enfoque, nos dice la editora, “se nutre de la idea de «aprender haciendo». La lengua se aprenderá, entonces, usándola y viviéndola en todo tipo de textos o discursos orales y escritos... reflexionando sobre su forma y su función, y gozándola en todas sus manifestaciones literarias” (p. 12). La idea básica, como explica, es corregir el excesivo énfasis en el aspecto formal de la lengua (en nociones gramaticales y lingüísticas), que caracterizaba a los programas de español anteriores.

Este libro presenta una cohesión en los capítulos que lo componen que rara vez encontramos en volúmenes colectivos. Todos los capítulos hacen referencia a la enseñanza del español en la escuela; evalúan el papel que desempeñan en la enseñanza los libros de texto y los programas de español, y señalan también la importancia de la función del maestro. Cada una de las aportaciones establece un vínculo específico entre algún aspecto del desarrollo lingüístico infantil con la tarea educativa de la enseñanza del español en la escuela por medio de los libros de texto.

En su contribución, “Del diálogo a la argumentación”, Barriga Villanueva lleva a cabo una aproximación amplia al contenido de los *LTGE*, haciendo referencia a los distintos tipos de discurso que ahí se presentan, para entender el impacto del enfoque comunicativo en el ámbito educativo. Señala que este enfoque cede el lugar al “aprendizaje de significados relevantes para el niño, plasmados en cualquiera de los entramados discursivos” (p. 74). Recalca, además, que una característica de estos libros fue precisamente que confirió al discurso un espacio privilegiado (*id.*). Después de recorrer diversos ejemplos de los distintos tipos de discursos (*conversación, narración, descripción y argumentación*), la autora hace una evaluación, en principio, positiva. Afirma que los libros están llenos de juegos, que sus ilustraciones son coloridas y que hay abundantes ejercicios, con diferentes tipos de discursos, útiles para desarrollar y fortalecer diversas habilidades. Sin embargo, es difícil de responder a la pregunta sobre si los niños y los maestros ponen en práctica realmente lo que se supone que intentan promover los libros de texto (p. 97), pues, como afirma, no hay suficientes estudios que permitan dar una respuesta. Lo único que podemos asegurar, por el resultado de las evaluaciones de los organismos internacionales PISA y OCDE, es que el enfoque comunicativo no ha dado los frutos esperados. ¿Por qué?

Una cosa que, sin duda, es cierta, como señala Barriga Villanueva, es que la efectividad de los libros de texto radica en buena medida en la destreza que tenga el maestro para acercar a los niños a

las diversas formas discursivas: “El éxito dependerá del puente que construya entre él mismo, el libro de texto y el niño” (p. 98). La autora, al insistir en la importancia de la labor del maestro, señala que los efectos positivos del enfoque comunicativo pueden diluirse sin una acción efectiva promovida por los docentes: “En este sentido, el papel del maestro es crucial; es el eje primordial, impulsor o el inhibidor del desarrollo lingüístico en los niños escolares, muy especialmente en los primeros grados” (p. 99).

A diferencia de la contribución anterior, en el capítulo de Karina Hess, “¿Por qué es o no es narración?”, se hace referencia a un solo tipo de discurso. Sobre los *LTGE*, la autora afirma que la práctica de la producción de textos narrativos se encuentra en los libros de español desde el segundo año, pero la reflexión sobre las partes que componen un cuento (personajes, conflicto, resolución, relaciones causa-efecto de los eventos, etc.) aparece hasta quinto año, cuando se introduce de manera formal. Por ejemplo, en el libro de sexto grado hay secciones que promueven actividades de reflexión como “Las partes de una narración”, “Escribe un cuento” y “El narrador, ¿testigo o protagonista?”, que buscan consolidar los conceptos adquiridos en años anteriores e introducen el papel del narrador en el relato. En teoría, señala la autora, todo niño que finaliza el sexto año debería contar con las herramientas suficientes para reflexionar sobre el contenido, la estructura y la función de una narración (p. 109). En el trabajo de Hess, se reportan los resultados de un estudio sobre el desarrollo de la actividad metalingüística en torno a la narración en niños de diferentes grados escolares (24 niños de 6, 9, y 12 años de dos escuelas con prácticas lingüísticas distintas). Sobre los resultados, la autora señala que los niños en edad escolar se percatan de las diferencias entre una narración y un guión y tienen preferencia por la primera como manifestación de una historia. Sin embargo, no todos los niños tienen la misma capacidad de reflexión sobre estas diferencias. Además, el desarrollo de esta habilidad parece estar íntimamente relacionado con el tipo de escuela: los niños de la escuela en donde la expresión oral y escrita se ejercitaba más y de manera más variada tuvieron mejores resultados. Una de las conclusiones de la investigación es que para que el niño desarrolle la capacidad de reflexionar sobre la narración no es suficiente cubrir los contenidos de los libros escolares: “Resulta además esencial que tenga experiencias frecuentes y enriquecedoras con la lengua, experiencias que toda escuela debería tratar de proveerle a sus alumnos” (p. 124).

La actividad metalingüística de los niños escolares es también el tema de la contribución de María Luisa Parra Velasco, “Del mito sintáctico a la realidad significativa. Reflexiones sobre las «oraciones negativas» en niños en edades escolares”. La autora señala que, a pesar de presentar ejercicios orientados a la reflexión sobre las estructuras

de la lengua, los *LTGE* de 1993 “no conducen al niño al significado que subyace a estas estructuras formales” (p. 169). Los objetivos de este trabajo son: 1) ejemplificar el desarrollo que sigue la reflexión lingüística en niños de primaria (de primero, tercero y quinto grados), y 2) mostrar que aunque los programas en estos libros incorporan temas importantes en el ámbito de la enseñanza de la lengua, los libros y los ejercicios en sí mismos no brindarán los frutos esperados si no hay una interacción entre alumno, texto y maestro (p. 170)

Los *LTGE* incluyen en su estructura un eje temático de reflexión sobre la lengua, sin embargo, en la práctica, el tipo de ejercicios relacionados con ésta busca, más que la reflexión, la sola identificación de las estructuras gramaticales de una manera muy similar a lo que hacían los libros de los programas anteriores —señala la autora. Además, en algunos de estos ejercicios no se distingue entre el alcance de la negación en oraciones con cuantificadores como “Todos los campesinos trabajan en la ciudad”, y la polisemia del adjetivo (en la expresión “oración negativa”). “Mis primos se pelean a cada rato” es una oración negativa para algunos niños, “porque ellos no se respetan como primos”, explica un niño de tercero, y muchos aún reflexionan sobre el contenido de la oración (pero no sobre la forma) e interpretan el adjetivo “negativo” desde la aceptabilidad social (incluso en quinto grado). Otro punto que trata la autora en su trabajo es cómo presentan los maestros el tema de la negación. Ofrece el ejemplo de una maestra que introduce, de manera creativa, nuevos ejercicios. Si bien la autora admite que los ejercicios fueron buenos, también señala que la repetición mecánica de uno de ellos produjo respuestas agramaticales del tipo: “Jamás la banca no es verde”, o formas como “Todos los campesinos no trabajan en la ciudad”. Esto es, la maestra proporcionó las formas adecuadas, pero sin ningún tipo de reflexión (p. 181). La autora encuentra evidente, tanto en los materiales escolares como en el modo en que la maestra maneja las respuestas de los niños, el escaso conocimiento sobre el curso que sigue el desarrollo de la reflexión sobre la lengua. Los resultados de su investigación la llevan a afirmar que “es difícil propiciar y enriquece cualquier tipo de desarrollo si se tiene como parámetro exclusivo a la normatividad y se excluye a la creatividad” (p. 206) finalmente, concluye que “no importa cuántas reformas se hagan a los libros de texto o si los planes y programas tienen un eje de reflexión sobre la lengua si éste es escasamente entendido y se pierde en una tradición normativa” (p. 207).

En el capítulo, “La promoción de habilidades argumentativas en niños de primaria”, de Margarita Peón y Silvia Rojas, se reportan los resultados de un estudio que constituye un caso especial, ya que, además de ofrecer una valoración de los libros de texto, incluye la aplicación de un programa de intervención para mejorar las habilidades argumentativas de los niños. El trabajo hace referencia a un tipo de

actividad lingüística de gran importancia para la educación formal en general, sobre la cual las autoras sostienen: “la argumentación representa una herramienta poderosa para promover el razonamiento colectivo e individual” (p. 135). Señalan, además, que la argumentación está emparentada con el pensamiento crítico y la solución de problemas, pero que en México, algunos niños en edad escolar no han desarrollado de manera adecuada la capacidad para argumentar de modo efectivo. Una de las razones que aducen es que “en los libros de texto gratuitos [se da] por sentado que los alumnos ya saben qué es un argumento y saben argumentar” (*id.*). Como un ejemplo de lo anterior, mencionan que en el libro de español de quinto de primaria se ofrece un texto al alumno y se le pide que diga cuáles son los argumentos que, en el texto, expone un personaje para defenderse. En otro ejercicio se le pide que prepare sus argumentos para presentarlos en un debate; pero en ninguno de los dos casos se le explica qué es un argumento o cómo argumentar (p. 136). Otra razón del poco rendimiento de los niños en esta tarea es que se ignora que “la argumentación se modela de manera importante en la interacción de maestros y alumnos, y dentro de la interacción entre los mismos compañeros mientras se involucran en actividades con sentido dentro de contextos reales, funcionales y relevantes”, por ejemplo, en una conversación. El problema es que los principios, reglas y estrategias que rigen una interacción eficiente son, en gran medida, desconocidos por los maestros, por lo que no los integran a sus métodos de enseñanza-aprendizaje (*id.*). Este hecho motivó a las autoras a hacer un estudio que les permitiera determinar “cómo se pueden promover algunas capacidades relacionadas con la interacción comunicativa y el razonamiento conjunto y su efecto en la construcción del conocimiento y la capacidad para resolver problemas” (*id.*). Se trató de analizar y promover el *habla exploratoria* cuyo componente central es la *argumentación coloquial*, “estrategia discursiva que busca localizar y resolver diferencias de opinión, además de persuadir a través de la defensa y contrastes de puntos de vista” (*id.*).

Así, las autoras comparan la ejecución de niños en dos momentos del ciclo escolar, para analizar cambios en la capacidad de argumentar, y examinan el efecto que tuvo la capacitación en *habla exploratoria* en la cantidad y calidad de los argumentos expresados (p. 137). Un resultado sumamente interesante en esta investigación es la producción de conectores. Llama sobre todo la atención la gran producción del conector *que* después de la aplicación del programa de intervención, lo que muestra que, independientemente de la diversidad en el uso de este subordinante, es claro que la capacidad de afirmar y argumentar en torno a lo afirmado está estrechamente relacionada con el uso de cláusulas dependientes en oraciones complejas, muchas de las cuales van precedidas por este conector, al menos en español. Por

otro lado, también llama la atención la poca producción del conector condicional *si* al lado de la abundancia de *entonces*<sup>1</sup>, con una producción por arriba del promedio. Estos resultados sugieren nuevas preguntas que pueden dar lugar a estudios más específicos sobre el desarrollo de la argumentación y la complejidad oracional.

No sólo se habla en este libro acerca de la actividad lingüística en la etapa correspondiente a la educación básica; en “Clarificaciones discursivas y la co-construcción del conocimiento”, Rosa Montes muestra la relación entre la adquisición de la lengua en la etapa preescolar y su desarrollo muy posterior mediante los instrumentos formales de la educación. La autora llama la atención sobre la poca reflexión que hay por parte de los adultos acerca de la manera en que la interacción con los niños incide en el aprendizaje de nuevos conocimientos, o en lo que se ha llamado *cambio cognitivo*. Se trata de promover un escenario en el que el adulto, con una comprensión cultural amplia de la actividad que se lleva a cabo, “[guíe] la participación del niño facilitándole su actuación” (p. 26).

En su trabajo, la autora se centra en las formas de la conversación o el diálogo y las *clarificaciones discursivas*: estrategias de reparación, por parte de los adultos, que sirven para clarificar lo dicho por el niño, o como recursos anticipatorios de problemas potenciales. Para ejemplificar este proceso nos muestra tres situaciones: la conversación madre-hija en la etapa temprana de adquisición, la conversación en el ámbito de la educación media y la conversación en el nivel medio superior. En opinión de la autora, las clarificaciones discursivas en la interacción madre-hijo son un factor decisivo para promover el desarrollo del leguaje, especialmente en las prácticas conscientes y deliberadas en las que los adultos intentan facilitar al niño la comprensión y al mismo tiempo ayudan a que el niño haga más comprensibles sus enunciados. Por ejemplo, la niña dice “Miya (mira). Uno”, y la mamá pregunta “¿Un qué?” (p. 39); o dice “Peino” y la mamá clarifica “¿La peina la mamá?” (p. 40). En una de las tablas del capítulo, se muestran cuatro momentos en el desarrollo del tipo de preguntas clarificadoras. En el primero (a los dos años de edad), se solicita principalmente que se especifiquen referentes mediante *¿qué?*, *¿quién?* y *¿cuál?*; en el segundo (a los 2.5) se agregan las preguntas *¿qué hace?*, *¿qué pasa?*,

<sup>1</sup> Tal vez lo que tengamos aquí son co-construcciones de la estructura condicional *si... entonces*, en donde los interlocutores colaboran en la construcción de estas oraciones complejas; de manera similar a lo que VIANEY VARELA (“El nicho discursivo de las construcciones infantiles con *pero* en la adquisición temprana del español”, en *Interacción y uso lingüístico en el desarrollo de la lengua materna*, coords. C. Rojas y D. Jackson-Maldonado, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma de Querétaro, México, 2011, pp. 173-208) reporta sobre la producción de oraciones coordinadas con *pero*, la mayoría de las cuales son construidas por ambos interlocutores.

¿por qué? Y ¿para qué?, en el tercero (a los 3.0) se agregan ¿y qué más?, ¿y entonces qué?, y finalmente, el cuarto momento, (a los 3.5) se caracteriza por la gran variación de las preguntas y por el uso frecuente de la pregunta ¿cómo? Montes señala que el fenómeno de reparación se hace desde la etapa temprana de adquisición en la situación de diálogo entre el niño y los adultos, pero continúa presentándose en las etapas posteriores en la educación media y media superior. Trasladado a la educación básica, dice la autora, esta visión de la interacción discursiva contrasta con el modelo unidireccional de transmisión de conocimientos de la educación tradicional que sólo logra la reproducción del conocimiento pero no la co-construcción de nuevos conocimientos, en cuyo proceso el maestro cumple la función de guía o facilitador. Hace falta que la acción sea bidireccional (maestro-alumno), como en un intercambio dialógico para que haya un cambio cognitivo (p. 65).

Finalmente, en esta reflexión sobre la enseñanza de la lengua en la escuela primaria, no podía faltar un estudio sobre la lengua escrita. En “¿Aprenden los niños a escribir sólo con lo que la escuela primaria les enseña?”, Esmeralda Matute parte de que “la escritura no es la inversa de la lectura”, y que “para aprender a escribir se debe enseñar específicamente a ello” (p. 213). Un niño no es “necesariamente capaz de componer un texto de manera coherente aun cuando puede comprender un texto escrito” (p. 214). Este estudio es una reflexión a la luz de la neuropsicología, la psicología cognitiva y la psicolingüística sobre las dificultades que enfrentan los niños al aprender a componer textos en la escuela primaria. En él se establecen vínculos entre las observaciones propias y los objetivos propuestos por la Secretaría de Educación Pública. El dominio de la lengua escrita se divide, en este trabajo, en siete subsistemas que van del trazo gráfico a la coherencia de los textos, pasando por la separación de palabras, la puntuación y la gramática (p. 216). En relación con el desarrollo gramatical, se hace referencia al conocido esquema de la progresión en la complejidad oracional (p. 235): yuxtapuestas > coordinadas > subordinadas<sup>2</sup>. Sobre la escritura en la escuela primaria, se dice que guarda mucho parecido con el lenguaje hablado y “poco a poco la expresión escrita se va diferenciando de la oral y se hace evidente una progresión clara en la complejidad ortográfica y sintáctica” (p. 221). En 1993, en el programa de español de la SEP se reconoció la importancia de que los niños “aprend[ieran] a aplicar estrategias adecuadas para la redacción de

<sup>2</sup> Esta cuestión es interesante y estimula a seguir investigando sobre el desarrollo de la complejidad oracional, ya que ha habido resultados distintos a los normalmente esperados. ROGER BROWN (*A first language. The early stages*, Harvard University Press, Cambridge Cambridge, Mass., 1973), por ejemplo, muestra en su estudio pionero (hecho en tres niños anglohablantes), que la subordinación aparece antes que la coordinación, en la etapa IV del desarrollo, cuando los niños tienen un MLU (*Mean Length of Utterance*) de 3 a 3.9 morfemas por enunciado.



textos”, pero la producción de textos sólo se trataba en las unidades de “lengua escrita” y “recreación literaria”. La autora cierra el capítulo con la siguiente pregunta, relativa a las dificultades encontradas en los textos analizados de cuatro niñas que llevan de 4 a 6 años en el aprendizaje de la escritura: “¿son las dificultades que observamos, el resultado de un conocimiento parcial de los diferentes subsistemas que conforman la escritura o bien la falta de dominio del proceso (procesos) implicado(s) en el cómo apropiarse de este conocimiento?”.

Estos trabajos en conjunto muestran claramente que, si bien los libros de texto tienen ciertas carencias como herramienta básica en la enseñanza de la lengua en la escuela, la formación de los maestros es quizá el problema más difícil de resolver si el objetivo es elevar el nivel de dominio de las habilidades verbales de los niños.

Para terminar quisiera subrayar la importancia de estudios como los que aquí se publican, orientados a la solución de problemas de enseñanza y aprendizaje de la lengua en la etapa escolar; en ellos se establece un vínculo entre la investigación educativa y la lingüística. Asimismo, hay que señalar lo valioso que es contribuir a integrar un panorama en el que la colaboración entre los pedagogos, los psicolingüistas y los lingüistas sea posible.

No sólo merece destacarse la dificultad que encierra hacer este tipo de estudios, sino la enorme importancia que éstos tienen para mejorar la calidad de la educación en México. Para todos los interesados en el desarrollo del lenguaje en la escuela, y en el papel que desempeñan los libros de texto y los maestros en el desarrollo de las habilidades lingüísticas en los niños, este libro es una lectura obligada. Hay que celebrar su aparición y la posibilidad de que los trabajos aquí reunidos despierten entusiasmo por este campo de investigación tan apasionante como prioritario.

PAULA GÓMEZ

FERNANDO SERRANO MANGAS, *El secreto de los Peñaranda: el universo judeoconverso de la Biblioteca de Barcarrota. Siglos XVI y XVII*. Alborayque, Extremadura, 2010.

El secreto que guarda este libro ha vuelto en una nave, después de cuatrocientos años, hacia un puerto olvidado. No obstante, su llegada ha provocado sorpresa y admiración. En el libro que ahora reseño, a la manera de los detectives, el autor se empeñará en develar un sutil enigma, aludido en el título para atraer la atención de más de un lector curioso. Fue en 1992, en la villa Extremeña de Barcarrota, mientras se restauraba una casa familiar –el número 21, junto a la Plaza de Nuestra Señora–, que se hallaron diez libros, un manuscrito y una

nómina o amuleto en lo que fue una antigua alacena u oquedad de un muro. El hallazgo causó asombro por su valor histórico-bibliográfico. Entre los tesoros encontrados había una edición perdida del *Lazarillo de Tormes* (incluida en el índice del inquisidor Valdés, 1559), publicada en Medina del Campo (1554) por los hermanos Mateo y Francisco del Canto y que exaltó la curiosidad y los comentarios de historiadores, antropólogos y literatos. Se difundieron, así, las más excéntricas conjeturas respecto a la naturaleza de los libros descubiertos. Una de las hipótesis acerca de su posible origen se orientó a los alumbrados o a los moriscos. Sobre el hallazgo, Francisco Rico señaló que “los ejemplares de Barcarrota [tenían] toda la pinta de haber salido, no de una biblioteca particular, sino de las mesas de un librero irresoluto e ignorante, que prefirió ocultar mejor que destruir las obras sospechadas que hubiera debido someter a la inquisición, y al hacerlo revolió justos con pecadores” (pp. 23-24). En desacuerdo con esta opinión se traza de este modo el objetivo de “hallar la solución al enigma... inquiriendo sobre el librero irresoluto e ignorante... aunque sin precipitaciones” (p. 24).

En este libro se ofrece, además, un modelo de investigación –basado en archivos– que va tras la pista de fuentes administrativas, jurídicas y religiosas, y en cuya búsqueda lograron hallarse pruebas fidedignas acerca de casas, médicos y estirpes judeoconversas en la Extremadura del siglo áureo. El resultado es una investigación histórico-antropológica en la que fechas, nombres y hechos se sustentan en documentos, así como referencias precisas a las que el lector puede acudir en caso de duda o mayor interés.

En estas páginas se irá revelando el misterio de los libros ocultos, y pese a todos los supuestos, tras su descubrimiento se confirmará que la Biblioteca de Barcarrota exhibe elementos de unidad: perteneció a un hombre con características específicas. Cada uno de los indicios apunta a un solo hombre, Francisco de Peñaranda, médico judeoconverso originario de Llerena quien, debido a un cruce de circunstancias, en 1556 o 1557, tomó con sumo cuidado los libros, los rodeó de paja y los tapió en un muro de la villa familiar.

Pasado el hallazgo del nombre y el apellido del propietario de la biblioteca, el autor del texto se dirige a un segundo objetivo, nunca manifiesto, aunque siempre presente: los motivos y las circunstancias en que sobrevino el emparedamiento de los ejemplares. Para ello, se traza la genealogía del galeno extremeño, se indaga sobre sus relaciones con otros médicos de la época, se establece su influencia en la formación de discípulos u otros médicos y se reconstruyen las relaciones familiares de los Peñaranda. Al menos dos capítulos tratan sobre estos asuntos, apartados ciertamente interesantes, pero tediosos para quienes –a partir del título– esperan en sus páginas conocer algo acerca del universo judeoconverso de los siglos XVI y XVII. Aun-

que este libro no es una obra fundamental para entender el mundo social, religioso y cultural de los judeoconversos en la España del Siglo de Oro (puesto que se centra sólo en algunos aspectos de este universo), hay una descripción concisa, aunque pormenorizada, de la práctica médica y de la vinculación de esta ciencia con los judíos convertidos al catolicismo en el siglo XVI.

Se reconstruyen, también, las razones que llevaron a Francisco de Peñaranda a decidir emparedar los libros. Por ejemplo, con respecto a la quiromancia, la astrología, la adivinación, e incluso los exorcismos, hay que recordar que, desde la Edad Media, éstos estaban vinculados a la medicina (en el libro se cita el tratado mordaz, *Contra médicos*, en el que Petrarca generaliza la idea de que “astrología y hechicería iban unidas”, p. 26). Al respecto, Rossell Hope Robbins afirma que la hechicería estaba en todas partes: “Debido a la mezcla de culturas... la intrusión de los árabes con su herencia de astrología y adivinación, hasta las tradiciones ocultistas de los judíos-, las supersticiones tenían profundas raíces en España; la astrología y la nigromancia eran asignaturas formales en las universidades...”<sup>1</sup>. Víctor Navarro Brotóns, por su parte, añade: “por todas las ciudades de Europa proliferaron, junto a tratados de astrología análogos a los medievales, todo tipo de pronósticos y juicios astrológicos... además, las estrechas relaciones entre la medicina de la época y la astrología se intensificaron...”<sup>2</sup>. Pues bien, entre las obras que Peñaranda poseía (*Comentario de Tricasso de Mantua sobre la Quiromancia de Cocles* y el *Exorcismo de Mirabile*) puede verse “en un mismo galeno... la contradicción de la ciencia de la época, la coexistencia del hombre renacentista y del hombre medieval” (p. 26). Conviene señalar que no hubo tal contradicción: la mentalidad medieval todavía formaba parte del pensamiento de los siglos XV y XVI; la astrología y la medicina conservaron un gran vínculo en esa época. Eugenio Garin reconoce que la polémica sobre la astrología en el Renacimiento tuvo el mérito de destacar la multiplicidad de ámbitos en los que ésta tenía parte: “astrologia e religione, astrologia e politica, astrologia e propaganda, ma anche astrologia e medicina, astrologia e scienza: una filosofia della storia, una concezione della realtà... La polemica del Rinascimento ebbe il merito di mettere in evidenza la molteplicità di temi che vi convergevano, analizzandone i contrasti e svelando gli insanabili dissidi interni, e questo proprio nel punto in cui gli *studia humanitatis* col ritorno del mondo antico sembravano richiamare a nuova vita le infinite divinità astrali...”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Enciclopedia de hechicería y demonología*, Debate, Madrid, 1991, p. 129.

<sup>2</sup> “Astronomía y cosmología en la España del siglo XVI”, *Actes de les II trobades d'història de la ciència i de la tècnica: Península, 5-8 desembre 1992*, coord. V. Navarro Brotóns, 1994, pp. 39-52.

<sup>3</sup> *Lo zodiaco della vita: la polémica sull'astrología dal trecento al cinquecento*, Laterza, Roma, 2007, pp. 26-27.

En el cuarto apartado del libro, “Los juramentos de Hipócrates”, puede confirmarse la aseveración de que la profesión médica fue una labor inherente a los judíos. Y fue así al punto de que “la animadversión del cristiano viejo a seguir la senda de Galeno venía dada, no por la incapacidad o desinterés, sino por la pesadísima losa del estigma que pesaba sobre la profesión. Ser médico equivalía a reconocer, implícitamente, orígenes sucios o contaminados” (p. 26). Y los judíos, lo sabemos, eran sujetos de desconfianza. Baste, como ilustración, esta cita de Antonio Domínguez Ortiz: “los protervos enemigos de los cristianos que son los judíos y sus descendientes, aunque sean bautizados y convertidos... como lo acreditan los muchos que ha celebrado la Santa Inquisición de esta ciudad, en cuyo último salieron dos médicos con sambenito, por judíos”<sup>4</sup>. A pesar de su condición de judeoconvertos, los médicos gozaban de una posición económica y social bastante estable. Eran tan necesarios que “el decreto de expulsión causó perturbaciones graves en muchas ciudades que se encontraron de improviso desprovistas de servicios médicos” (p. 107). Tal es el caso de la villa de Madrid en donde el inconveniente tuvo remedio gracias al bautismo de los judíos que practicaban la profesión de médico. Los médicos judíos del siglo XVI eran personajes respetados, pese a que de vez en cuando cargaban sobre sus espaldas algunas leyendas cómicas, como que “utilizaban su arte para matar cristianos”. Ya, por ejemplo, en *El diablo cojuelo*, de Luis Vélez de Guevara, el personaje respondía a los alguaciles de Córdoba: “y que a los médicos se les venía a vedar que después de matar un enfermo no les valiese la mula por sagrado...”<sup>5</sup>; pese a lo anterior, reitera a don Cleofás: “allí sacan un médico de su casa para una apoplejía que le ha dado a un obispo...”.

En el universo judeoconverso, pues, los médicos constituían los elementos de mayor prestigio social, y a pesar de los prejuicios, lograron mantener su crédito y su alta clientela: nobles y adinerados, incluso los reyes tenían un médico judío a su servicio. De ahí que los cristianos viejos tuviesen gran recelo hacia ellos, en tanto que eran figuras clave de un sector social anhelado por la mayoría.

Se afirma en el libro que Francisco de Peñaranda fue un judeoconverso del que se sabe poco. Tener raíces judías en la España del Siglo de Oro infundía temor, así como un apuro constante, por parte de los judíos, por pasar inadvertidos. Esta situación se agudizó tras los estatutos de limpieza de sangre, es decir, cuando el Santo Oficio puso la mira en quienes no tenían antepasados cristianos: “quienes tuvieron un antepasado judío o musulmán, por lejano que fuese, quedaban motejados de conversos, confesos, marranos o cristianos nuevos, nombres todos que se aplicaban a los que tenían sangre infecta”.

<sup>4</sup> Ésta y las citas siguientes están tomadas de *Los judeoconvertos en la España moderna*, Mapfre, Madrid, 1992, pp. 210-212.

<sup>5</sup> En *La novela picaresca española*, Aguilar, Madrid, 1954, pp. 1646-1660.

El enclaustramiento de los libros se debió a su temática, al rango de cristiano nuevo, y a la práctica médica que desempeñaba el propietario. No obstante, la razón original de su ocultación se halla en una obra en particular: el libro de *Alboraique*, considerado por Caro Baroja como un “tratadito dirigido contra los conversos”. Ahora bien, ¿cuál fue el motivo esencial por el que Peñaranda pudo haber conservado esta obra en su poder y, todavía más, encubrir esta posesión para que nadie lo supiese? Se aduce que “no es obra que tuviera jamás un cristiano viejo ni mucho menos un converso”. Y con gran seguridad se confirma que “su posesión entrañaba enorme peligro, pues se transmitaba en carta de identidad del poseedor...” (p. 30). El motivo, entonces, fue que el *Alboraique* se consideraba como una tenaz crítica de parte de los que permanecieron fieles a la doctrina judaica hacia todos aquellos acomodaticios y desertores: “Su posesión sólo podía atribuírsele a un criptojudío, uno que en secreto persistía en la fe de sus ancestros” (*id.*). Ya un viejo refrán de la época, atribuido a los judíos sefardíes, decía: “Más vale caer en un río furiente, que en la boca de la gente. Palabrada y pedrada no atornan atrás...”.

Francisco de Peñaranda, aunque converso, aún guardaba vínculos con sus antiguas raíces. Esta afirmación se corrobora al señalar que “probablemente... nació judío y sospecho que persistió en esas creencias y cultura toda la vida” (p. 58). Tras la lectura de *El secreto de los Peñaranda...*, se entiende que decidió preservar estos libros con la pretensión de que alguien en el futuro los encontrara y les otorgara el valor que merecían; pero quizás hubo una segunda razón, más poderosa: el afán de preservarse a sí mismo. Ése fue el máximo secreto de Francisco de Peñaranda: médico, judeoconverso, criptojudío y poseedor de libros prohibidos que, en suma, bien pudieron haberle valido la hoguera, de no ser porque su astucia lo impidió. Los libros de Barcarrota son, sin más, los libros de un médico, en una “coyuntura cultural [que] se presentaba peligrosa” para cualquiera que se hubiera ostentado como su propietario.

ARAMIZ PINEDA MARTÍNEZ  
El Colegio de México

VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA, *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro. Estudios sobre los Salmos y el Cantar de los cantares*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt/M., 2010; 294 pp.

La influencia de la Biblia en la literatura española no se circunscribe a la Edad Media castellana, aunque en este período haya funcionado como fuente principal de sermonarios y relatos ejemplares. Esta in-

fluencia permea hasta nuestros días, si bien los ecos del texto sagrado ya no están en el ámbito de la autoridad religiosa, sino del texto literario.

Por su contigüidad con la Edad Media, el Siglo de Oro recibe poderosa influencia de la Biblia en su calidad de texto sagrado; influjo que estudia Valentín Núñez Rivera en algunos de los grandes ingenios áureos como Benito Arias Montano, san Juan de la Cruz, fray Luis de León, Lope de Vega y Quevedo. Su estudio remite a las traducciones y versiones de los *Salmos* y el *Cantar de los cantares*.

La composición como libro es a posteriori, pues se trata de una recopilación de artículos que el autor publicó en diferentes revistas. Eso sí, con una premisa –a manera de prólogo– en la que advierte sobre la revisión total de los artículos para su publicación conjunta. Todas las referencias a las fuentes primarias y los años de publicación de los artículos originales se proporcionan en nota a pie de página; información importante para el lector, quien descubre diferencias entre los títulos del artículo original y el que se reproduce en el texto.

El libro tiene ocho capítulos: “Poesía religiosa y canon (siglos XVI y XVII)”, “Deslindes y modelos con Pedro de Enzinas”, “Los Salmos penitenciales en la Poesía de Cancionero”, “Salmos y Oda en el Siglo de Oro”, “Los Salmos de Lope, entre vida y poesía”, “El *Cantar de los cantares* y la Égloga a lo divino”, “Del Cantar al Cántico de Juan de la Cruz” y “Quevedo y el *Cantar de los cantares*: traducción y paráfrasis”.

Núñez Rivera establece una continuidad entre la antigüedad grecolatina, la Edad Media y el Siglo de Oro, con elementos de cada etapa: Virgilio y Horacio para la primera, la exégesis de los *Salmos* y el *Cantar de los Cantares* en la segunda, y las versiones y traducciones de estos libros en la última. Hay dos hipótesis que el autor desarrolla de principio a fin: la identificación de las traducciones de los *Salmos* y del *Cantar de los cantares* como odas horacianas en lo formal, pero de contenido bíblico, en el caso de los primeros, y como églogas a lo divino en lo que respecta al segundo. El cauce entre lo profano y lo divino, clasicismo y religiosidad, se articula desde la dimensión divina que los amadores otorgan a su amada. También se construye la alegoría de la Iglesia como esposa de Cristo y el amor que éste tiene a sus ovejas, en términos pastoriles.

El investigador señala el reconocimiento a los poetas de la antigüedad en el arte de la forma, pero no de los contenidos, que son endebles ante la riqueza temática que hay en la Biblia. La articulación de lo clásico y lo sagrado se establece en Horacio por la capacidad que tuvo para defender y promover un virtuosismo que comparte con la religiosidad cristiana, y la maestría en la forma de sus composiciones poéticas.

La identificación en la égloga se estructura en el espacio y condiciones de sus protagonistas. El contacto con la naturaleza, el aparta-

miento de los focos de tentaciones citadinos y su humildad de medios son panoramas ideales para el hombre cristiano, que quiere abandonar la hipocresía de las cortes y el ejercicio de las armas.

Núñez Rivera hace una relación comparativa entre el inmovilismo de la poesía religiosa y la libertad de la poesía profana. Aduce el carácter restrictivo de la primera en función de índices como el de Valdés y las consignas tridentinas, que hacían moverse a la poesía religiosa por cauces demasiado estrechos. La inicial relación dialéctica, al paso del tiempo, se irá decantando para establecer puntos de contacto entre poesía profana y sacra. Garcilaso para el bucolismo y fray Luis de León para las odas horacianas, son los modelos canónicos para el florecimiento de las traducciones y versiones poéticas bíblicas.

El crítico estudia las formas métricas que los poetas ensayan hasta llegar al endecasílabo, que considera el mejor verso para expresar contenidos religiosos. Advierte en la dialéctica entre poesía religiosa y profana dos posibilidades, sobre todo en la poesía de cancionero: ceñirse al texto de la Vulgata o parodiar el texto bíblico en clave erótica. La traducción de la Biblia es una primera posibilidad de recreación de contenidos religiosos que puede hacerse con apego al texto sagrado, pero también con cierta libertad al interpretar o adecuar los pasajes intraducibles a otra lengua. Más allá de las prohibiciones, las traducciones romances de las Biblias se perfilaron como un campo atractivo para los poetas áureos. En el caso de Lope de Vega, el autor es minucioso al revelar las condiciones históricas precisas en que el Fénix compone poesía bíblica en tres obras específicas: *Los pastores de Belén*, *La Circe* y *La corona trágica*.

Al término de la lectura, podemos señalar que el autor establece con rigor las influencias bíblicas en los poetas áureos, como se propuso al principio. Por medio de las traducciones y versiones de los *Salmos* y el *Cantar de los cantares*, nos revela la confluencia del humanismo y la religiosidad en el Siglo de Oro. Señala las fuentes inmediatas, las condiciones histórico-literarias de las influencias y la correlación con otros ingenios áureos.

A pesar del esfuerzo por estructurar el libro como entidad coherente, adolece de repeticiones constantes y redundancia en los temas, lo que revela la procedencia original independiente de los capítulos que componen el libro. La recopilación de artículos parece una norma ineludible en la esfera académica actual. Estos inventarios, sin embargo, y a pesar de los esfuerzos por dotarlos de coherencia, siempre conservan marcas de una diferencia temporal o redundancia de ideas, porque la unidad original de cada uno de los artículos resiente el afán de uniformidad posterior.

EMILIO ENRIQUE NAVARRO HERNÁNDEZ  
El Colegio de México

EUGENIO DE SALAZAR, *Suma del arte de la poesía*. Ed. crít. de Martha Lilia Tenorio. El Colegio de México, México, 2010; 215 pp.

La *Suma del arte de poesía* es la décima publicación de la colección *Biblioteca Novohispana*, elaborada por el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, en la que se editan y divulgan los textos literarios, históricos, legales y científicos escritos en la Nueva España entre los siglos XVI y XVIII. En esta entrega, Martha Lilia Tenorio ofrece una edición crítica y modernizada en la que analiza y explica detenidamente los contenidos del manuscrito, solucionando muchas de las dificultades que puede tener el lector contemporáneo de esta obra, debido a la inevitable distancia histórica o simplemente al desconocimiento del tema.

En la Introducción, Tenorio señala que el poco conocimiento de la *Suma del arte de poesía* se debe en parte a dos situaciones: la primera se refiere a la omisión que el autor hace de esta poética en su relación de obras jurídicas y literarias; la segunda situación problemática se desprende del escaso material bibliográfico que hay sobre Eugenio de Salazar, lo que se ha enmendado ligeramente con la reciente aparición de nuevos documentos, entre ellos, su testamento. Son pocas las poéticas que anteceden a la *Suma del arte de poesía*; entre las más importantes se encuentran los estudios de Nebrija, Juan del Encina, Argote de Molina, Sánchez de Lima y Herrera; no cabe duda de que el análisis del ser de la poesía resulta esclarecedor para comprender la reflexión teórica de la época.

Al explicar la naturaleza de lo poético como una “ficción racional”, que expresa una verdad de tipo histórico, natural o moral, el autor retoma los postulados aristotélicos y sostiene que la poesía es una composición en verso o prosa, en la que el escritor pretende enseñar y deleitar a sus lectores a partir de la imitación y representación de las cosas como “deberían ser”, en razón de su verosimilitud y con clara finalidad moral. En este sentido, la *Suma del arte de poesía* también recupera la discusión sobre el vínculo entre arte e ingenio, expresada en la *Epístola a los Pisones*, de Horacio. Salazar afirma que el poeta debe estar consciente de sus capacidades para elegir un tema en el que demuestre su maestría y erudición, es decir, donde conjunte el bello y correcto manejo del lenguaje, con la adecuada exposición de conocimientos sobre las materias relacionadas en el poema.

La preocupación por la sonoridad y el ritmo del verso es notoria en la poética de Salazar, ya que analiza el texto lírico desde los tiempos y la acentuación de las sílabas que lo componen; es decir, el autor estudia las similitudes entre el verso latino y el verso español a partir del aspecto métrico-cuantitativo, y de los elementos acentuales y sonoros del poema. En este orden de ideas, explica las características de los pies espondeo, dáctilo, yambo, troqueo, coriambo y pirri-



quiu, que ejemplifica con breves textos, para después profundizar en el análisis del verso asclepiadeo, tetrámetro, trímetro yámbico artiloquio, y dímetro yámbico. En este segmento el trabajo de la editora es sustancial, pues en el aparato de notas transcribe algunos fragmentos de poemas que ejemplifican la clasificación de Salazar, quien se preocupa por aclarar los aspectos sonoros y rítmicos de los diferentes versos, pero no presenta textos en los que se muestre su comprensión de las diversas formas del poema. El manuscrito de Salazar carece de los recursos didácticos (el ejemplo y la glosa, entre otros) que se encuentran, por ejemplo, en tratados como *El arte poética en romance castellano*, de Sánchez de Lima.

En los dos últimos capítulos de la poética se presentan algunas formas de estrofas y composiciones españolas, italianas y francesas. En relación con las primeras, se analiza el villancico, la lamentación y la canción, entre otras. Sobre el villancico, Salazar dice que es “una copla breve de tres pies en los cuales se encierra e incluye una sentencia... Compónese este nombre de *villa* y *canto*” (p. 159), y ofrece estos versos: “Quien lleva los ojos puestos / en el lucero divino / jamás perderá el camino” (p. 160). En la lamentación se sigue la estructura de la copla manriqueña. La canción se compone de cuatro pies en su primera estrofa y de ocho pies en las coplas que le siguen, razón por la que Tenorio la equipara con la canción trovadoresca y la ejemplifica con unos versos de Pedro Padilla: “Carrillejo, aguarda, / Quel bien deseado, / quanto más se tarda, / es más estimado” (p. 161, n. 107).

Al estudiar las “composturas” italianas, se alude al soneto, la canción, el madrigal, la batalla canción, así como la sextina, el terceto y la octava rima. Del soneto, sólo hace una descripción formal, mientras que exalta la belleza de la canción petrarquista en las composiciones de la época, citando los comienzos de varias canciones, como “Di pensier in pensier, di monte in monte” o “Chiare dolce fresche aque” (p. 173). En cuanto a la estancia u octava rima, el autor dice que es una composición empleada para describir actos heroicos y acciones armadas, e introduce algunos versos de *Orlando el Furioso*, “Fe porre quat[t]ro brevi: un Mandricardo / e Rodomonte insieme scrit[t]o habea; / ne le altro era Rug[g]iero e Mandricardo” (p. 188). De las formas francesas, se refiere principalmente al fenómeno de imitación de las trovas en la tradición lírica española.

En conclusión, la gran virtud de la edición de Martha Lilia Tenorio consiste en esclarecer aspectos conceptuales que son tratados de manera compleja y poco profunda por el autor de la *Suma* y, a su vez, agregar textos y poemas anunciados superficialmente por Salazar (o, en algunos casos, totalmente obviados) pero que resultan indispensables para la comprensión de las similitudes y diferencias que se proponen entre los versos latinos y los españoles. Esta edición rescata una poética en la que se reúne la tradición latina con la española,

para ofrecer una propuesta de análisis lírico que reconquista la belleza y sonoridad de los versos.

ÓSCAR JAVIER GONZÁLEZ MOLINA  
El Colegio de México

ANTHONY CLOSE, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2007; 433 pp.

Actualmente, las buenas obras de crítica –no sólo las de ficción– tienden a privilegiar el tono serio. Sin embargo, en el Siglo de Oro, como se explica en el libro que ahora reseño, lo cómico era un elemento presente tanto en las obras de ficción como en las teóricas.

Casi todos los lectores modernos del *Quijote* consideran que las burlas de los Duques hacia los protagonistas, en la Segunda parte de la obra, son crueles. Pero el público actual, con la lectura de este libro, podrá cambiar fácilmente su punto de vista, pues aquí se muestra que aquellos juegos tenían poco que ver con la crueldad. No es posible, pues, juzgar la obra desde la perspectiva del siglo XXI; para comprender la teoría y la práctica de la prosa cómica de Cervantes es necesario conocer el ambiente cultural e histórico que hizo posible la escritura de la obra maestra, pues la voz cervantina, lejos de ser una excepción, formaba parte de un amplio coro.

Se advierte aquí un problema para los estudios cervantinos, esto es, la distancia de las interpretaciones respecto al ambiente cultural del Siglo de Oro. Por un lado, se ubica a los que ven en el *Quijote* un ejercicio con intenciones intelectuales elevadas (Américo Castro, Leo Spitzer, Ted Riley); por el otro, se encuentran aquellos para los que la teoría literaria es el único medio para comprender la obra. La indiferencia de la crítica por el aspecto cómico es una de las causas por las que se escribió este libro, y explica una de sus premisas: que la risa, gesto propio de la naturaleza humana, se considera valiosa y por ello merece estudiarse como cualquier otro aspecto de la cultura.

En este estudio se evita repetir cuestiones que se han convertido en lugares comunes, como el perspectivismo o el supuesto desapego escéptico de Cervantes respecto a su época. En este sentido, se trata de un análisis sumamente crítico que está atento a la producción literaria y al medio social de su tiempo. Como un beneficio para el lector, en múltiples ocasiones se ofrecen excelentes recuentos de los textos que se analizan; así sucede, por ejemplo, cuando se habla del encuentro nocturno entre don Quijote y doña Rodríguez. Otro aspecto que el lector agradece es la sencillez en la exposición de los temas.

Se condensa la tesis del libro de manera inteligente en los dos últimos capítulos. En el penúltimo, se muestra la distinción de lo cómi-

co que ofrece López Pinciano en su *Philosophía antigua poética*: hay un humor propio para reyes y otro para seres inferiores; a este último se le relaciona con la carcajada, la fealdad, la ignorancia, la necedad, la burda sensualidad; en una realidad que se califica como descompuesta y enferma. Una actitud similar se muestra en algunas obras, como *Diálogos de apacible entretenimiento* (1605), de Gaspar Lucas Hidalgo, *Los Cigarrales de Toledo* (1624), de Tirso de Molina, o *La casa del placer honesto* (1620), de Salas Barbadillo.

En el último capítulo, se compara la poética de la ficción cómica en Cervantes con la de sus contemporáneos. Se considera que el *Guzmán de Alfarache* es representante de la visión negativa de lo cómico, pues Mateo Alemán lamenta el sacrificio de la sustancia seria de su obra –la moralización mediante el ejemplo negativo– en aras del entretenimiento. Así, se afirma que lo cómico en el *Guzmán* es una banalidad para Alemán. Algo parecido se muestra al analizar *La pícaro Justina*, pues, por un lado, se advierte el interés moralizante y, por otro, se eleva el valor de lo cómico como una digresión necesaria para el fin moralizante, sin dejar de considerarlo frívolo, vano y vil. En las obras de Salas Barbadillo, *El caballero puntual* (1614), *La ingeniosa Elena* (1614), *El necio bien afortunado* (1621), se advierte, asimismo, una visión negativa sobre lo cómico. Este recorrido en la ficción de los contemporáneos cervantinos muestra la persistencia de una distinción entre veras y burlas. La reacción de Cervantes ante esta situación lo distingue mucho de sus contemporáneos.

Al estudiar las circunstancias sociales que condicionaron la concepción de lo risible, se exploran las causas sociogenéticas, ideológicas e institucionales que a finales del siglo XVI propiciaron la crisis de los géneros cómicos. Se ofrecen argumentos sólidos para considerar que la comunidad, al menos en el ámbito hispánico, determina lo risible y aquello que no lo es; con esto, se critican las ideas de Bajtín y Freud sobre el carácter universal del humor y la risa, pues se muestra que, en gran medida, lo cómico está determinado por una práctica local. Sin caer en lo folclórico, se observa que el carácter predominante en la cultura de la época fue el humor juvenil, rudo, aristofánico; sólo así se puede explicar que en un ambiente tan católico, los motes fueran utilizados hasta para blasfemar. Después, se muestra cómo los motes y chistes, tan comunes y apreciados por toda la sociedad (incluidos los cortesanos y nobles) durante los siglos XVI y XVII, se consideran despreciables por vulgares y faltos de sustancia moral en el siguiente siglo; sólo tenían buena acogida entre las clases bajas. Para explicar tal cambio, se ofrece una causa de tipo social: el comportamiento cada vez más refinado de las clases altas al tratar de imitar los códigos de conducta de la Corte. Según Close, este ambiente permite comprender algunos aspectos de la obra de Cervantes.

Mediante un análisis minucioso de los textos cervantinos, se ofrece la poética de la ficción cómica. Por ejemplo, al tratar el tema de “la verdad de la historia”, se muestra de qué manera el autor consigue que su ficción se reciba como un relato de hechos auténticos en virtud del testigo que supuestamente ha presenciado las acciones que llegan al lector por escrito; se estudia, pues, el principio *esse est percipi*. Por otro lado, se hace un análisis de los conceptos de propiedad, discreción, decoro, buen gusto, ingenio, temas fundamentales en la poética cervantina.

No sólo se estudia la poética, también la teoría de lo cómico; este aspecto se analiza en el prólogo a la Primera parte del *Quijote*. A partir de análisis del elemento teórico, se considera que la intención de la obra es provocar risa en el lector. Para ello, se muestra el lado positivo de este aspecto; por ejemplo, su carácter terapéutico, tal como se concibe en los tratados médicos de la época como en el *Examen de ingenios para las ciencias* (1559), de Huarte de San Juan.

Además de estudiar la teoría cómica en la prosa cervantina, también se observa su práctica en el teatro: las figuras cómicas de sus comedias y entremeses (Madrigal, en *La gran sultana*; Pedro, en *Pedro de Urdemalas*; el estudiante pobre, en *La cueva de Salamanca*) se diferencian de los burladores de su época, pues además de completar la acción principal, toman las riendas de los acontecimientos de la ficción, porque son una especie de directores teatrales dentro de la obra.

El gran mérito de *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo* radica en mostrar que el arte cómico, más allá de mero entretenimiento, es capaz de provocar reflexión. Las observaciones de la poética y la concepción teórica de lo cómico en Cervantes abren la posibilidad de estudiar la prosa cervantina y la de sus contemporáneos desde una perspectiva diferente a la que había predominado hasta ahora, pues se reconstruye el significado que tenía el humor en el Siglo de Oro –cuestión que el lector moderno ha perdido. El libro de Anthony Close vale, pues, por enseñar que la interpretación de una obra del pasado debe considerar el ambiente cultural de su época; sólo así los aspectos que hoy parecen superfluos recobran su importancia original.

EMILIANO GOPAR OSORIO  
El Colegio de México

MERCEDES BLANCO, *Góngora o la invención de una lengua*. Universidad, León, 2012; 518 pp. con 37 ilustraciones, la mayoría en color (Anejo III de *Lectura y Signo*).

Así, con esa *o* no disyuntiva que hizo famosa Vicente Aleixandre, se establece la equivalencia: *Góngora, o, lo que es lo mismo*, etc. Normal-

mente, en los trabajos gongorinos, la crítica ha solido buscar fórmulas ingeniosas, brillantes, donde las metáforas campaban por sus respetos; recordemos aquella del excipiente, que era, para Dámaso Alonso, la lengua poética normal en tiempo de Góngora, y de la que su idiolecto partía para superarla. Aquí no: MB se propone demostrar, casi *more geometrico*, que la gran novedad de Góngora es precisamente la invención de una lengua dentro de otra muy cultivada ya, y explicar su funcionamiento según el consejo de Maurice Molho, leyendo a Góngora con ojos de Gracián; algo mucho más fácil de decir que de hacer, huelga aclararlo. Otros intentamos acercarnos a lo mismo, pero ahora salta a la vista que la empresa estaba reservada a quien había agarrado el toro por los cuernos –valga la imagen casi salida del mito de Europa– al desentrañar la *Agudeza y arte de ingenio* del jesuita, y obras similares de sus colegas europeos, en un libro veinte años anterior, base y complemento de este: *Les Rhétoriques de la pointe. Balthasar Gracián et le conceptisme en Europe* (Paris, 1992). Con ello no creemos que se haya alcanzado el *non plus ultra* de la investigación gongorina –por decirlo con el pleonismo consagrado–, pero sí que tal investigación previa queda en buena medida reducida también al papel de excipiente, si se la compara con los dos libros que MB ha consagrado el mismo año a la lengua de Góngora. Afortunadamente, Góngora es inagotable; de lo contrario, uno, tras asimilar obras tan serias y densas, sentiría tentaciones de dedicarse a otra cosa. Así como hay libros estimulantes, que invitan a recorrer el rumbo que marcan, hay otros que dejan la materia en tales condiciones que tras sus páginas se escucha aquella saludable advertencia: “Nadie las mueva...”, etc.

Consta este libro de once capítulos, precedidos de extensa introducción y agrupados en dos partes: los seis primeros versan sobre Góngora y el conceptismo, siempre según el criterio de la agudeza gracianesca, y culminan en el análisis de *Las firmezas de Isabela*, donde la ciudad de Toledo funge de jeroglífico. Los cinco restantes desvelan y analizan los paradigmas que dominan las *Soledades*. Hay además un apéndice, más una bibliografía que se acerca a los 700 títulos, de cuya asimilación y aprovechamiento da fe sobrada el texto mismo. Estamos, pues, ante una obra de larga gestación, como por otra parte acredita la nutrida trayectoria gongorina de la autora (que alcanza treinta entradas en la bibliografía de *Góngora. La estrella inextinguible*, Madrid, 2012). Tras precisar en qué sentido restringido va a usar el ya inevitable comodín de *barroco* (“resultado concreto de acciones y procesos concretos”), postula MB que “Góngora es en España el autor barroco por excelencia, y que el siglo barroco es en España y en el mundo hispánico el siglo de Góngora” (p. 16). Pasa luego a estudiarlo como campo social, en el que destacan dos “acontecimientos” muy relacionados: la polémica sobre el *Polifemo* y las *Soledades*, y la invención por Gracián de un arte de ingenio. Este es “el arte de hallar,

en cada caso, los medios de provocar admiración” (p. 18), y como tal resulta operativo en cualquier época; de ahí los ejemplos latinos y castellanos que pone Gracián, en los que destaca Góngora, maestro indiscutido de la agudeza. Uno de sus vehículos será el soneto, en cuanto descendiente del epigrama clásico, forma que según J. C. Escalígero consta de *narratio*, argumento o descripción, y *argutia* o agudeza. El frecuente recurso de Gracián al soneto se explica porque en él “texto y concepto tienden a coincidir” (p. 26), especialmente una vez que tal esquema evoluciona desde el texto apto para el canto hasta regresar, en sonetos morales, epidícticos o burlescos, a la forma fija del epigrama en sentido etimológico. Lo burlesco por su parte “se convierte en un laboratorio para inventar modalidades inéditas de belleza” (p. 31), y sus vehículos principales son tres: el soneto, la letrilla y el romance. Este último, en especial, cambia pronto de sentido hasta volverse su contrario; el arte de ingenio transforma “el arcaico instrumento del romance en violín cortesano” (p. 35). Góngora lo usará como banco de pruebas, quitándole una o dos sílabas unas veces, añadiéndole distintos estribillos otras, o haciéndolo crisol de estilos contrapuestos, y los poetas posteriores, como ha probado Alatorre, seguirán innovando en él durante siglos. De igual manera la *imitatio*, aplicada al concepto, da lugar a conceptos diferentes según varíen el contexto o la intención del autor, lo que MB ilustra con una frase de Plinio acomodada por Quevedo.

El tercer apartado de la introducción estudia la idea de lo sublime, partiendo del tratado así titulado y atribuido a Longino, a quien recurren Pedro de Valencia en su respuesta a las *Soledades* y Díaz de Rivas en su comentario sobre el mismo poema. Una idea cuya “naturaleza es más poética que retórica” (p. 48), ya que puede contrariar de lleno el mismo decoro, y un término, *sublime*, que Correas reserva para calificar al propio Góngora. Según MB, la silva de las *Soledades* se adapta mejor al arte de lo sublime que los metros breves, más apropiados para el arte de ingenio, aunque ambas artes “cruzan con cierta indiferencia las fronteras entre los géneros” (p. 53), de ahí el desconcertante hibridismo de las *Soledades*. Sin embargo, no deben confundirse, porque el ingenio puede subsistir en casos de hinchazón o frialdad, antípodas de lo sublime. La introducción concluye con una declaración de las intenciones que se cumplirán a lo largo del libro: situar la estética de Góngora “entre los polos del arte de la agudeza y el arte de lo sublime”, el primero ejemplificado con poemas encomiásticos o satíricos, y el segundo con los extraños “paradigmas” de las *Soledades*, que a su vez dialogan con obras hasta ahora no tenidas en cuenta.

A tantas ideas, que hemos dejado casi reducidas a esqueleto, sólo podemos añadir que el concepto de sublime tiene forzosamente mucho de subjetivo, y con dificultad un Jáuregui, por ejemplo, hubiera aceptado aplicarlo allí donde otros lo admiten. Por otra parte, tam-

bién fuera de la silva hay pasajes que merecen tal dictado: así cierto momento de los tercetos de 1609 señalado por Salcedo Coronel, la descripción del melificio en el *Polifemo*, a pesar del aparente encorsemtamiento de sus octavas reales, incluso varios de los sonetos finales de Góngora, o el dedicado a don Cristóbal de Moura, cuya perfección formal roza el prodigio, y donde, por decirlo con palabras de la propia MB, lo sublime no es sino “manifestación superficial de una agudeza soterrada y compleja” (p. 62).

El cap. 1 resume el debate sobre el conceptismo de Góngora, previa aclaración del sentido que pudo tener el equiparar al poeta con Homero en una época en que sus versos habitaban la memoria colectiva (p. 69). El concepto es una imagen razonada, que usa las formas del silogismo, aunque su materia sea imaginativa y de origen heterogéneo; su afinidad con el sofisma sirvió para descalificarlo a ojos de tratadistas dieciochescos. Ya en el s. XVII Jáuregui, Faria y Sousa y González de Salas se habían resistido a participar de la fascinación por el concepto, debido a que entienden torcidamente su noción. MB aclara que “no es un pensamiento profundo y arcano”, como pudo creer Menéndez Pelayo, sino algo cuya especificidad consiste en “estar palpablemente encarnado en las palabras... en sus acepciones realizadas o posibles, actuales y pretéritas” (p. 83), lo cual tampoco equivale a *rumor de palabras* ni a pompa verbal. Los contemporáneos de Góngora lo percibieron intuitivamente; Gracián reflexionó sobre ello tratando de reducirlo a método y arte. El cap. 2 estudia con detalle la curiosa selección de textos gongorinos presente en la *Agudeza y arte de ingenio*, de donde están excluidas las *Soledades*, casi todo el *Polifemo*, y gran parte de la poesía burlesca o satírica, mientras que tiene mucha presencia *Las firmezas de Isabela*, única comedia completada por Góngora. A Gracián lo juzgamos por su aparente sordera y falta de gusto, pero lo único seguro es que en Góngora buscó al “águila en los conceptos”; la cualidad musical de su poesía, que le hizo definirlo como “cisne en los concetos”, quedaba fuera de su interés (p. 89). Examina después la mezcla de estilos que se da tempranamente en Góngora, desde el romance juvenil “Triste pisa y afligido”, cuyos registros alternan como si el romance se parodiase a sí mismo (p. 93), hasta la *Fábula de Píramo y Tisbe*, donde se funden o confunden<sup>1</sup>. La raíz del término *confusión* la usa Góngo-

<sup>1</sup> De toda la enumeración de coloridos en la obra de Góngora, únicamente nos parece dudosa la presencia del humor en el *Polifemo*, sobre todo tras haber leído el primero de los *Cinco ensayos polifémicos*, de JESÚS PONCE CÁRDENAS (Málaga, 2009), en que el autor aduce copia de argumentos para probarlo. Por ejemplo, el término *ara*, en vv. 53 y 55, parece sinónimo de margen, y por tanto juego de palabras (p. 88). Sin embargo, en la *Eneida*, I, 108-110, lo que se dice es que los itálos llaman aras, no a ninguna orilla marina, sino a los bajíos (*saxa latentia*), es decir, rocas ocultas bajo el agua que siempre han sido un gran peligro para la navegación. En ellas no

ra con frecuencia en sentido positivo, como ha estudiado Nadine Ly. Unas veces significa ‘mezcla’, sin más, pero otras alude a la abundancia y variedad que se dan simultáneamente en la naturaleza, y que el arte puede imitar, frente a la escasez, regularidad o monotonía. MB ilustra lo dicho no sólo con ejemplos de Góngora, sino con otros tomados de la pintura, donde el *sfumato* pictórico hace una función similar a la diaporesis poética.

En el cap. 3 sostiene MB que el escritor ingenioso posee una libertad específica, y la única autoridad en que se apoya es la de su propio ingenio: “sacraliza el poder profano y exalta el poder de lo sacro” (p. 106). Para demostrarlo, estudia con pormenor poemas áulicos en que Góngora se sirve de la agudeza compuesta, “articulación de varias operaciones ingeniosas dispersas en un macrotexto” (p. 107), en especial el soneto a don Cristóbal de Moura, ya elegido por Gracián como muestra de tal agudeza, cuya elegancia máxima, en nuestra opinión, consiste en no dirigirse al personaje, sino a su árbol genealógico, aprovechando una falsa correspondencia nominal establecida por la ausencia del diptongo *ou* en la lengua del poeta: Moura = Mora. No es, por tanto, “el buen don Cristóbal, portugués de Lisboa” (p. 113), quien sale, en los campos más regados por el Tajo, al par de la sublime palma y del laurel levantado, sino el moral que representa, sólo para oídos castellanos, su linaje. Con rigor similar se traban los conceptos en el soneto al obispo Mardones, en el laudatorio a la *Rhetorica* del P. Castro, y en el fúnebre al Greco, que constituye una “agudeza compuesta fingida”, por fingir la presencia de un sepulcro inexistente. Un soneto este último que, en palabras de MB, presenta “la actividad pictórica como algo que enternece lo duro, humedece lo seco, penetra lo cerrado, y transforma lo inorgánico en orgánico” (p. 141). Dentro del ciclo toledano de 1616 se inscribe también la canción al sepulcro de Garcilaso, poema obviamente desinteresado que concluye con una “agudeza por suspensión conceptuosa”, y cuyo referente, según descubre MB, es problemático. Si en ella el obelisco aparece recusado, en cambio está bien presente en las *Nenias a la muerte de Felipe III*, y la autora se detendrá más abajo en estudiar tal término y sus funciones en la restante obra de Góngora. Ahora subraya la curiosa ambigüedad de un poema que pone de relieve los defectos del rey a partir de sus mismas virtudes. “Góngora, como artífice ingenioso, es un hombre a quien la palabra libera” (p. 157).

El cap. 4 se ocupa de la minoritaria sátira barroca de corte ariosesco, representada en Góngora por los tercetos “Mal haya el que en señores idolatra”, de 1609, cuyo modelo, señalado por Dámaso Alon-

---

es posible que nadie depositase ofrendas a Galatea. El propio Ponce, en nota, ya descarta la equivalencia *ara* / *margen* dada únicamente por Tertuliano. Claro es que las cosas pueden verse de otro modo, según la definición que adoptemos de humor.



so, es la tercera sátira de Juvenal, un discurso que remeda la libertad y el desorden del monólogo interior, y que por ello se sitúa “en las antípodas de la agudeza compuesta” (p. 166). Este poema espléndido se ha considerado con razón uno de los más personales e irreverentes del autor, quien “profesa olímpica indiferencia por los asuntos del día” (p. 168), si es lícito, como parece, identificarlo con el locutor. Una actitud similar a la que mostrará poco después en el soneto “El conde mi señor se fue a Napóles”, examinado más adelante. La modalidad más practicada por Góngora es la sátira de estados, que los inquisidores censuran incluso cuando es impersonal, mientras que los amigos la elogian, a la vez que señalan su origen en los versos fescenninos evocados por Horacio. Aunque para este poeta los *mala carmina* designan encantos mágicos, MB denomina así las sátiras con frecuencia enderezadas contra personas concretas, frecuentemente colegas, lo que parece probar que Góngora, aun sin conservar copia de sus poemas, no era tan ajeno al mundo literario de su tiempo, o no se siente tan por encima de él. Estas sátiras suelen echar mano de lo que Gracián llama una “circunstancia especial”, singular e inequívoca. Ejemplo, entre varios, puede ser el soneto “Por tu vida, Lopillo, que me borres”, contra el blasón de Bernardo del Carpio infantilmente exhibido por Lope de Vega en el frontispicio de dos de sus libros, y que se ajusta al destinatario con la misma precisión que se ajustaba el moral en caso del soneto encomiástico a don Cristóbal de Moura (p. 186). Como dice la autora, “ese juego disparatado con los significantes se vuelve agudeza cuando da con la circunstancia especial que lo fundamenta” (p. 187). Otro tanto se podría decir de la décima “En vuestras manos ya creo”, asimismo contra Lope, o la dirigida al P. Gregorio de Pedrosa, nombrado obispo de León, donde el topónimo, simple etimología popular de un emplazamiento militar romano, se convierte en “circunstancia especial” que permite identificarlo con el icono habitual en la representación de san Jerónimo, a cuya orden pertenecía Pedrosa. Góngora fue el poeta satírico más apreciado, en buena parte por sus invenciones formales en tal terreno: una de ellas es la enumeración caótica, como la del soneto “Grandes, más que elefantes y que abadas”, que curiosamente será uno de los más imitados; otra es la sucesión, también de apariencias caóticas, de coplas en las letrillas, cuyo germen e hilo conductor será el estribillo, y cuya unidad, en términos de MB, “es paradigmática y no sintagmática” (p. 194): “El locutor satírico oficia en suma de corifeo, y sus burlas son percutidas, en el estribillo, por la grito (vaya o matraca) de una multitud virtual o imaginaria que lo rodea” (p. 195). No se puede decir mejor, ni hay mejor prueba del éxito de tal forma que su cercana imitación por Quevedo.

“La agudeza crítica o la libertad del ingenio” constituye el cap. 5. El ingenio es para el entendimiento lo que el valor para la volun-

tad, y permite llegar a extremos de libertad que se han tomado a veces por rebeldía o heterodoxia. El conceptismo es “una apología del sofisma, no como engaño disimulado sino como engaño confesado y asumido” (p. 205). El poeta en la ocasión puede contrariar la ideología dominante, su destreza verbal lo justifica: es el caso de la letrilla del Esgueva, montada con multitud de términos de doble sentido, que siempre permiten una lectura noble, como también el romance “Cuando la rosada aurora”, o varios sonetos asimismo dedicados a poner en solfa la efímera corte vallisoletana. Góngora, que pudo aprender de Horacio, Juvenal o Ariosto, no exhibe como ellos ironía, indignación o virtud, sino que por su mentalidad nada estoica se inclina más a Marcial (de ahí su renombre de Marcial cordobés), es decir, al epigrama, “juego libre de ingenio, exento de lugares comunes morales” (p. 224). En ese campo suele usar la décima o el soneto, pero también se prestan a ello las mudanzas de la letrilla<sup>2</sup> o los romances divididos en grupos de coplas separados por un estribillo, y que no pocas veces por lo mismo aparecen en los testimonios rotulados como sátiras. Otros, incluso extensos y continuos, siguen siendo epigramáticos; así el vejamen “Tenemos un doctorando”, o el romance “Temo tanto los serenos”, dirigido a un compañero de timba, en los cuales los símbolos de honor pasan a serlo de su contrario –lo que también sucede en el soneto que burla de un caballero que llamó soneto a un romance (“Música le pidió ayer a su albedrío”). Más significativo aún es el antes mencionado “El conde mi señor se fue a Napóles”, en que el poeta desea buen viaje a unos nobles, y se atreve a desafiar a la censura misma: “Con pocos libros libres (libres digo / de expurgaciones) paso y me paseo” (vv. 9-10). Precisa MB que la libertad del ingenio es muy superior a la del bufón, cuyo límite estriba en no poder hablar en serio, mientras que el poeta puede hacerlo tras una *fachada cómica*, concepto freudiano oportunamente evocado.

Otro buen ejemplo es el difícil romance “Trepan los gitanos”, también del ciclo vallisoletano, que consta de siete grupos de cuatro coplas separados por el estribillo “Otro nudo a la bolsa / mientras que trepan”<sup>3</sup>. El séptimo es el más audaz de contenido, puesto que se re-

<sup>2</sup> MB, citando a PONCE CÁRDENAS (p. 213), alega la letrilla “Pondérenos la experiencia”, cuyo locutor aconseja al pendolista de hermosa mujer que “conduzca infantería”, porque, según Jammes, quien la conduce es el coronel, término que apuntaría a ‘cornudo’. Si bien es este el sentido de la copla, no creemos, en cambio, que se haya de leer ahí tal cosa. El coronel es jefe de un regimiento, batallón o columna (de donde viene el nombre) de infantería o caballería, que también mandan otros grados de la milicia. Sería una torpeza, inadmisibles en Góngora, pedir a un pendolista que se convierta en coronel, para luego aconsejarle, de nuevo como pendolista, vender la escribanía y quedarse con el *tintero*, término que basta para dejar claro a qué se alude.

<sup>3</sup> De ellos, el primero es el que ofrece más dificultades, ya desde el verbo de su arranque: *trepar*, que para Covarrubias (y para Góngora, cf. *Sol.* I, v. 1017) es ‘vol-

fiere en términos irreverentes a las captaciones de herencias por los religiosos, quienes para clavar haciendas “humildes menean / de la pasión santa / la santa herramienta”. MB, tras conectarlo con el *Funus* de Erasmo, pasa a descifrar la expresión enigmática “y, para ascendencia, / de años a esta parte, / la santa escalera”, cuyo segundo verso hasta ahora se creyó referido a una orden de reciente implantación, mientras que para MB podría aludir a cualquiera de las “escalas simbólicas de la perfección cristiana o del ascenso espiritual”, derivadas de la *Escala espiritual* de san Juan Clímaco (p. 247), no –pensamos– a la Santa Escalera venerada en Roma, que ni es “herramienta” ni puede ser “meneada”. El poema se construye, así, con una especie de alegoría caleidoscópica, donde los gitanos volteadores del estribillo se transfiguran sucesivamente en ladrones de guante blanco, galanes sin escrúpulos, cortesanas con menos, mercaderes tramposos y religiosos interesados.

El último capítulo de la primera parte se titula “Toledo como jeroglífico en *Las firmezas de Isabela*”, comedia predilecta de Gracián y muestra insuperable de “agudeza compuesta”. Una circunstancia local que nada tiene que ver con el costumbrismo, sino con la peculiar orografía de la ciudad, que la aproxima a una isla y la convierte en asiento de una utopía urbana y mercantil (frente a la utopía rural de las *Soledades*), así como también en reserva de materiales generadores de los múltiples conceptos que entretejen el enredo. No es posible ni deseable resumir el análisis a que esta pieza es sometida, sin duda las páginas más convincentes del libro. Un análisis enriquecido con el excursus acerca del jeroglífico (“elemento de un código, grafema”), término puesto en circulación por Pierio Valeriano en sus *Hieroglyphica* (1556), su diferencia respecto del emblema o de la empresa (mensaje de carácter moral), y las modalidades, a veces confusas, a que dio lugar en España desde finales del s. XVI. Toledo es, así, jeroglífico o esquema abstracto, capaz de ser representado por un turbante, corona imperial u obelisco –algo entonces asociado a un monumento funerario, como la ciudad lo es de sus mártires y de Garcilaso–, “de modo que lo que, plegado, es un jeroglífico, se convierte, una vez desplegado, en un copioso y adornado panegírico” (p. 288); a tan viva imagen sigue una conclusión que sería imperdonable no recoger: “Góngora está posiblemente enalteciendo un orden, el viejo

tear’. F. de B. Marcos Álvarez ha propuesto el sentido de ‘taladrar’, que no cuenta con ejemplos, pero sí *trepas*, en el sentido de ‘adorno’ hecho de una tela diferente, y que podría ampliarse al de ‘corte, raja’. En cambio, el sintagma *dar trepas*, de v. 10, parece hápax y no sabemos si equivale o no al *trepas* de v. 1. De poco serviría dar “otro nudo a la bolsa”, mientras alguien la raja para robar su contenido; lo que cortaban los cortabolsas era la faltriquera donde se guardaba. Tampoco los *brincos* de la cuarta copla, que tiran los gitanos metafóricos, o las *devanaderas* de v. 92, que buscan las cortesanas, se dejan comprender fácilmente.

orden clerical, artesano y mercantil al que la ciudad debe su prosperidad y su prestigio. A un ambiente similar, aunque menos brillante, debía el poeta, en Córdoba, sus rentas decrecientes y su amenazada independencia” (*ibid.*).

La segunda parte lleva como epígrafe “La invención de una lengua. Los paradigmas del toro y del obelisco en las *Soledades*”. Cap. 7: “El paradigma como elemento de la sintaxis poética”. En el idiolecto de Góngora, más que los cultismos estrictos, destaca el novedoso empleo de términos corrientes, junto con el llamado cultismo semántico o de acepción, ya practicado por Boscán y Garcilaso, que actualiza y revitaliza palabras desgastadas. Las *Soledades* fueron difíciles para los amigos y comentaristas del poeta, personas de acendrada cultura para quienes eran familiares muchas cosas que hoy nos resultan lejanas; la dificultad, u oscuridad, la prueban sus discusiones y paráfrasis. Es, sin embargo, el poema ideal para estudiar el lenguaje gongorino, gracias a su extensión, que rebasa los 2000 versos y “permite repetir con variantes las mismas locuciones, construcciones y empleos” (p. 302), algunas de las cuales se organizan en verdaderos paradigmas o campos léxico-semánticos. Un examen detenido de la cronografía inicial del poema desvela media docena de expresiones que reaparecerán, con distinta envoltura, en otros pasajes de ambas *Soledades*, de forma que “los versos se responden a largas distancias” (p. 312).

Cap. 8: “Novios y novillos”. Al margen de un breve pasaje donde consta la *recusatio* de los cuernos (I, 329-334), todo indica cierta proximidad pacífica entre ese campo semántico y el del noviazgo. La insistencia, a nuestro juicio, podría deberse a que Góngora no hace mayor caso, salvo en contextos epigramáticos, de una imagen popular al fin y al cabo tan poco justificada como la del canto del cuco, y mucho menos que la ya lexicalizada del matrimonio como yugo. MB, en cambio, cree que ello deriva de ritos nupciales arcaicos, lo que concuerda con los adornos vegetales e incluso con los mismos juegos atléticos celebrados tras la boda en la *Soledad* I, representados en la España rural más bien por las distintas formas de la tauromaquia, sacrificio que el poema anticipa al comentar la muerte del macho cabrío (I, 153-162) y que desarrolla más tarde, en forma figurada, al pintar la lucha entre el arroyo y el océano (II, 17-21). En este sentido se puede interpretar como reminiscencia de tales sacrificios la comparación de la novia con el ave fénix (*Sol.* I, 944-955), símil que Góngora parece haber tomado de Claudiano, tal vez a través de Tasso, a fin de significar cómo los novios se identifican con el animal sacrificado –sea uno u otro– para renacer a una nueva vida. Lo insólito es apelar a imaginiería tan ilustre y profana para cantar una boda rústica. “Posiblemente –concluye MB– Góngora sea también barroco en cuanto conjuga una cultura humanística profunda y el contacto nunca perdido con la vitalidad festiva de un arte popular” (p. 340).

Del humor en las *Soledades* se ocupa el cap. 19. La autora reconoce partir del trabajo de Jesús Ponce Cárdenas sobre el humor en el *Polifemo*, del que algo hemos dicho antes. En cuanto al supuesto contrapunto que permita leer *flores* = ‘trampas’ en vv. 279-280 de ese poema, nos parece difícil de aceptar, aunque en el pasaje haya un evidente engaño de Acis, que se finge dormido. Al menos, no se les ha ocurrido a ninguno de los comentaristas antiguos, quienes en sus esparcimientos usarían ocasionalmente la expresión picaresca, que a nuestro parecer contiene siempre el sema de intencionalidad y que aquí disonaría harto más que el coloquialismo de v. 89<sup>4</sup>. Otra cuestión es saber si la luz que duerme son los ojos de Acis o los de Galatea, cosa ahora irrelevante. Tampoco es este el momento adecuado para preguntarse por qué Góngora excluyó el humor del *Polifemo* o del *Panegírico*, poemas heroicos sin concesiones de otro tipo. Lo que importa es que rasgos de ese humor, aunque atenuados por la censura de Pedro de Valencia, subsisten en las *Soledades*. Según el tratado *Sobre el estilo*, de Demetrio, el elegante, o *venusta oratio*, supone gracia, y “el deleite literario se concibe en época de Góngora como principalmente estilístico” (p. 351). Tales ideas, aun procediendo de un autor que es un puro nombre, se habían difundido ampliamente en latín e italiano, y encuentran su plasmación ya en Ovidio y Ariosto. MB aduce, con razón, el caso del chiste sobre las gallinas, censurado por Pedro de Valencia, y sustituido con otro, menos perceptible, que compara el gallo a un sultán, por su harén y su turbante, según aclaró Jammes. Más dudosa es la irreverencia que se ha querido ver en el v. I, 160, donde se dice que el macho cabrío “redimió con su muerte tantas vides”. En otro lugar lo hemos tachado de exceso interpretativo (*Gongoremas*, Barcelona, 1998, pp. 64-65), y no vamos a insistir; la propia MB dice más adelante que tal chiste blasfematorio es “demasiado acre y violento para ser de verdad jocoso o risible” (p. 386). Sin necesidad de apelar a todas las asociaciones verbales que sugieran los versos de Góngora, es obvio el tono jocoso de muchos de ellos, precisamente, como señala la autora, por haberse propuesto unir “el orden de lo festivo agrario y tradicional de su tiempo y el orden de lo festivo clásico” (p. 369), algo que no supieron apreciar sus lectores

<sup>4</sup> PONCE (*op. cit.*, p. 98) arguye con el romance “Aquel rayo de la guerra”: “Dióle unas flores la dama, / que para él flores fueron / y para el celoso rey, / yerbas de mortal veneno” (vv. 29-32). Sin embargo, nada autoriza a interpretar como ‘mortal trampa’ las flores que el amante recibe de su amiga, quien no tiene la menor intención de engañarlo. La única ocasión en que Góngora parece usar *flores* = ‘fullerías’ es en los tercetos de 1609, v. 12, y aun esa fue desmentida por Nicolás Antonio. De las 123 veces que aparece el término *flores* en Góngora (una, en *Sol. I*, 771, aplicada al bozo de un joven), no conocemos ninguna en que tal acepción sea necesaria para el sentido. El único caso en que puede aceptarse sucede, en singular, en la décima “Un conde prometedor”, v. 4.

de mentalidad más conservadora. MB aduce el paralelo de Rubens, cuyos cuadros a veces se inspiran directamente en Ovidio, y no en las *Metamorfosis* sino en los *Fastos*, como también la *Soledad* I. Más suelto o inconexo nos parece, en cambio, el paradigma de lo dionisiaco, que deja trazas en ambas partes del poema, y algo forzado el eco de Nonno en II, 314-336, pero todo podría ser.

El cap. 10, “Arquitecturas y ruinas pastoriles”, comienza recordando el uso anómalo de adjetivos en las *Soledades*, a partir del *verde obelisco de la choza* (I, 181), y que se prolonga en *verde balcón* (I, 192), *verdes halagos* (I, 220), *verde muro* (I, 521), *meta umbrosa* (I, 580), *frondosas metas* (I, 1037), algo más frecuente y significativo que el epíteto pleonástico, por cuanto el adjetivo inesperado produce conceptos elaborados “con sensibilidad paisajística”, al destacar el color o la categoría de objetos pertenecientes a la arquitectura cortesana, de cuyo espacio procede el joven peregrino: “el poema trata de agotar las formas de comparar o conectar vegetación y arquitectura” (p. 399), desde el canto al “bienaventurado albergue / a cualquier hora” (I, 94-95) en adelante<sup>5</sup>. MB se detiene en este pasaje para desvelar una referencia a Sannazaro en la hipálage “templo de Pales, alquería de Flora” (I, 96), un templo que aparece en la prosa tercera de la *Arcadia*: “el templo se diferencia del bosque pero lo refleja y lo consagra; el bosque se detiene ante el templo pero le rinde culto” (p. 405)<sup>6</sup>. A la oposición entre corte y aldea, que Góngora hereda, se suma también la figura etimológica con que usa el término *geometría*, ‘medición de la tierra’ (II, 381). Una geometría contra la que *se rebela* la arquitectura (II, 669-670), imagen esta de la que Pellicer, a nuestro juicio, ofrece una explicación bastante rebuscada (similar a la que da razón del éntasis en las columnas dóricas), no recogida por Salcedo Coronel, Dámaso Alonso o la paráfrasis de Jammes. En cualquier caso, es cierto que la complejidad doctrinal de las *Soledades* tiene su perfecto correlato en la complejidad formal y la justifica (p. 413), incluso cuando usa sinécdoques de materia extrañamente contorsionadas: “la anomalía de la sintaxis expresa la anomalía del objeto descrito... como si se confundieran la causa material y la causa agente” (p. 415). Está muy

<sup>5</sup> Un intento que llega hasta el romance “Ojos eran fugitivos”, de 1619: “Dichosas las ondas suyas / que, entre pirámides verdes / que quieren ser obeliscos / sin dejar de ser cipreses, / y entre palmas que celosas / confunden los capiteles / de un edificio, a pesar / de los árboles luciente, / cristales son vagarosos”, etc. (vv. 21-29).

<sup>6</sup> En esa página nos parece que hay un lapsus de interpretación, por otra parte ya intuido por la autora en la nota 743. El segundo verso de la frase “No moderno artefacto / borró designios, bosquejó modelos” (I, 97-98), no supone “planos primero bosquejados y luego borrados”, lo que constituiría en efecto un caso de hýsteronproteron, sino expresiones muy cercanas, ya que no sinónimas. Cf. “desatácese el ingenio / y algunos papeles borro”, en el romance “Qué necio que era yo antaño”, vv. 55-56.

bien visto el paralelo entre la aldea de la *Soledad* primera y la isla de la segunda, “naturaleza y a la vez cultura”, así como el declive en la euforia del poema, a medida que avanza (p. 417), desde los alcázares que pueblan la memoria del peregrino hasta la descripción de las chozas piscatorias, hechas con pobres terrones amasados con algas, pasando por el moderado y fuerte palacio de un prócer andaluz. Góngora, aun cuando se muestra ocasionalmente horaciano –sigue diciendo MB–, más que la *aurea mediocritas* aprecia los extremos, de cuyo choque “hace surgir la centella del concepto” (p. 422); así forja la “agudeza de improporción” de que parte todo este análisis: *el verde obelisco de la choza*. En resumen, por su intento de “dar un vuelco a lo humilde para confundirlo con lo sublime, las *Soledades*... aspiran a ser una paradójica epopeya de la paz rural” (p. 424), una muy apropiada definición a la cual sin embargo la propia autora pondrá reparos en su siguiente libro (*Góngora heroico*, Madrid, 2012, pp. 83-84).

Por último, el cap. 11 (“Obeliscos en Arcadia”) y el apéndice prestan atención a algo que los comentaristas pasan por alto: la presencia del término *obelisco* en un poeta que no los había visto nunca, excepto en el simulacro de algún túmulo, a fin de explicar que Góngora lo tome por “símbolo de la arquitectura cortesana opuesta a la rural sencillez” (p. 428). Para ello la autora se remonta a un viejo estudio de K. H. Dannenfeldt sobre la recuperación de obeliscos efectuada en la Roma de Sixto V (1585-1590) por el arquitecto Domenico Fontana, ingenio que terminó sus días en Nápoles, protegido por el VI conde de Lemos (padre del mecenas de Góngora y Cervantes), a cuya esposa dedicó uno de sus libros. Lógicamente, MB piensa que el poeta tuvo noticia de tales hechos por su amigo el abad de Rute, que había vivido en Roma largos años. “Sin la referencia a la efervescencia urbanística romana, la frase *ilustren obeliscos las ciudades* [I, 934] simplemente carecía de sentido” (p. 436). A veces la palabra equivale a ‘meta’, y así aparece en uno de los pasajes donde Sannazaro insiste más en la homología entre arquitectura y vegetación, y del que deriva el curioso principio estético según el cual “un objeto artificial es bello cuando se finge de modo convincente objeto natural, y un objeto natural es bello cuando parece artificial” (p. 439). Góngora, que usa *obelisco* sólo siete veces, la primera en la *Isabela* (1610) y referida precisamente a Toledo, considera su sentido próximo al de pirámide, y, como se ha dicho, encuentra el término asociado a la arquitectura funeraria, aunque sea en forma figurada, de manera que meta, aguja y pirámide “pertenecen al paradigma del verde obelisco por razones múltiples” (p. 440). Uno de tales monumentos fue el erigido en la catedral de Córdoba a la reina doña Margarita en 1611, descrito por Juan de Guzmán en libro impreso al año siguiente, cuando la primera *Soledad* estaría en gestación. Al estudiar los problemas del soneto “No de fino diamante o rubí ardiente”, uno de los cinco poemas que

Góngora dedicó al asunto, hemos destacado la impresión de pirámide, con el túmulo en su centro, que se desprende de las palabras que lo pintan<sup>7</sup>. Pero MB supone también que Góngora pudo tener noticia directa o indirecta del túmulo sevillano de Felipe II (1598), en el que había hasta cinco obeliscos, uno por el monarca y los cuatro restantes por sus esposas. Tal es el sentido que la palabra tiene en la canción del peregrino en la segunda *Soledad* (II, 158-164), cuando desea perder la vida en el océano y tener por obelisco los montes del mundo, “desmesura sublime, y a la vez extravagante, en que se vislumbra el futuro romanticismo” (p. 448). Termina el capítulo proponiendo como nexo entre el peregrino y el obelisco la *Hypnerotomachia Poliphili*, libro atribuido a Francesco Colonna, impreso por primera vez en 1499 e ilustrado con xilografías, una de las cuales se reproduce en p. 454. Aunque la obra es anómala por su italiano lleno de neologismos, y aunque por su argumento carece de relación con las *Soledades*, MB desvela que “está presente en numerosos detalles del programa iconográfico del edificio renacentista de la universidad de Salamanca, donde estudió Góngora” (p. 451), en él figuran como objeto simbólico los obeliscos egipcios, y pertenece a la serie de textos que tratan del peregrinaje de amor. Hay que agradecer a MB su cautela a la hora de suponer en Góngora influencias tan posibles como improbables, por más que tal cosa no constituya el problema central planteado en este libro. Un libro ya indispensable que, como dijimos al principio, es toda una lección de método, acuidad y sensibilidad, de esfuerzos ímprobos y acumulados durante muchos años a fin de mostrar que el Homero español merece tal nombre por numerosas razones, la principal de las cuales es haber transfigurado definitivamente la lengua poética del Siglo de Oro.

ANTONIO CARREIRA

MERCEDES BLANCO, *Góngora heroico. Las “Soledades” y la tradición épica*. Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2012; 443 pp.

Uno de los aspectos más discutidos entre los gongoristas de todos los tiempos (desde los escoliastas y detractores contemporáneos de Góngora) es el género de las *Soledades*. La adscripción genérica del *opus magnum* gongorino no es sólo una cuestión taxonómica para manuales literarios, sino, fundamentalmente, una propuesta de lectura. La conmoción causada por el poema da cuenta de la medida en que el

<sup>7</sup> “Cuestiones filológicas relativas a algunos poemas gongorinos del periodo 1609-1615”, en Begoña López Bueno (ed.), *El poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, Prensas Universitarias, Zaragoza, 2011, p. 50.



cordobés cumplió, o no, con las expectativas estéticas de su época. Las exigencias de sus adversarios, las respuestas de sus defensores, son todas indicios de que las *Soledades* se recibieron como una muestra de gran poesía. Por ello, en su recepción fue definitivo el papel desempeñado por lo que Mercedes Blanco llama la “demanda” del poema épico: la densidad de conceptos y la altura expresiva de las *Soledades* las caracterizaban como “épica”, a pesar de que no cumplían ninguna de las convenciones del género. ¿Cómo son, entonces, heroicas las *Soledades*? MB responde con su *Góngora heroico*: un libro valioso, resultado de muchos años de estudio y de reflexión sobre los temas más complejos de un autor complejo; un libro valiente, con una propuesta osada y una elaboración ambiciosa; un libro importante, en que los acuerdos y los desacuerdos son una invitación a pensar, a revisar lugares comunes y a releer a Góngora con los ojos de un humanista de saberes enciclopédicos. *Góngora heroico* es una obra materialmente hermosa; contiene varias ilustraciones, reproducidas con gran calidad, y en perfecto equilibrio visual con el texto. A esta armonía en la composición se sacrificaron las notas, que no van a pie de página, sino al final de cada capítulo. El libro consta de introducción, doce capítulos y una extensa bibliografía (poco más de 600 entradas). En la introducción se plantean, en síntesis, los temas principales: las veleidades épicas de Góngora en el contexto de la *Pax Hispanica*, los modelos determinantes, el problema genérico de las *Soledades* y la posibilidad de leerlas como una especie de poema épico. Cada capítulo es un pequeño universo, pues para cada uno el acopio de información es abrumador. No es fácil seguir la tesis principal entre tantas y tan variadas noticias; la autora –supongo que consciente de la dificultad de su materia– tiene el acierto de cerrar cada parte con una recapitulación que además sirve de exordio a la siguiente, lo que confiere unidad al conjunto.

En la introducción postula MB que, si bien Góngora no escribió un poema épico “en forma”, sus grandes poemas (las *Soledades*, el *Po-lifemo* y el *Panegírico al duque de Lerma*) establecen un diálogo con la tradición del poema heroico, diálogo que los determina formal y conceptualmente. En particular, presenta las *Soledades* como “una solución ingeniosa” en la búsqueda del poema épico (p. 11). La idea me parece preñada de posibilidades y de consecuencias para la comprensión de la poética gongorina. Con el calificativo “ingeniosa” (empleado por una experta en Gracián) entiendo que la propuesta épica de Góngora es *sui generis* y que, como se demuestra a lo largo del libro, no sólo representa un desvío respecto de una convención épica muy sólida, muy anclada en y acotada por la tradición, sino que la socava desde sus fundamentos mismos, usando las herramientas retóricas y estilísticas propias del género: la materia no es heroica (o, por lo menos, no lo es en el sentido convencional) y la fábula se reduce a su mínima expresión. Con todo, la autora se siente en la necesidad, por

un lado, de probar que la aspiración épica (pero entendida a la manera tradicional) no fue ajena a Góngora; por otro, de privilegiar la vinculación con autores épicos (también canónicos), algunos de ellos con una preponderancia digna de atención (Homero sobre Virgilio, Tasso sobre Ariosto, Poliziano sobre Garcilaso)<sup>1</sup>.

Ya en la introducción se establecen dos elementos clave, y estrechamente vinculados, en la argumentación de MB: la mayor presencia de Homero que de Virgilio en las *Soledades* (advertida por la crítica anglosajona, según se nos advierte) y las tesis de dos estudiosos (también anglosajones): Steven Walker, que propone leer el poema gongorino como una “amplificación épica de motivos pastorales”; y John Beverley, para quien la obra de Góngora, en particular las *Soledades*, está impregnada por una “nostalgia” por la epopeya, provocada por la decadencia de España. La autora rechaza el mecanicismo del razonamiento de Beverley, pero considera productiva la idea del anhelo épico. Ahí está el primer verso conocido de Góngora, “Suene la trompa bélica”: el cordobés se estrena con una canción (por encargo, para la traducción de *Os Lusíadas*, 1580) en la que suena más el ostentoso esdrújulo (concesión de joven poeta a una moda) que el aliento épico. Sólo ocho años después, en 1588, vuelve a sonar esa “trompa bélica”, al parecer con más convicción, en la canción “De la armada que fue a Inglaterra”, dedicada a la vencida Invencible (antes de saberla derrotada): “Canción, pues que ya aspira / a trompa militar mi tosca lira...” MB encuentra en estos versos una auténtica declaración de que, por lo menos en ese momento, el cordobés tuvo la tentación de la epopeya (poderoso disuasivo fue, seguramente, la vergonzosa derrota). No sé si la tentación es genuinamente gongorina o esté motivada por el hecho de que por esos días el obispo de Córdoba pidió hacer rogativas por el éxito de la Armada<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Como se puede deducir de la cifra de entradas de la bibliografía, MB alega un número impresionante de autoridades. No hay novedad en el vasto catálogo de autores; ya habían hecho esa tarea los primeros comentaristas de Góngora; lo novedoso es, por una parte, el énfasis puesto en algunos; por otra que, en no pocas ocasiones, el lugar aducido no sirve para señalar una coincidencia, sino una “desviación” detonante de significativas recontextualizaciones.

<sup>2</sup> “A otro obispo de Córdoba –comenta JAMMES– debemos probablemente la importante poesía que Góngora dedicó en 1588 a la expedición de la Armada Invencible... Que esta canción sea obra de encargo, escrita sin convicción, el mismo estilo parece indicarlo tanto por su énfasis excesivo, como por la mediocridad del conjunto. Comprendemos mejor el móvil probable del poeta después de leer las siguientes líneas, copiadas del *Catálogo de los Obispos de Córdoba* de Gómez Bravo: «El Obispo vino a Cabildo a quatro de Mayo de mil quinientos ochenta y ocho, y ponderó la grave necesidad que había de hacer rogativas por el feliz suceso de la Armada, que había salido contra Inglaterra: determinóse que se hicieran varias procesiones generales, fiestas a Nuestra Señora...» (*La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad. M. Moya, Castalia, Madrid, 1987, pp. 212-213). En este mismo

Como parte de ese repertorio de “veleidades épicas”, en el capítulo I, “Batallas y canciones en Marruecos”, MB analiza otra canción, “A la toma de Larache”, y las décimas al mismo asunto. En cuanto a la primera, la mayoría de los gongoristas ha visto en ella un mero ejercicio de adulación cortesana, en que la poca heroicidad de la “victoria” se manifiesta en la grandilocuencia elocutiva, no exenta de ironía. En cambio, MB considera la composición un sincero homenaje al éxito de la diplomacia, que devolvió el puerto a la monarquía, sin necesidad de que corriera sangre. La relaciona con el soneto “La fuerza que infestando las ajenas”, en el que es muy difícil percibir escepticismo o ironía; al contrario, se deduce cierto alivio por la protección, que la posesión del puerto asegura, frente a las avanzadas del “bélgico pirata” y del “leño holandés”. Este mismo alivio percibe la autora en la última estancia de la canción de Larache: el “abeto alado” podrá navegar tranquilamente, sin que su carga “de cuanta Potosí tributa hoy plata” se vea amenazada. Pienso que quizá el toque más gongorino esté en el paso de esa visión panorámica de las grandes navegaciones a la miniatura diaria de la vida en los puertos españoles: los pescadores podrán salir de nuevo en sus “barquillas” a echar sus redes, que les serán devueltas bien cargadas de pescado. Podría pensarse que del paralelismo de estas escenas surgen la ironía y la burla. Sin embargo, el poeta que agradece y disfruta (con la genuina fruición con que lo hace Góngora) un requesón, una empanada de jabalí, un buen tinto, un pedazo de pastel, puede muy bien cantar con júbilo sincero no tanto la discutible heroicidad de las grandes embarcaciones cargadas de plata, cuanto la épica diaria de los pescadores, sus barquitas y sus redes. Tal vez, sin dejar de ser adulación cortesana, el poema articule los dos registros: el escepticismo irónico frente a la “heroicidad” oficial y la celebración sin reticencias de la “pescadora industria”.

Esta canción también se ha relacionado con el soneto “¿De dónde bueno, Juan, con pedorreras?” y con las décimas “Larache, aquel africano”. Dejo de lado el primero, dedicado a una intentona (fallida y casi ridícula) de recobrar el fuerte por parte del marqués de San Germán. Lo que no me resulta tan convincente es desechar la lectura satírica de las décimas con el argumento de que “el ingenio festivo y burlesco domina una de las modalidades más apreciadas del discurso encomiástico de la España del siglo XVII” (p. 47), aduciendo que en villancicos y letrillas sacras se hacían chistes con Dios y con los santos, sin menoscabo de la alabanza. Según MB, no se ha advertido el heroísmo en la toma de Larache<sup>3</sup> por un “prejuici-

estudio (pp. 240-256), JAMES habla de la “tentación de la epopeya” con respecto al *Panegírico al duque de Lerma*.

<sup>3</sup> “Un hecho insignificante” (Antonio Carreira); “un conjunto de intentonas militares fracasadas y, como culminación, una operación mercantil” (Leonardo Romero Tobar), los dos citados por la autora (p. 48).

cio tenaz entre los españoles cultos contra los Austrias menores y sus gobiernos” (p. 48). No comparten este prejuicio historiadores que trabajan con documentos (entre otros, García Figueras y Rodríguez Joulia)<sup>4</sup>. De acuerdo con ellos, aunque la plaza de Larache no tenía importancia económica o política, la tenía estratégica, pues había el peligro de que el puerto pasara a manos holandesas. La pregunta es si Góngora (al contrario de críticos como Carreira y Romero Tobar) tuvo acceso a esos documentos y pudo, por tanto, apreciar la importancia de la negociación. La cercanía o lejanía respecto al hecho histórico puede jugar en los dos sentidos: permite ponderar su significación o su insignificancia. Tal vez la lectura gongorina haya sido ambivalente: el aliento épico quedó para el soneto “La fuerza que infestando las ajenas” y para uno de los ejes de la canción (el de los pescadores); y se burló de lo que necesariamente había que burlarse, articulando esa burla en el otro eje de la canción, en el soneto “¿De dónde bueno, Juan, con pedorreras?” y en las décimas. Para MB “Este doble interés queda perfectamente cifrado en la canción, con esa doble mirada sobre los pescadores andaluces, esenciales para la economía regional, y por otro lado sobre sus mercaderes y sus naves de alto bordo” (p. 49).

Después de la prolija explicación sobre la verdadera importancia de la toma de Larache, MB refuerza su lectura heroica de la canción con un argumento literario: su similitud con dos canciones de Herrera, “Cantemos al Señor” (por la victoria de Lepanto, 1571) y “Voz de dolor y canto de gemido” (a la derrota portuguesa frente a los árabes en Alcazarquivir, 1578), las dos “máximo ejemplo del epinicio”. Herrera remata la segunda con la promesa-amenaza de que España vengará la derrota portuguesa: “y Luco amedrentado, al mar inmenso / pagará d’Africana sangre el censo”. Góngora comienza, precisamente, con la mención del Luco (Alcazarquivir y Larache están en la misma zona, atravesados los dos por ese río), coincidencia que “no parece casual” (p. 52). En los dos poetas, el Luco está por metonimia de la región: en Herrera sin mayor alegoría; en Góngora caracterizado, a mi modo de ver, de forma irónica: sí fieramente alegorizado como “serpiente” (muy gongorina imagen fluvial), pero “breve” y medio bravucona, pues al tiempo que “...intima guerra / al mar...”, no le “niega el tributo” (su diminuto recorrido acaba en el océano, donde pierde su fuerza y su individualidad). Así es que, en efecto, puede que no sea casualidad el inicio gongorino, pero la mención del Luco tiene sentidos muy diferentes en cada uno de los poetas.

En cuanto al estilo, las canciones de Herrera participan de una “cualidad distintiva de Píndaro”, a saber, la “gravedad”, que se manifiesta textualmente en el predominio de endecasílabos y en la inusual

<sup>4</sup> *Larache. Datos para su historia en el siglo XVII*, CSIC, Madrid, 1973.

extensión de las estancias. Otra vez, “de modo no casual”, Góngora articula la *Musa gravis* en su canción a la toma de Larache con esos mismos dos recursos: un solo heptasílabo y estancias de 17 versos. Asimismo hay paralelos en la fragua de determinadas imágenes, “metáforas animales que conjugan majestuosa abstracción y efecto de imagen, de *evidentia*” (p. 56): en la canción a la batalla de Lepanto, Herrera usa alegóricamente el “león” (la monarquía española) y el “dragón” (el “demonio” musulmán). MB piensa que las alegorías van un poco más allá del mero valor heráldico, pues también remiten a la tradición bíblica: al “león de Judá” y a Luzbel. Habría, pues, cierta carga ideológica cifrada en los emblemas animales: España es —como la tribu de Judá— el pueblo elegido para vencer a los enemigos de Dios; y el musulmán, como el Luzbel bíblico, hace alarde de soberbia y fanfarronería. Por su parte, Góngora presenta la ocupación de Larache con la alegoría de la lucha entre dos animales: la serpiente (el insignificante Luco, soberbio y “desafiante”) y el “noble león”. Nota MB que Herrera se decanta por el modelo de la tradición bíblica y Góngora, por el de la épica pagana, en la cual la diosa Fortuna desempeña un papel no menor (el asunto de Larache: feliz jugada de la Fortuna): “...la Fortuna, incluso materializada en 20.000 ducados y 6.000 arcabuces [lo que España pagó por la plaza], es algo digno de todo respeto, si el héroe sabe secundarla. Por lo que la interpretación irónica y socarrona de estos versos es, a mi modo de ver, pura proyección de la mentalidad del crítico, menos nutrida de memorias clásicas que la del poeta” (p. 56).

A pesar de que en la p. 59 MB asevera que “la canción de Góngora incurre en un exhibicionismo de tintes lúdicos, y su efecto predominante tiende a ser más regocijado que solemne”, sigue aduciendo hipotextos que contribuyen a la lectura heroica. A partir de Díaz de Ribas, que cita la *Naturalis historia*, resulta que la serpiente-Luco es también “el dragón que guarda las manzanas de las Hespérides”, y el león vencedor “un tributo hercúleo, como la piel del león de Nemea”. Luego, de la desiderativa “el Nilo sí con militar decoro, / la sed os temple ya en celada de oro” (vv. 84-85), donde “Nilo” parece una simple metonimia por África, esa rica África a la que ahora España podrá tener acceso gracias a la plaza de Larache, deduce la estudiosa una vinculación con el imaginario latino de las guerras civiles entre César y Pompeyo (narradas por Lucano) y entre Octaviano y Antonio (aludidas por Virgilio). El hallazgo de estas insospechadas intertextualidades fortalece, a su juicio, la lectura épica de la canción. Pero no es fácil seguir el razonamiento y la compleja concatenación y superposición de símbolos (a veces en una misma imagen) y de tradiciones textuales.

En última instancia, no sé qué tanto refuerce la tesis la comparación con Herrera. Frente a la gravedad de las canciones del sevillano,

una que celebra una auténtica victoria y otra que lamenta una dolorosa derrota, resalta aún más el conscientemente impostado aliento épico de la canción gongorina. Que es más digna de celebrarse una victoria obtenida de las negociaciones, donde no hay dolor ni muerte: puede ser (y no dudo que lo haya sido para el Góngora del “Hanme dicho, hermanas”), pero no creo que el aliento pueda ser el mismo; aunque compartan recursos, el sentido con que están usados en unas y en otra es bien distinto.

Como ya apunté, para MB incluso las décimas pueden insertarse en la estela de la *Musa gravis*: Góngora no se burló de la toma de Larache, simplemente la celebró en dos registros, en veras y burlas. El poeta estaría muy consciente de la importancia política, histórica y económica del hecho (por su relación con el marqués de Ayamonte y con el duque de Medina Sidonia) y de lo que significaba militarmente haber recuperado la artillería y la plaza ante el peligro de una alianza entre holandeses y musulmanes. Todos estos saberes (casi de un hombre de estado) estarían articulados en “la alegoría festiva” de la expugnación del fuerte como un bautismo, elaborada con una serie de ingeniosos equívocos (las diez *velas* que son las naves españolas y los cirios bautismales del musulmán; las *piezas de Holanda* que confectonan el ropón del bautizado, que son telas y cañones, etc.). El desmenuzamiento de la alegoría es bastante convincente, pero —en mi opinión— un maestro del concepto complejo no necesitaba la visión de un estadista para construirlo; le bastaba con las noticias que tenía cualquier español común y corriente de entonces.

También en la canción a la toma de Larache hay alusión a la importancia de la artillería recobrada, “a través de una compleja analogía mítica que toca el tema, épico por antonomasia, de la gigantomaquia...” (p. 64): los cañones son las *llaves* que abrirán las “mazmorras de África más graves”, y esas *llaves* se forjaron no en el Etna, sino en las “oficinas donde el Belga rebelde anhela...” (pues los cañones eran de factura flamenca). Se ha dicho que esta canción marca un hito en la obra de Góngora, el comienzo del estilo “culto”, con muchos de los recursos y fórmulas que luego serán la “signatura del estilo gongorino”. Una de esas fórmulas (quizá la más reconocible después del hipérbaton que separa el demostrativo del sustantivo) es el giro *si... no*, muy representado en la canción. Concretamente en el pasaje que comentamos, sirve, a juicio de la autora, para la yuxtaposición de dos escenas: la real (los cañones de los belgas) y la mítica (la de los cíclopes). Así, pues, “la escena imaginaria (con su signo negativo *no*) da a la escena real su relieve y su significado” (p. 65). La fórmula permitió, en efecto, giros sublimes, pero también (y no en pocas ocasiones) burlescos. Precisamente por la enfática ambigüedad del *si... no*, es difícil saber si subyace o no la Gigantomaquia, y, si subyace, en qué medida contribuye al aliento épico o a la chacota: la Gigantoma-

quia es una épica cósmica, hubo vencedores y vencidos; en Larache hubo, en realidad, una operación de compra-venta<sup>5</sup>.

En el capítulo 2, “Guerras de plumas en las fronteras de lo heroico”, MB revisa la polémica suscitada por las *Soledades*. El punto más discutido fue su oscuridad; no por la oscuridad en sí, sino por la falta de *decorum*, de adecuación entre el estilo “sublime” o “heroico” (“al que muchos reconocen el derecho a ser arduo e incluso oscuro”) y el sencillo (casi banal) argumento del poema. Repasa la estudiosa los postulados estéticos de la polémica en el contexto de otras polémicas más o menos contemporáneas: las discusiones en torno a la obra de Torquato Tasso, en las décadas de 1580 y 1590, y al *Adone* de Marino (1620). Tasso importa como autor épico (*Jerusalén liberada*) y como teórico del poema heroico (*Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*). Basándose en los *Discorsi*, sostiene MB que el estilo sublime puede “comunicarse” a una materia cualquiera. En cuanto a Marino, lo que importa es el concepto con que Jean Chapelain defiende el *Adone*: el poema es una “epopeya de la paz”, su maravilla no está en la materia bélica, sino en el esplendor del trabajo formal. En el ensanchamiento de las posibilidades de lo “sublime” figuran también Pontano (que en su diálogo *Actius* se separa de Aristóteles al postular que no es la fábula o la *mimesis* lo que caracteriza la poesía, sino la *elocutio*) y, muy especialmente, Poliziano con sus *Silvae*. MB reconoce que el molde métrico no tiene mucho que ver con la “silva” de las *Soledades*, pero sostiene que la homonimia funciona como “equivoco ingenioso, coincidencia significativa y convergencia necesaria” (p. 18). “Equivoco ingenioso”, porque el término *silva*, ‘bosque’, sugiere “profusión y complicación”. “Coincidencia significativa”, deduzco, porque su “aestrofismo” y el distanciamiento de las rimas pudieran producir el efecto de su falta y de que la sonoridad está en la distribución de los acentos y en los recursos fónicos (como sucede en la poesía latina). “Convergencia necesaria”, también deduzco, porque al llamarse igual que las *Silvae* de Estacio y las neolatinas de Poliziano, Góngora se acoge a un “linaje” que no tiene tradición literaria o histórica claramente trazada, inserción que “es más un gesto amistoso, que una señal de vasallaje” (*loc. cit.*). ¿Está consciente Góngora del *corpus* del que formarán parte sus *Soledades*, y así lo quiere? ¿Cómo se manifiesta ese “gesto amistoso” en su obra?

<sup>5</sup> Con respecto al asunto de las llaves, encontré un texto en el *Semanario Pintoresco Español* donde se dice que en cuanto “se tuvo en España noticia de haber tomado posesión de ella [la plaza de Larache] se publicó una relación del suceso en una hoja suelta...” En esa hoja suelta se relata que cuando el marqués tomó posesión de la plaza, mandó al sargento a “que en nombre de S.M. pidiese las llaves y coló luego al punto, y cuando llegó al castillo le dijo al alcaide Garni estas palabras: «Mande vuestra señoría entregarme las llaves de la fortaleza, que así lo manda S.A. del rey Muley Jeque». Y el alcaide alzó los ojos al cielo y dijo: «¡Ala!» Y entregó las llaves...” ¿Será que Góngora conoció esa “hoja suelta” y la mención de las “llaves” sea pura chacota?

“Según testimonios dignos de crédito”, Góngora planeó cuatro “soledades”, como son cuatro las silvas Poliziano (también recuerda MB que, hacia 1600, los poetas reunidos en la Academia de Granada planearon componer cuatro silvas a las cuatro estaciones y otras tantas a los cuatro elementos). La idea de series de cuatro silvas, con temas didácticos y con una expresión profusamente decorativa, procede “con toda probabilidad” de Poliziano, autor al que Góngora pudo haber leído durante su estancia en Salamanca (que coincidió con Sánchez de las Brozas, editor y comentarista de las *Silvae*). En realidad, más allá de la homonimia, para MB lo importante de las *Silvae* es, en primer lugar, que Poliziano las escribió para inaugurar sus cursos sobre Homero, Hesíodo y Virgilio, por lo que articulan la concepción épica del humanista, a la que –según propone– se acoge Góngora; y en segundo, que en la silva titulada *Rusticus* se articula una alabanza de los trabajos y placeres simples de la vida rústica en una expresión elevada y grandilocuente, contraste que concede al asunto una dignidad insólita. Así, el antecedente de Poliziano no apuntala, como el de Tasso, la caracterización épica de las *Soledades*; se presenta, más bien, como uno de los modelos en la propuesta épica de Góngora y, sobre todo, como el puente con Homero, el épico por antonomasia.

El capítulo 3, “Cruzados y cazadores”, abunda en la correspondencia –que ya había advertido Vilanova– entre la última octava de la dedicatoria de la *Jerusalén liberada* y los ocho endecasílabos finales de la gongorina. Destaca MB el sintagma “peregrino errante”, que considera eco consciente del *me peregrino errante*, y que en los dos poetas está usado con valor autorreferencial: “El modo en que Góngora impone de modo ostentoso la palabra *errante* desde el comienzo de su poema es clara señal de que lo que pretende es que concibamos su poema, de planteamiento tan distinto, como una réplica de la espléndida creación italiana” (p. 112). Junto a las varias semejanzas entre las dedicatorias, MB advierte una diferencia capital: el italiano apostrofa a Godofredo de Bouillon, héroe cruzado; Góngora, al duque de Béjar, cazador. A la luz de la estrecha vinculación que se postula entre los dos poemas, la desviación no es menor, ni inocente. Sin embargo, en lugar de analizar la significación de la diferencia, la autora intenta anularla con una explicación no muy convincente: la caza era una actividad propia de la nobleza (lo que no la hace épica); Góngora imagina al duque cazando osos (grandes presas) y, dado que el cordobés no cazaba osos, el motivo es literario y “moviliza el recuerdo de ciertos escritores de la Roma imperial que se cuentan entre sus favoritos: Estacio y, sobre todo, Claudiano” (p. 120)<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> No me parece tan transparente la deuda gongorina con los poetas latinos. De la *Aquileida*, MB remite al libro II, vv. 102-105: Aquiles, aprendiz de cazador, relata que Quirón le enseñó a seguirlo por “lugares apartados” (*per invia*) y a no temer “los



El capítulo 4, “Contra Aristóteles: una narración sin fábula”, es un muy buen análisis de las *Soledades* como desviación del género épico. MB deja de lado la demostración de la musa épica de Góngora para centrarse en cómo su gran poema resulta épico sin adecuarse preceptivamente al género. El trazado narrativo de las *Soledades* es “la negación metódica” de la epopeya y del “género medieval y renacentista del romance caballeresco en prosa o en verso” (p. 134), pues no sólo falta la fábula, sino que Góngora evita cualquier conato de historia<sup>7</sup>. La autora compara los inicios de la *Soledad Iy* de *El peregrino en su patria* (1604) de Lope<sup>8</sup>: en los dos se presentan a un joven náufrago, totalmente desconocido, que es acogido por hombres de condición humilde. Podría ser casualidad, pero “un detalle” corrobora –a su juicio– la filiación: los hospitalarios rústicos (pescadores en Lope y cabreros en Góngora) encienden una fogata con la madera de una encina entera. En este “detalle” está también la gran diferencia: Lope sienta a su peregrino a departir con los pescadores, y lo muestra dispuesto a hablar de sí mismo, disposición que promete un relato de aventuras. Nada de eso pasa en Góngora: cada vez que una situación pudiera propiciar la narración de una historia, algo la interrumpe. En la *Soledad I* (vv. 212-232), el cabrero señala al peregrino unas torres casi derruidas, pobladas de vegetación; parece que se dispone a

silencios de la vasta selva” (*vastae... silentia silvae*). Reconoce que los versos no dejan “huellas literales” en Góngora, pero sí “directa o indirectamente, una concepción del noble como héroe y un mito del héroe como joven solitario y salvaje llamado a convertirse en jefe militar...” (p. 121). El valor simbólico-profético del aprendizaje de Aquiles es incuestionable, pero nada de esto veo tras la figura del mecenas gongorino. En cuanto a Claudiano, remite a los *Fesceninos* (vv. 10-15 y 18-24), en los que “el tema de la caza está subordinado a la celebración de un grande” (p. 125). Tampoco en ese caso hay huellas textuales concretas, pero lo que interesa es la asociación noble/poder sin vínculos morales ni ejemplares, porque muestra que así como el noble vale por sí mismo y no por sus acciones heroicas, así el poema vale por sí mismo y no por la grandeza de su materia. (Aunque no es la valía del poema lo que está en cuestión, sino su adscripción genérica.)

<sup>7</sup> Curiosamente, para probar lo mismo (*i. e.*, el aliento épico de las *Soledades*), ANTONIO CRUZ CASADO sostiene casi exactamente lo contrario: “Los rasgos épicos de las *Soledades* son: la trama narrativa (lo propio de la épica es la narración y en este poema hay un argumento de amor y aventuras, con principio, medio y final previsible, aunque ausente, debido al estado fragmentario de la obra); el comienzo *in medias res* utilizado sistemáticamente por los poetas épicos, que imitan a Homero y a Virgilio, y que afecta también a la antigua novela griega de amor y viajes y a los libros españoles de aventuras peregrinas; la narración del anciano, que funciona a la manera de un relato intercalado, relativo a los viajes y conquistas de los españoles en el siglo XVI, etc.” (*Pasos de un peregrino. Estudios sobre don Luis de Góngora y su influencia*, Ánfora Nova, Rute, 2009, p. 26).

<sup>8</sup> Ya el propio CRUZ CASADO, prudentemente, aventuró la posible relación entre ambos: “¿Habría que considerar *El peregrino en su patria* como el estímulo necesario para que Góngora escribiese las *Soledades* e intentase superar con una obra parecida la creación de Lope?” (*op. cit.*, p. 33).

contar cómo pasó de soldado a cabrero, cuando lo interrumpe la estampida de cazadores tras un lobo. Al no haber historia, parecería que las ruinas quedan como un escenario estático, de trasfondo. La escena recordaría, pues, pinturas de la época, en las que un paisaje ruinoso aparece al fondo, y al frente escenas pastoriles; el tema –observa MB– simboliza “el surgir de la ficción pastoril del Renacimiento sobre las ruinas de la literatura caballeresca” (p. 138), por lo que aquí Góngora habría sustituido la fábula propia de la épica por “un movimiento reflexivo y alusivo a la historia de la literatura, a sus motivos y a sus tópicos” (*loc. cit.*). Sin embargo, creo que, al mismo tiempo, el solo señalamiento de las ruinas es indicio suficiente de una historia de glorias pasadas, de un relato que, aunque no se cuente, se adivina. ¿Qué tanto, entonces, “echa abajo” Góngora la piedra angular del aristotelismo poético de su tiempo (p. 141) si, como se nos dice, gracias a estos “relatos” supuestos, el cabrero y el peregrino alcanzan dignidad épica?

Una de las señales de la “no-fábula” en las *Soledades* es la falta de nombres propios (de personas o de lugares), con una única excepción, por eso mismo significativa: el pasaje en que el anciano isleño habla de sus hijas (*Sol. II*, vv. 445-595). Dos de ellas se singularizan no sólo por el nombre, sino por sus proezas piscatorias: Éfire y su hermana Filódoces. El otro grupo de nombrados forma un mini-drama pastoril de “encontradas correspondencias”: Leusipe y Cloris con sus amantes, Lícidas y Micón; éstos con sus propias enamoradas, Licote y Nísida, y éstas con los suyos, Palemo y Tritón. Sin embargo, la función de los nombres propios no es individualizar a las pescadoras, “mucho más” individualizadas por “las metáforas, «del cielo espumas y del mar estrellas», o bien, un poco más lejos, «no líquidas perlas» y «esplendor en seis luceros dividido», que las tratan como grupo indisoluble, como horizonte marino y paisaje estelar” (p. 154). Postula, pues, MB que en este pasaje los nombres propios son más bien una marca textual: los de Lícidas y Micón remiten a la égloga piscatoria *Phyllis* de Sannazaro (no a Teócrito, Virgilio o Garcilaso, como había propuesto Jammes). Y con Sannazaro nos remitimos “a modelos neolatinos que se sitúan hacia 1500”, a “un Renacimiento antiquizante y alejandrino”, con figuras como Poliziano, Pontano y Sannazaro.

Por otra parte, con los nombres de Palemo y Tritón, Góngora apunta a su propia obra: los pretendientes de Galatea en el *Polifemo*, y, a su vez, la historia de Polifemo remite a Teócrito y al mundo de la pastoral alejandrina. Es decir, la decisión (bien acotada a un pasaje concreto, distinguido métricamente) de emplear nombres propios tiene la función de movilizar un rico imaginario literario que pone de manifiesto “aunque haya quien se resista a verlo: que el naturalismo de las *Soledades* es artificioso y literario hasta el máximo, y que por ello no hay verdadera cesura entre el imaginario del mito clási-

co y el de las humildes y anónimas pesquerías a las que da tanto relieve el poema” (p. 163). Esta dimensión mítica es clave para la lectura épica del poema.

A pesar de este sugerente análisis, en el capítulo 5, “El fantasma de la épica en los primeros pasos de la *Soledad primera*”, MB vuelve a subrayar las huellas épicas (otra vez, a lo tradicional): “...las *Soledades*, tan profundamente originales, deben su densidad a la integración de una milenaria tradición poética latina, italiana, portuguesa y española” (p. 173). En su opinión, de todas esas tradiciones predomina la de la poesía épica. Los comentaristas de Góngora traen a colación constantemente diversos lugares de la *Eneida*, la *Farsalia*, de Estacio, Silio Itálico y Claudiano y de autores modernos como Camões, Ariosto y Tasso. Igualmente citan poemas didácticos como *De rerum natura* o *La sífilis* de Fracastoro, “obras que no se juzgaban ajenas a la épica” (*loc. cit.*). Con estas ideas en mente, analiza los vv. 1-21 de la *Sol. I*, de los que toma tres elementos: la “cronografía” que ocupa los seis primeros versos (que hace proceder de *Os Lusíadas*, II, 72); la perífrasis para designar al protagonista (inspirada, al parecer, en las invocaciones con que comienzan la *Odisea* y la *Eneida*); y la descripción del océano (la expresión “Libia de ondas” le parece un eco de la comparación que hace Tasso, al comienzo del canto XVII, entre el mar y el desierto).

En el mismo tenor sigue el capítulo 6, “Márgenes idílicos del relato heroico”. Propone MB que las *Soledades* amplifican un motivo frecuente en la tradición épica: los anfitriones humildes y sencillos que acogen a un personaje noble (o divino). Sucede así en la *Odisea*, las *Metamorfosis*, los *Fastos*, la *Farsalia* o la *Jerusalén conquistada*; pero la fuente de Góngora (no señalada hasta ahora por la crítica) está en el episodio de la fuga de Erminia en la *Jerusalén liberada* (se nos señalan varios elementos, como el paralelismo entre el despertar de la heroína y los vv. 176-179 de la *Sol. I*, aunque –creo– que la imagen de Góngora es sutilmente diferente: las aves no “despiertan” al peregrino, sino al sol, para que ya abandone su “pabellón de espuma”, tome su “carroza” y haga su diario recorrido; asimismo, se aduce el hecho de que tanto el peregrino como Erminia sean los enamorados tópicos de la lírica petrarquista: las dos coincidencias me parecen *loci* bastante comunes, sin gran valor probatorio “de la filiación que postulamos”, p. 198). Este capítulo es algo difícil de seguir, pues es especialmente complejo, denso y digresivo. Termina con una serie de preguntas (no retóricas, pues se irán respondiendo) que ayudan a que el lector no pierda el hilo: “¿Por qué necesita Góngora ostentar los atributos de la poesía épica si el proyecto de escribir una epopeya no le convenía por razones a la vez personales e históricas, políticas y estéticas? ¿Por qué adoptar los dispositivos retóricos de lo heroico si rechaza lo que para la doctrina dominante es la base en que se asienta la narración heroica, la fábula y su suspense?” (p. 224). Algo nos

adelanta MB: Góngora no renuncia del todo a la narración heroica; mantiene lo que la hace “fascinante e insustituible”; no se aclara todavía qué, pero eso lo hallará en Homero.

El poeta griego es el tema de los capítulos 7, “Lecturas homéricas en la Edad de Góngora”, y 8, “Homero español y el arte de la pintura”. MB considera decisiva para el “homerismo” español la influencia de Poliziano, traductor de cuatro libros de la *Iliada*. De hecho, el extenso e informativo panorama del “homerismo” renacentista presentado en el cap. 7, tiene el objetivo de determinar qué Homero leyó Góngora y cómo lo leyó. El capítulo, sin embargo, deja una idea curiosa: la huella más importante de Homero es Poliziano: “Pero si Homero tuvo importancia como modelo para Góngora, fue ante todo porque él [Góngora] se consideraba hijo adoptivo de Poliziano, a su vez descendiente de Claudiano, el gran poeta latino nutrido de cultura helénica, heredero tardío de la épica griega desde sus orígenes” (p. 242). Góngora, pues, conoció al Homero de Poliziano “filtrado por textos mucho más tardíos: los de Teócrito, de Calímaco y de la *Antología griega*... Este Homero era ensalzado e imitado por su ciencia prodigiosa y su divina inspiración, el esplendor de sus imágenes y la profundidad de sus conceptos” (p. 243).

¿Cuál es el Homero de Poliziano? MB lo encuentra, especialmente, en la silva titulada *Ambra* (de cómo Homero recibió de Tiresias el entusiasmo “oracular” necesario para emprender su *Iliada* y su *Odissea*). Homero se presenta como poeta en cuanto a soñador, afligido con visiones y *phantasiae*: “De lo cual se desprende que merece llamarse poeta quien convierte el lenguaje en espacio para una visión” (p. 253). Y regresamos a Góngora: lo que había sido una posibilidad páginas atrás (que el cordobés conociera las *Silvae* por la edición del Brocense) ahora es un hecho: el poeta, “lector de las *Silvae* de Poliziano, pudo encontrar allí la alianza de visión y sublimidad... De ahí el aspecto no sólo visual sino visionario de sus poemas más ambiciosos; de ahí que en su estética la *enargeia* desempeñe un papel de primer orden” (*loc. cit.*). Consecuencias: aunque modelos de viveza abundaban en la literatura clásica latina (Virgilio, Horacio, Claudiano) y en la renacentista italiana (ya no cita a Tasso, sino a Ariosto), Góngora “también pensó en textos griegos”, no sólo Homero, sino otros “más declaradamente icónicos y sensoriales, como las *Imágenes* (Εικόνες) de Filóstrato” (p. 254).

A partir de Homero y de su apropiación por parte de Poliziano, al final del cap. 7, estudia MB el concepto de *enargeia* (bautizada así por los griegos, es la cualidad que permite que los versos homéricos den la sensación de estar viendo lo que se describe), al que dedica el cap. 8. La huella homérica en Góngora no está en la evocación de pasajes concretos, sino en “ciertos dispositivos estructurales de la narración” y en “ciertas estrategias descriptivas” “mediante un proceso

de abstracción analítica” (p. 262). En estas técnicas homéricas (que “apenas tienen equivalente en la poesía de su tiempo”) reside, en parte, la novedad de las *Soledades* (p. 264).

Comentaré aquí sólo una de esas “técnicas”: “la importancia, en la estructura de la narración, de la visión panorámica desde un observatorio elevado”. En Homero son muy frecuentes las imágenes que resultan del hecho de que el “narrador” esté colocado en un mirador elevado desde el cual tiene un panorama privilegiado, de simultaneidad y totalidad de la materia que se está narrando. Este recurso narrativo es el que emplea Góngora en el pasaje del viejo pescador y sus hijas (*Sol. II*): el viejo, que ya no puede participar activamente, sobre “un escollo al mar pendiente”, es testigo privilegiado de las hazañas piscatorias de sus hijas. Así, en la *Ilíada* (III, 146-153), los viejos, desde la muralla de Troya, observan y arengan a las huestes. Góngora dice que el viejo pescador está al pendiente desde que amanece, pues la Aurora, “huyendo... / las canas de Titón”, se encuentra con las canas del pescador. MB señala que aquí Góngora “remoza”, “con un concepto festivo”, el clásico tópico de la Aurora; como tal no tiene por qué provenir necesariamente de Homero: es la trabazón con otro elemento homérico la prueba de la intertextualidad; ese otro elemento es el hecho de que el viejo esté encaramado en un escollo como observador “omnisciente”. De acuerdo con la nota:

De modo general una relación intertextual puede considerarse como probable cuando tenemos a la vez una afinidad en el contenido conceptual o narrativo y un parecido en la expresión, y esta probabilidad aumenta en proporción a la singularidad del contenido, de la expresión o de ambos. Aumenta también en función de la notoriedad e importancia del hipotexto para el autor del hipertexto, y del efecto de sentido que puede desprenderse de la alusión voluntaria y manifiesta a la fuente (p. 295)<sup>9</sup>.

Entiendo que en el episodio gongorino hay un paralelo consciente del pasaje homérico porque coinciden una “afinidad narrativa” y un “parecido en la expresión”; la primera tendría que ver con que los viejos del “hipotexto” y el del “hipertexto” ya no pueden participar activamente en las acciones que narran y se limitan a observarlas desde algún punto en lo alto; el segundo, con la cronografía de la Aurora. Si sigo bien la exposición, es esta segunda (nada singular: un lugar comunísimo) la que es probada con la “afinidad” en el episodio de los viejos. Pero, ¿qué pasa si en el hipotexto cada uno de esos elementos está en pasajes distintos? Los viejos encaramados en la muralla de Troya aparecen en el libro III, la tópica Aurora en el XI. Además, aunque el concepto gongorino parece incluir los mismos

<sup>9</sup> La referencia es a M. FANTUZZI y R. HUNTER, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Laterza, Bari, 2002.

“engranajes” del homérico (ancianos sabios, imposibilitados físicamente, observantes desde una atalaya), me parece que, textualmente, Góngora no privilegia la idea de “altura” del observatorio, sino de cercanía: el viejo pescador aclara explícitamente que él no puede llegar a la “alta cumbre”, por eso sube a “[ese otro] escollo al mar pendiente”. ¿Sigue funcionando la definición de “relación intertextual”? El viejo pescador descubre desde su mirador “ese teatro de Fortuna”, “ese voraz, ese profundo / campo ya de sepulcros” (vv. 312-313), un escenario de muerte y destrucción parecido al que contempla Príamo desde las murallas de Troya. Pero “la visión desde los muros” de la *Iliada* “precede la acción propiamente dicha” (los enfrentamientos bélicos) (p. 269): lo que “descubre” Príamo no es todavía muerte y destrucción; al contrario, el viejo pescador atestigua una “gozosa” lucha entre sus valientes hijas, textualmente transformadas en Tetis y Diana (por lo que MB las relaciona con Atenea y Hera, deidades enfrentadas durante la guerra de Troya) y los monstruos marinos, en un mar que, en otro tiempo (no el que él atestigua), ha sido devorador de hombres.

No sé si aun así siga funcionando el paralelismo, porque, en la lectura de MB, sí parece ser determinante lo que los observadores ven. De todas maneras, la afirmación inicial de que la visión desde la muralla era anterior a los hechos bélicos no tiene que ver con el episodio de la *Sol. II* que se ha venido comentando, sino que sirve para introducir un nuevo paralelismo; en esta ocasión, con el comienzo de la *Sol. I*: el peregrino, acompañado de uno de los cabreros, llega a un “escollo apacible” (mirador elevado), desde donde ve el campo, el “festivo teatro” que algún día fue escenario de los faunos. MB advierte la coincidencia léxica con el episodio del pescador (*Sol. II*): “escollo” y “teatro”; ahora se trata de un lugar “apacible” desde el cual no se descubre acción bélica alguna, sino la “acción” “lenta e invisible” del campo: el curso del río que va “señalando” edificios, islas, rocas, al tiempo que va fertilizando los campos: “El argumento de las *Soledades*... tiene una dirección esbozada en estos versos del panorama fluvial que funcionan a modo de prolepsis y anuncian los pasos que va a seguir el peregrino, y, con él, el relato” (p. 270). Por esta razón son tan importantes las descripciones que MB supone de inspiración homérica<sup>10</sup>. En concreto, remite al libro XIII de la *Odisea*, cuando Uli-

<sup>10</sup> Ya LUIS ROSALES había resaltado este aspecto de las *Soledades*: “La precisión descriptiva va a ser la clave de su estilo, porque las *Soledades* son el gran poema épico español en que lo narrativo se suspende para dar paso a lo descriptivo. Ésta es su aportación más importante. Con ella va a cambiar el paso de andadura del estilo poético. La poesía narrativa clásica tenía carácter rememorativo y ritmo rápido. Al nuevo poema épico Góngora le va a dar carácter presencial y ritmo lento. No narra nada, describe lo que ve” (*Estudios sobre el Barroco*, eds. F. Grande, A. Hernández y G. Grande, Trotta, Valladolid, 1997, p. 475).

ses se acerca a Ítaca y la narración se detiene para describir el puerto al que llega y la gruta aledaña de las ninfas. La descripción marca el tiempo que tarda la nave en tocar el puerto, y anuncia el curso que tomará la narración (el olivo bajo el que el héroe hablará con Ateña, o la gruta donde esconderá sus tesoros). De la misma manera, en las *Soledades* la descripción del curso del río contiene el relato de las acciones del peregrino. Góngora describe a partir de la mirada, no del peregrino, sino de su admiración; esa “Admiración ciega” que sigue el curso del río desde la “alta gruta” hasta donde se “desata”, indicando un fluir temporal. No sigo bien el razonamiento: MB ha hablado del paralelismo con el poema homérico, pero ahora dice que una descripción como ésta “no sería imaginable en Homero”. Más bien estaría inspirada en las prácticas de la pintura renacentista, por la “conciencia de que los accidentes de la distancia y de la luz limitan y condicionan todo lo que puede ser visto” (p. 271). En esta imagen, el río funciona como “rayo visual”, esa línea rectora de la imagen: “De alguna manera el movimiento descrito por el río no sólo se presenta metafóricamente como discurso... sino que no es otra cosa que el mismo discurrir de un texto efrástico que va haciendo existir lo que describe” (p. 272). Si entiendo bien, entonces, la función estratégica de la descripción en la narración proviene de Homero, pero la manera de describir, de las técnicas pictóricas renacentistas.

En mi opinión, la parte más novedosa del libro son los cuatro últimos capítulos dedicados al análisis del “Discurso de las navegaciones”, tan sugerentemente autónomo del resto de la narración, y en el que ya R. Jammes ha visto “una pequeña epopeya”. Aquí MB conjunta casi todos los hilos argumentativos del libro: recursos, modelos, tópicos y reconfiguraciones de los mismos (por la “desviación genérica” en que incurre Góngora), la relación con la cartografía (que había apuntado en el capítulo 7), el imaginario mitológico y literario de Góngora, pero también cuestiones de índole política e ideológica.

En los primeros versos Góngora recrea el muy común tópico de la imprecación al mar, y lo transforma en el cimiento mítico de la navegación moderna, gracias, en parte, al trabajo con la sinécdoque “otro leño griego”: el “leño griego” remite a la nave de los argonautas, el “otro leño” (a partir de Virgilio), al que introdujo guerra al “muro frigio”, esto es, al caballo de Troya. Así, en una sola expresión Góngora reúne dos invenciones, las dos deplorables, el barco y el caballo de Troya, y dos grandes temas épicos, la guerra de Troya y la expedición de los argonautas.

“La originalidad del discurso gongorino consiste en reelaborar esta red de motivos, transfiriéndolos a la historia reciente, vista a pequeña escala y a grandes líneas, una historia que cobra por ello la forma de un apólogo o de un mito” (p. 305). Lo moderno irrumpe en el discurso con la alusión a la brújula. Mientras que en el “cimiento

mítico” Tifis y Palinuro se mencionan por su nombre, la brújula se presenta de manera perifrástica, es poética y precisamente explicada (cómo está formada, cómo funciona); es decir, todo aquello que pertenece al nivel mítico se presenta fijado y designado por la tradición; para lo “moderno” importa más describir que nombrar la novedad. El concepto no es sólo erudición retórica, sino genuino asombro ante los productos de la inteligencia, asombro vehiculado en un artificio verbal igualmente asombroso, digno y meritorio (prescindiendo de fuentes como el *Magnes* de Claudiano).

En el caso de la brújula, el “hipotexto” (si se vale el término) es el objeto mismo. También para nombrar los puntos cardinales hay una elaboración conceptual, apoyada –en opinión de MB– en el colorido de las imágenes cartográficas: el norte, la Estrella Polar: “el que más brilla diamante, / en la nocturna capa de la esfera”; el oriente: “rosado balcón de la Aurora”; el occidente: “la que sella, / cerúlea tumba fría, / las cenizas del día”: “En suma, en esta descripción como en el resto del discurso, y al igual que sucede en los mapas suntuarios de entonces, las coordenadas espaciales y las consideraciones «científicas» se convierten en objeto de fruición estética gracias a los colores: visibles en los mapas y semánticos, retóricos y sonoros en la poesía” (p. 314).

Un elemento muy original en el análisis del discurso es la relación entre la cartografía y la configuración poética del discurso: “el poeta actuando como «geógrafo» construye el mundo tal como se conoce y se imagina después de los grandes descubrimientos, no en sus detalles sino a grandes rasgos” (p. 333). Así como las epopeyas, si bien figuradamente, trazan una especie de mapa, cosmógrafos y cartógrafos, a su vez, pueblan sus modelos científicos con imágenes, valiéndose de recursos literarios como la metáfora, la alegoría, la alusión, etc.: “Se entiende mejor que Góngora haya podido concebir una especie de mapamundi verbal, conciso y brillante, si se tiene en cuenta que los mapas visuales, los iconos cartográficos, son objetos que participan de una retórica y de una poética” (p. 334). Para cada espacio geográfico encuentra MB un paralelo cartográfico. Por ejemplo, el Atlántico se presenta visto desde Europa, por lo que se caracteriza como el lugar donde el sol desaparece, al final del horizonte. En el mapa de América elaborado por Diego Gutiérrez (1562), Neptuno se representa con su tridente, en su carro tirado por hipocampos, y “pisándole los talones” (“conculcando”), un carro de guerra que lleva a un rey (Felipe II). Estas imágenes simbolizan el dominio sobre los mares, rebasando los límites hasta entonces conocidos, de la monarquía hispana, patrocinadora de la empresa de Colón. Así, “en la imaginación poética de Góngora, su verdadera proeza [de Colón] consiste en permitir el íntimo contacto con el lugar visual y mental del lecho del Sol en el occidente marino, último horizonte visible en dirección oeste” (p. 352). Ese lecho occidental del sol, una vez “con-



culcado”, se desvanece, pues el viaje de Colón comprueba su índole fantástica. (Así, la representación del istmo de Panamá o del Pacífico estarían apoyadas en el mapa de Ortelius).

Mucha tinta ha corrido en torno al trasfondo político-ideológico de los versos sobre los descubrimientos. MB los relaciona con la búsqueda española de expandir sus dominios ultramarinos para contrarrestar la expansión holandesa. Las expediciones que narra Góngora ya eran parte del imaginario social, ya habían alcanzado si no una dimensión mítica, sí de historia gloriosa. Se nos propone que, a base de una serie de estrategias retóricas y poéticas, el cordobés cifra en ese mismo relato épico hazañas contemporáneas; específicamente, la aventura de Pedro Fernández de Quirós, quien intentó alcanzar y colonizar tierras australes, navegando desde América. Hubo testimonios de esa aventura (a la que no pocos se opusieron), alguno escrito por Luis Belmonte Bermúdez, de quien “Góngora tuvo ciertamente noticia”. Igualmente supone que el cordobés tuvo noticia del libro de Cristóbal Suárez de Figueroa *Hechos de don García Hurtado de Mendoza* (1613), que contiene un relato de la historia de las navegaciones (plagio de la historia de Fernández de Quirós). La idea es que, siguiendo a Suárez de Figueroa, Góngora presenta la exploración reciente del Pacífico (1595) como continuación de las hazañas de Colón y Magallanes. Lo que se desprendería de este razonamiento es que la reflexión política y moral tras el discurso de las navegaciones no tiene que ver con el descubrimiento y colonización de América, sino con las empresas, más contemporáneas del poeta, hacia el Pacífico Austral: “Su poema, en esto como en tantas cosas, posee singular intensidad porque conjuga un refinamiento deleitosamente erudito y una referencia indirecta, cifrada, pero efectiva, a una cuestión real, candente e históricamente decisiva” (p. 327). Esta afirmación podría conectarse con lo que se postula páginas más adelante en relación con la poca importancia dada a América en el discurso frente al énfasis en las expediciones por el Índico y el Pacífico, por los mares del Sur y las Molucas, desequilibrio que MB explica como recreación de un tema épico de gran vigencia en el mundo ibérico, “puesto que estos espacios meridionales y orientales son el grandioso escenario de las epopeyas portuguesas de la década de 1570, que se cuentan entre los primeros y mejores textos que, en las lenguas vernáculas de la Península, tratan de hacer revivir el modelo de Virgilio y de la épica clásica” (p. 372).

En esta superposición de hazañas, ¿qué función o qué significado tiene la prosopopeya de la Codicia como piloto? Con este recurso, Góngora escenifica “un enfrentamiento bélico de dimensiones gigantes” (p. 315), al tiempo que hace ambigua la atribución de responsabilidades (los marinos poseídos por la codicia o la codicia misma) y une como una sola gran empresa todas las expediciones, con lo que se convierten “en episodios de una única fábula”: un protagonista, la

Codicia, y un antagonista, el mar. Así, pues, tras la personificación de la Codicia no hay sólo una postura crítica o una reflexión moral, sino también una necesidad dramática<sup>11</sup>.

En el último capítulo, “Con rumbo a los mares del sur”, MB establece que así como en la poesía antigua los temas geográficos eran materia de epopeyas míticas, en los siglos XVI y XVII la épica culta pretendió “restaurar la capacidad de exploración del mundo de la épica antigua, en términos de una ciencia y una experiencia modernas” (p. 377). Destaca particularmente sendos episodios de Ariosto (*Orlando*, XV) y de Tasso (*Jerusalén liberada*, XV): “Los tres fragmentos tienen en común el entusiasmo por el carácter maravilloso de los viajes del descubrimiento y por el progreso cognitivo que suponen. Pero difieren completamente en cuanto a su interpretación política y moral” (p. 378): Ariosto espera de las expediciones, *more virgiliana*, una era de paz para Italia bajo la tutela de Carlos V; Tasso hace de Colón un Ulises cristiano que extiende un proyecto evangelizador y civilizador más allá de los límites establecidos por las epopeyas clásicas; y Góngora no escatima su entusiasmo ante la expansión no sólo imperial, sino cognoscitiva que los descubrimientos trajeron. El Nuevo Mundo era una promesa de un “nuevo” orden, un orden social perfecto, armónico, que el poeta traslada al hospitalario mundo rural de sus *Soledades*.

Cuando, al principio del libro, MB se refiere a la defensa que hizo Jean Chapelain del *Adone* marinista, deja ver la seducción que sobre ella ha ejercido el ingenioso concepto de “epopeya de la paz”. Pero estamos en los albores del *Góngora heroico*; la autora todavía no ha entrado plenamente en materia, de ahí su cautela: “decir que las *Soledades* son una «epopeya de la paz» pecaría de fantasía y de arbitrariedad” (p. 83). Terminada la lectura queda la impresión de que quizá la idea no sea tan *pecaminosa* y sí bastante precisa: “No canta las hazañas de los héroes... canta la hazaña de la naturaleza. El entusiasmo ante el mundo natural le da su tono épico al poema, su fuerza incontenible”<sup>12</sup>.

MARTHA LILIA TENORIO

El Colegio de México

University of Chicago

<sup>11</sup> No creo que se trate de influencia, pero en el énfasis en la codicia como motor de las expediciones sí que hay una curiosa coincidencia con Poliziano: “Nos autem ita ridiculi sumus ut vilissimae aeruginis gratia etiam trans Herculis columnas, etiam ad Indos navigemus, philosophiam vero ut adipiscamur ne per hyemem quidem vigilias saltem pauculas toleramus” (*Lamnia*: CHRISTOPHER S. CELENZA, *Angelo Poliziano's "Lamnia": Text, translation and introductory studies*, Brill, Leiden, 2010, p. 42).

<sup>12</sup> LUIS ROSALES, *op. cit.*, p. 475.

RUSSELL P. SEBOLD, *Concurso y consorcio: letras ilustradas, letras románticas*. Universidad, Salamanca, 2010; 270 pp.

Omisos o inanes, epidérmicos o abúlicos, desidiosos o equívocos son los juicios que informan, aún hoy, no pocos artículos, ensayos y manuales atinentes al siglo XVIII, por una parte, y la literatura setecentista española, por otra. Innúmeras, aún hoy, cunden las opiniones improvisadas sobre los rasgos distintivos de la actividad literaria en Europa y en España dieciochescas, cuando la poesía de Cadalso, los tratados de Beccaria, los estudios de Lessing, los dramas orientales de Voltaire o los ensayos del doctor Johnson apetece al talante de los académicos contemporáneos, habiendo conjurado éstos el desdén romántico sobreviviente para con la literatura de la centuria que vio nacer a Kant y al marqués de Sade, pero que condicionó, a su vez, la del siglo XIX, en cuya primera mitad se veía recorrer Europa a madame de Staël, se atestiguó la derrota de Napoleón en Waterloo, se leyó con veneración a Chateaubriand y Bécquer, y se embarcaron juntos Foscolo y Byron para libertar a Grecia de los turcos.

Podría suponerse, como ocurre la mayoría de las veces, que la apatía con la cual discurre la crítica sobre la literatura dieciochesca se debe a la inepticia de inteligencias dudosas. Empero, la incompreensión de las letras en el *Settecento* español se verificó incluso en los más rutilantes ingenios de antaño. Hacia la mitad del siglo pasado, cuando estaba por terminar sus estudios de doctorado, Sebold recibió de Américo Castro, al fin, la tan anhelada lección sobre el siglo XVIII, que él y sus otros compañeros habían suplicado tan prolongadamente al “autócrata de los estudios hispánicos en Princenton”. La clase, pese a toda expectativa que la trayectoria del expositor había suscitado en su auditorio, fue no poco amarga, ya que, como recuerda el entonces doctorando, “fue la peor de cuantas nos tocaron con él. Insistió en la necesidad de que se revalorizara el siglo XVIII, pero poco hizo para mostrarnos el camino. Se veía que no tenía ánimos para repasar todos los materiales que tendría que haber sabido al dedillo para hacerlo bien. Nos habló de los ensayos de Azorín sobre el setecientos, y tenía razón al afirmar que hasta ese momento no habían habido más dieciochistas sensibles que solo José Martínez Ruiz. De allí pasamos casi insensiblemente a hablar de novelas de Azorín, *Don Juan*, *Doña Inés*... y adiós, siglo XVIII”. Convertido Sebold, años más tarde, en profesor del Departamento de español y portugués de la Universidad de Wisconsin, las Euménides de su pasado estudiantil aún lo perseguían. Uno de sus colegas, el profesor encargado de la clase panorámica sobre la literatura española, al concluir su exposición sobre Calderón, dijo: “Ahora llegamos al siglo XVIII, y sobre este siglo sólo hace falta decir que es precedido del XVII y seguido del XIX, y nada más”. Apatía e ignorancia, pues, son el áncora que

aún hoy impide abandonar el golfo de la modorra intelectual en los estudios dieciochescos.

Contrario a los casos anteriores, entre los dieciochistas del siglo xx, cuyo número ha sido siempre reducido, con preeminencia ocupa Russell P. Sebold el lugar que su labor crítica de más de sesenta años le ha otorgado. Cuando el dieciochista americano emprendía sus estudios literarios en los años cuarenta del siglo pasado, los géneros, los movimientos y los estilos literarios constituían, como es sabido, rígidos esquemas historicistas con que los críticos explicaron durante décadas ya a los autores, ya las obras, por los cuales era inconcebible, por ejemplo, reconocer rasgos románticos en Cadalso o neoclásicos en Espronceda. La premisa, que desde el principio articuló las observaciones de Sebold, ha sido la de la evolución literaria, de la cual, en su libro *Límites de crítica literaria y analectas de filología comparada*, ha escrito Erich von Richthofen estas palabras: “Los llamados movimientos literarios rara vez presentan uniformidad: uno se desarrolla a partir de otro o reacciona frente a uno anterior; también puede estar entrelazado con el otro o superpuesto a otro. El proceso de evolución lleva normalmente a una multiplicidad de factores coexistentes, que tienden o bien a asimilarlo como resultado de interrelaciones, o bien a reaccionar disociándose”. Por ello, como lo sabrá quien haya seguido atentamente el desarrollo de sus trabajos, Sebold ha sostenido, desde los años setenta, que el Romanticismo, ya en Europa, ya en España, nació de las letras de la Ilustración no tanto por la pretendida revolución, es decir, la ruptura con la tradición –idea que sostenían otros investigadores–, cuanto por el principio de una continua evolución o, aún más, “numerosas evoluciones continuas y simultáneas”, como puede leerse en las primeras páginas de este libro.

Puede entenderse, así, por qué se manifiestan en el siglo xviii dos tendencias: por una parte, la clásica, si pensamos en el *Laocoonte* (1756) de Lessing o en la *Historia del arte en la Antigüedad* (1764) de Winckelmann; por otra, la prerromántica, si pensamos en las *Confesiones* (1781) de Rousseau o en las sonatas de Beethoven. Y si bien ambas fueron sustento del pensamiento y del arte dieciochescos, la segunda habría de tener sus plenas consecuencias en la siguiente centuria. Puede entenderse, de este modo, por qué la obra de algunos autores, como la de Goethe, campeaba entre la razón que dominó en el Clasicismo y Neoclasicismo, y el *pathos* y la hipertrofia sentimental de los románticos.

Escritos entre 1988 y 2007, los veinte trabajos que informan esta colección –los seis de la primera parte se dedican a las letras ilustradas; los catorce de la segunda, al Romanticismo– desarrollan sus temas sin omitir el estudio tanto de las circunstancias materiales, es decir, históricas, que condicionaron la vida de los autores, cuanto de las ideas que nutrieron el pensamiento de éstos, pero siempre en in-

terés del texto *per se*, así como de sus fuentes, sus elaboraciones, sus repercusiones.

En ello radica, a mi parecer, la razón de los artículos de Sebold, ya que todavía hoy no son pocos quienes consideran la literatura como una actividad desvinculada de los sucesos históricos en los que ella misma se ha desarrollado a lo largo del tiempo, al grado de aceptar que la literatura carece en su origen de elementos condicionantes, como si se tratase, diríamos, de un fenómeno proveniente de la nada. En consecuencia, es menester discurrir, como se aprehende de los textos del dieciochista, sobre las circunstancias que han condicionado la actividad literaria a lo largo de los siglos en un lugar determinado, en especial porque, como Persio escribió en un célebre verso de sus *Sátiras* (III, 24): *De nihilo nihi* [nada viene de nada]. En efecto, además de ser el arte de la expresión estética mediante la escritura, como se la define en los manuales más elementales, la literatura es un actividad humana; es, aún más, un producto cultural, es decir, un fenómeno histórico, si por historia se entiende, como lo hizo Vico a la luz de la tradición historiográfica latina, la sucesión de las *res gestae* del hombre en el tiempo, que, fundando una dimensión distinta de la del mundo natural, originan un “mundo civil”, establecen el reino de lo humano: los hechos que del hombre provocan, a su vez, los fenómenos constituyentes de la realidad. A pesar de que la obra literaria, en tanto producto cultural, informa en sí misma una realidad inmaterial determinada, dimana, empero, de las particulares condiciones que caracterizan un tiempo y un espacio; surge, antes de filtrarse por la imaginación y el intelecto, de una determinada realidad material, sobre todo en épocas como la del siglo XVIII, cuando la actividad literaria sirvió a la difusión de las ideas que animaban en Occidente la atmósfera intelectual.

De tal suerte que, ejemplificando lo hasta ahora sugerido, el desarrollo de las artes en la Florencia del *Quattrocento*, entre ellas la literatura, no podría explicarse sino ante el nacimiento de la burguesía durante el siglo XII, pero, sobre todo, ante el encumbramiento de ésta en el pasaje de la Alta a la Baja Edad Media, y el detrimento, al fracturar sus estructuras, del orden feudal –circunstancia que ulteriormente llevaría a más de uno a cuestionar incluso el principio del Derecho divino, cuya duda, si la hubiera, desleiría la Revolución Francesa. La obra literaria, en fin, se nos aparece como la fuente en que, para su estudio, la historia bien puede abreviar; es el tintero desbordante, de cuyo contenido el pensamiento se ha servido para su propagación. Empero, los hechos y el pensamiento han condicionado la literatura en cualquiera de sus tradiciones. Desdeñar esta cuestión comporta, en las consideraciones tanto del estudiante de literatura como del experimentado crítico literario, una ineluctable vacuidad. ¿Acaso el *horror vacui*, al que responde en su forma la poe-

sía de Góngora o de Marino, podría explicarse al margen de la teoría de Bruno sobre los universos infinitos; o el espanto que en sus *Pensamientos* Pascal experimentaba al reconocer que la naturaleza “es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna”, o al margen de la inicua, temida vigilancia contrarreformista, que hizo de la perífrasis uno de los tropos más recurrentes del Barroco?

Cuando así no se procede, ocurren locuaces excesos en la interpretación de los textos, como Sebold ha observado en uno de sus artículos dedicados a Cadalso, donde arremetía, hacia 1996, en contra—quién lo hubiera pensado— de la “embestida de los grafólogos”. Un colega del dieciochista americano, de cuyo nombre no ha querido acordarse, quien en un primer momento aceptó la tesis de que se había producido una suerte de primer Romanticismo en los días de Cadalso, pidió, luego de cambiar de idea, que una reconocida grafóloga hiciera un minucioso estudio de la escritura del autor de las *Noches lúgubres*, para comprobar precisamente lo contrario. Cumplida la encomienda, se le entregaron seis folios, en los cuales aparecían términos como “orden”, “armonía”, “control” en referencia a la personalidad de Cadalso. La conclusión, pedestre naturalmente, a la cual tales supuestos caracterológicos conducen, como ha escrito Sebold, “es que Cadalso se ve incapacitado por ellos para pasar más allá del neoclasicismo. Por de pronto, esto recuerda la primitiva historiografía literaria de principios de nuestra centuria cuando se demarcaba la frontera entre los siglos XVIII y XIX simplemente señalando que el neoclasicismo era toda razón, mientras que el romanticismo era todo pasión, sin matices que valieran. Pero aun más grave es la amenaza que el empleo de una herramienta como la grafología significa para toda la institución de la crítica literaria”.

A la luz de lo apenas discretamente referido sobre este artículo, es evidente que a pesar de la lección de Sebold, esto es, que todavía se recurre a la filología porque es la más adecuada herramienta de análisis para comprender cómo se manifiesta una cultura en su lengua y su literatura, no son pocos los que necesitan volver a leer aquel manualito de Lázaro Carreter, *Cómo se comenta un texto literario*.

Huelga, empero, otra más de mis apreciaciones sobre los textos que constituyen el libro del dieciochista americano. Al lector corresponde, ahora, emprender su propia marcha por los caminos que, con rigor, conducen a Cadalso, Nicolás Fernández de Moratín, Iriarte, Cienfuegos, Pastor Díaz, Espronceda, Zorrilla, Fernán Caballero, Bécquer. Para comenzar, en fin, corresponde al lector elegir uno de los textos que, en este libro, le ofrece “un dieciochista impenitente”.

SERGIO ANTONIO RINCÓN MONTIEL  
El Colegio de México

WILFRIDO H. CORRAL, *Cartografía occidental de la novela hispanoamericana*. Centro Cultural Benjamín Carrión, Quito, 2010; 387 pp.

Ahora mejor conocido como uno de los editores de *Theory's empire* (2005), la antología de “anti-teoría” ampliamente reseñada y discutida en *Cartografía occidental de la novela hispanoamericana*, Wilfrido H. Corral nos provee un análisis del desarrollo de la novela en Hispanoamérica durante el siglo xx y lo que va del xxi. Mientras que le da al *boom* su debida atención –de los cinco capítulos que componen el libro, dos están dedicados a las estrellas literarias de los años sesenta– el estudio de Corral es de gran alcance cronológico y geográfico. Por ende, *Cartografía occidental de la novela hispanoamericana* complementa y contradice algunos de los panoramas más conocidos de la novela de la región, entre ellos, *Journeys through the labyrinth* (1989) de Gerald Martin, que frecuentemente observan la narrativa hispanoamericana a través de lentes centrados en el *boom*. La cartografía de Corral también descentra el estudio de la literatura de la región debido a que, al incluir varios textos de la región andina, refuta la tendencia de críticos en los Estados Unidos a concentrarse principalmente en Cuba, México y, ocasionalmente, en Argentina.

*Cartografía occidental de la novela hispanoamericana* comienza con un “Preámbulo” subtítulo “El culto y el club de la novela”. Allí, además de presentar la metodología de los capítulos de su estudio, Corral ofrece las que considera ser las metas principales de su monografía: “precisar cómo cada novela o teoría del género analizados autoriza la trascendencia de sus límites... contestar la pregunta que despierta sospechas inmediatas: cómo puede haberse creído en ‘una’ teoría de la novela cuando no hay algo como ‘la’ novela... y considerando sus muy establecidas contribuciones ‘autóctonas’ confirmar cómo la novela hispanoamericana en verdad nunca se ha distanciado de la práctica o teoría occidental” (pp. 10-11).

El énfasis en el carácter occidental de la novela hispanoamericana, tal vez espeluznante para lectores europeos y estadounidenses enamorados de la otredad putativa de los textos mágico realistas producidos en la región, es reconocido casi siempre por medio de América Latina y claramente comprobado en este estudio. (Sin embargo, este aspecto del argumento de Corral habría sido fortalecido si se hubieran abordado con mayor extensión autores como José María Arguedas, a quien recupera en otro contexto en el último capítulo, o Luis de León, quienes escribieron novelas influenciadas por estructuras y mitos de origen indígena.) Además, diferente de críticos fundacionales como Roman Jakobson –que comparó la posibilidad de un Vladimir Nabokov como profesor de literatura a un elefante que enseña zooloía–, Corral pone en primer plano mediante su análisis las opiniones de los escritores como sentires fundamentales para el entendimiento

de la novela y su desarrollo. De hecho, en el “Preámbulo”, Corral asevera: “Ya en un tercer siglo de la práctica hispanoamericana del género, los novelistas seguirán siendo el tribunal de primera instancia para entenderla, porque si en el diecinueve los novelistas eran ya capaces de saber lo que se podía hacer con la novela, ese no ha sido el caso con sus críticos” (p. 13). Obviamente, el que Corral privilegie a los practicantes en vez de los críticos empalma con precisión con su bien conocido escepticismo acerca de varios valores de la teoría contemporánea.

Debido a que hace hincapié en la pertenencia de la crítica de novelistas practicantes –se debe recordar que Corral es también coeditor de la antología *Los novelistas como críticos* (2 ts., 1991)– podría sorprender que su primer capítulo esté dedicado no a un novelista sino a un crítico: Ángel Rama. No obstante, de acuerdo con Corral, “la novela fue el género en el que Rama vació toda su pasión y conocimiento, dejando un legado que no se supera conceptualmente, aun ya entrado el siglo veintiuno” (p. 31). De hecho, para Corral la centralidad de Rama como crítico se debe, además de la “pasión y conocimiento” del uruguayo, a su “preocupación... de volver inmediatamente a revalorizar la cultura literaria hispanoamericana (sin simplezas respecto a su ‘dependencia’ en Occidente)” (p. 32). De esa manera Rama se libraba de la “creciente dependencia de la crítica latinoamericanista en el ámbito estadounidense” (p. 48).

Diferente de sus contemporáneos y sucesores latinoamericanos, Rama fue capaz de evaluar e incorporar las innovaciones teóricas más recientes de Europa y los Estados Unidos en su empresa interpretativa, sin caer en la trampa de dependencia acrítica en modas y caprichos intelectuales. Aunque no analiza extensamente la relación entre la práctica de Rama y sus estudios posteriores –como *Transculturación narrativa en América Latina* (1982)– Corral se concentra en un texto relativamente temprano –*Diez problemas para el novelista hispanoamericano* (1964)–; lo que elogia implícitamente en el crítico uruguayo es su capacidad para “transculturarse” a un contexto latinoamericano lo que hoy llamaríamos “teoría”. Corral plantea este punto claramente cuando, después de repasar los análisis de Georg Lukács sobre la relación entre sociedad y novela y la perspectiva de Rama acerca del tema, nota que: “Las teorizaciones posteriores de Bennett, Goldmann... Macherey, Balibar, Vernier y Zima confieren al tratamiento del problema anterior una pátina reconocible al leerlo hoy, solo se lo puede ver así si uno concibe la teorización hispanoamericana como dependiente de la teoría occidental del género. Hemos observado que no es así para Rama, ya que había asimilado en su trabajo la teoría foránea anterior a 1964, y con ella logró crear un problema dentro de otro: ¿qué crítica copia o puede copiar a otra sin asimilarse?” (p. 78).

En el capítulo sobre Rama el crítico nos provee una lista de críticos que han seguido el ejemplo del uruguayo al tratar asuntos teóricos



desde una perspectiva latinoamericana: “Carlos Rincón, [Alejandro] Losada, Antonio Cornejo Polar, Roberto Fernández Retamar, [Jorge Ruffinelli] y pocos otros” (p. 47). Para Corral, la única manera en que un latinoamericano puede participar creativamente en la cultura occidental es haciéndolo, a la vez, desde una ubicación cultural latinoamericana. Se debe notar que, si Rama es presentado como el ejemplo del crítico latinoamericano capaz de “transculturar” la teoría –y por ende de establecer independencia regional e individual del “Imperio de la Teoría” sin recurrir a lecturas ingenuas e impresionistas–, los análisis de Corral logran un equilibrio similar. De este modo, además de ocuparse de los escritos críticos de novelistas y teóricos latinoamericanos, la lista de Corral de referencias del “Primer mundo” es vasta y frecuentemente sorprendente, y para mencionar tal vez los más conocidos en la academia anglosajona: Foucault, Levinas, Barthes, Ahmad, Jameson, Etiemble, Benjamin, Kristeva, Guattari y especialmente Edward Said, cuyos escritos son una influencia significativa en *Cartografía occidental de la novela hispanoamericana*.

El segundo capítulo se ocupa de las novelas de dos vanguardistas ecuatorianos de las primeras décadas del siglo xx: Pablo Palacio y Humberto Salvador. Aunque relativamente poco conocido fuera de su país natal, Palacio ha sido redescubierto e incorporado al canon, en parte gracias a una edición crítica de Corral (p. 99). Por otro lado, la obra de Salvador ha permanecido marginada, por lo menos hasta hace muy poco. (Su novela más importante, *En la ciudad he perdido una novela...* [1930] se volvió a publicar en España en el 2009, con un epílogo de Corral). Para el crítico ecuatoriano el redescubrimiento de estos novelistas adelantados es importante porque provoca la pregunta: “¿Hasta cuándo consideraremos raros o precursores solo a Macedonio, Felisberto Hernández, Julio Garmendia y tantos otros” (p. 100). Es más, mientras hace hincapié en el hecho innegable de que la mayoría de las figuras consagradas de la crítica de la época resistieron las innovaciones vanguardistas, también destapa una red de conexiones contrarias, por ejemplo, relacionar a Palacio con el *Boletín Titikaka*, la revista vanguardista publicada en Puno por Alejandro Peralta, otro vanguardista andino que en 1927 publicó una reseña poética de la novela corta del ecuatoriano, *Un hombre muerto a puntapiés*. Ese mismo año la más conocida *Revista de Avance* de Cuba también publicó una reseña de esa obra de Palacio (pp. 119-120). Es evidente que, dada la existencia de esta narrativa vanguardista emergente, y de una red de creadores y críticos posteriores al modernismo hispanoamericano poco conocidos pero activos, el surgimiento del *boom* en los años sesenta ya no puede ser examinado como un hecho aislado. Pertenece, pues, a una tradición de nivel continental que es de Occidente e hispanoamericana a la vez. Como observa Corral: “La realidad de la novela de los años veinte a cuarenta en que enmarco a Palacio

propone elementos de renovación que, con la concientización histórico-social, terminan por imponerse” (p. 141).

Salvador comparte numerosas características con Palacio, mejor ilustradas por *En la ciudad he perdido una novela...* (los puntos suspensivos son parte del título), obra que, otra vez, fue mal interpretada y rechazada por muchos de sus contemporáneos (pp. 103-107). Pero el autor también es celebrado por su intento de “abrir la cultura andina a su visión de la cultura freudiana” (p. 143), al extremo de haber escrito un estudio psicoanalítico de la sexualidad humana, *Esquema sexual* (1934). La preocupación combinada de Salvador por la sexualidad y el psicoanálisis conduce a Corral a notar que “Salvador ofrece un modernismo accesible (sentido lato) más cercano al de Manuel Puig y Pedro Lemebel que el de los afrancesados Sarduy y Copi, produciendo una visión americana más atractiva que la de sus colegas heterosexuales en un Occidente en el que se funciona con la lógica simple de que los novelistas ‘impuros’ producen creaciones insustanciales” (p. 148). Novelistas como Puig, que le otorgó una sensibilidad *queer al boom*, y Lemebel, que hace lo mismo en el contexto de la narrativa contemporánea, son vistos como pertenecientes a una tradición literaria moderna que se retrae por lo menos a los años treinta y los escritos de Salvador y sus coetáneos.

Los dos capítulos siguientes se ocupan de tres de los cuatro novelistas reconocidos como el meollo del *boom* (sólo falta Gabriel García Márquez): Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes. Corral describe a Cortázar y Vargas Llosa como “un binomio cultural parecido al de los novelistas Mailer y Vidal” (p. 164), para contextualizarlos con un Occidente. La oposición intelectual entre ambos escritores –que no impidió la simpatía personal– es agudizada por sus divergentes desarrollos políticos después del caso Padilla de 1971, en que, como se sabe bien, el poeta cubano fue encarcelado por el gobierno de la isla por haber escrito poesía antirrevolucionaria. Cortázar siguió apoyando la Revolución cubana y después a los sandinistas nicaragüenses, mientras que Vargas Llosa se convirtió en promotor del neoliberalismo.

Corral proporciona un resumen lúcido y exhaustivo del desarrollo intelectual de ambos autores y de la manera en que la política de ellos menoscaba su ficción. Así, los dos escriben novelas que explícitamente tratan sobre aspirantes a revolucionarios de izquierda, *El libro de Manuel* (1973) e *Historia de Mayta* (1984), respectivamente. Pero dadas las coordenadas políticas de los novelistas, que sin embargo no describen completamente sus escritos y acciones políticos, asevera que “siempre se lee a Vargas Llosa y Cortázar ‘desde’ su política, sin que a nadie se le ocurra comparar el valor de las teorías imperfectas pero factibles en literatura y política del argentino y el peruano” (p. 181). A pesar de esas diferencias políticas, manifestadas en la re-

cepción de ellos (de parte de los lectores latinoamericanos) como representativas de posiciones políticas diferenciadas y antagonistas, “ambos intelectuales tuvieron que considerar que la presencia imprevisible y subjetiva del ‘pueblo’ en la historia es el mayor desafío confrontado por los prosistas en sus proyectos generalizadores” (p. 191).

En ese capítulo Corral compara a Fuentes negativamente con sus contemporáneos del *boom*: “Fuentes sigue optando por clichés políticos y entusiasmos teóricos de ocasión” (p. 181). No obstante, en el siguiente capítulo, a la vez que reconoce la naturaleza inconstante de los escritos ensayísticos y afirmaciones públicas de Fuentes, el crítico ecuatoriano presenta una descripción más favorable del continuo interés del mexicano por la teoría y su necesidad de participar en debates políticos mexicanos e internacionales. Después de una lúcida medición de la voluminosa obra de Fuentes sobre la novela, Corral conecta la noción de “teoría viajera” de Said a la apropiación que hace el novelista de tendencias intelectuales que van del estructuralismo a la desconstrucción y los avatares poscolonialistas. De acuerdo con Corral, Fuentes “globaliza de esa manera no solo los textos sino también lo que se podía o debía decir respecto a ellos desde una perspectiva claramente hispanoamericanizante” (p. 249). De más está decir que, a pesar de su coqueteo con cualquier teoría que estuviera de moda en Europa y los Estados Unidos, esta descripción de Fuentes nos recuerda a Rama y cumple con la creencia de Corral en la necesidad de que los críticos participen simultáneamente de la cultura de Occidente y de la de Hispanoamérica, como desarrollos más que como esencias.

En particular, *Cartografía occidental de la novela hispanoamericana* celebra el interés de Fuentes por los análisis novelísticos de Mijail Bajtín, probablemente la influencia teórica más consistente en el novelista mexicano: “¿No es esto Bajtín para la historia de la crítica: un artefacto teórico empaquetado con cierto oportunismo para caminar sin rumbo alrededor del mundo? ... El hecho es que la novela hispanoamericana que Fuentes siempre analiza es parte de una confluencia de voces paradójicas: la novela occidental (que coloniza) y la del «Tercer Mundo» (que jamás es unívoca, regionalista o monovalente). Éste es el pasaporte o carné de identidad que le permite establecer su propio itinerario de viajes teóricos” (p. 277).

En el capítulo final, Corral presenta una lectura propia de un virtuoso de la historia de la “novela total” en el siglo xx, recurriendo sin exclusividad al sentido que le da Vargas Llosa. Debido a su naturaleza diacrónica, este capítulo es en parte una recapitulación del estudio, aunque aquí se concentra en un tipo de novela específico y en el tipo de teoría que le corresponde. (Se puede recordar que en un pasaje anterior de su libro, Corral cuestionaba la posibilidad de una teoría general de la novela.) Por otra parte, la idea de la “totalidad” —tan central en las reflexiones de Lukács sobre la novela y para

la relación entre la novela como representación y la sociedad que se representa— es un hilo constante en el estudio de Corral. Un gran mérito de este capítulo entonces es que pone en contacto el concepto de “novela total” (frecuentemente desechado) de Vargas Llosa con teorías establecidas de la novela, y que lo emplee para identificar y clasificar un grupo significativo de novelas en gran parte desconocidas o subestimadas.

Haciendo algunas salvedades a Robin William Fiddian, Corral define con él “prescriptiva y provisionalmente” la novela total como aquella que: “...aspira a representar una realidad inagotable, y cultiva una gama de referencias enciclopédicas como medio para esa meta... se concibe como un sistema independiente o microcosmos de significación que acomoda la ambigüedad rutinariamente... se caracteriza por una fusión de perspectivas míticas e históricas, y por la transgresión de normas convencionales de economía narrativa... despliega una textura verbal que tiende a lo barroco y típicamente exhibe desbordes paradigmáticos del lenguaje” (pp. 311-312).

Entre las novelas totales registradas en este capítulo, que no le piden nada a la tradición de Occidente de que forman parte, y recordando que no se trata de extensión, están *En la ciudad he perdido una novela...*, de Salvador, otras olvidadas como *En babia*, del puertorriqueño José Isaac de Diego Padró y *Los papeles de Narciso Lima-Achá*, del boliviano Jaime Saenz, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de Arguedas, *Abbadón el exterminador*, de Sabato, *Umbral*, de Juan Emar (escrita mucho antes, pero en edición definitiva de 1996), *Los detectives salvajes y 2666* de Bolaño (en 2011, Corral publicó *Bolaño traducido: nueva literatura mundial*), y *La violencia del tiempo*, de Miguel Gutiérrez.

Frecuentemente polémico —por ejemplo, desestima a Ricardo Piglia como abastecedor de “soluciones de los noventa para problemas novelísticos de los sesenta” (p. 348)— siempre animado y sorprendente, *Cartografía occidental de la novela hispanoamericana* es una lectura vigorizante. Aun cuando el estudio no apunta a ser un amplio panorama de la producción novelística de la región, como también explica en su “Conclusión general” (pp. 353-359), el hecho es que Corral demuestra una erudición abrumadora que deja la impresión de que ha leído toda novela hispanoamericana jamás escrita. Además, ese vasto conocimiento le permite encontrar conexiones no sólo entre textos latinoamericanos canónicos y todavía no canónicos, o entre la ficción y la ensayística de un autor, sino también entre la producción cultural latinoamericana, estadounidense y europea. Aún más, Corral muestra una ecuanimidad extraordinaria cuando analiza las polémicas políticas y literarias de la región. Por ende no descarta o elogia automáticamente ni el radicalismo de los años sesenta y sus defensores (Cortázar, Fernández Retamar o Mario Benedetti), ni el conservadurismo (económico) de las últimas dos décadas y sus promotores,

como Vargas Llosa. Todo lo contrario, aquellas propuestas literarias y contextos políticos son evaluados y analizados con serenidad. Es esta combinación de pasión y erudición, de plena convicción y una mente analítica clara, que hacen de *Cartografía occidental de la novela hispanoamericana* una obra mayor y una contribución fundamental para nuestro entendimiento de la novela latinoamericana de los últimos cien años.

JUAN E. DE CASTRO

Eugene Lang College, The New School

*Revista "Diálogos".* Antología. Selección y presentación José María Espinasa. El Colegio de México, México, 2008; 451 pp. (con un DVD).

Aunque los autohomenajes suelen ser sospechosos, en este caso es más que justificable que El Colegio de México haya tenido la feliz iniciativa de publicar, a casi 45 años de su primera aparición y a casi 25 de su desaparición, una antología conmemorativa de la revista *Diálogos*. La versión impresa en forma de libro contiene una selección mínima, en más de 400 páginas, de algunos de los textos que vieron la luz en las páginas de la revista en los 20 años de su duración, entre 1964 y 1985. Aun así, la selección representa un porcentaje muy reducido del número total de textos originales. Como en toda antología, la obligación es excluir más que incluir y si bien no todos van a estar de acuerdo con las decisiones de las inclusiones y las exclusiones tomadas por José María Espinasa, queda el recurso inapelable de consultar la totalidad de los textos de cada uno de los números de la revista (son 131 en total): todos figuran en el DVD que acompaña al libro. Para facilitar un poco más la tarea del lector que busca algún texto específico, la versión impresa incluye un índice de autores con los títulos de sus colaboraciones y los datos de la publicación original.

Es más bien raro que una revista literaria o cultural tenga una vida tan larga y aquí el factor clave que explica la longevidad de la publicación es el apoyo y patrocinio que *Diálogos* recibió, a partir del número 13, de una institución, El Colegio de México. De haber seguido como revista independiente, su vida habría sido muy breve, como la de tantos ejemplos conocidos que, a pesar del entusiasmo de los protagonistas, difícilmente sobrepasan el término de unos cuantos números, uno o dos años a lo más. Todo esfuerzo independiente de esta naturaleza suele terminar en el agobio engendrado por la implacable guillotina económica.

A partir de lo que plantea José María Espinasa en su presentación, quisiera ahondar un poco más en el tipo de revista que era o

que quiso ser *Diálogos*, comentar algunos textos llamativos y ofrecer una reflexión final. Lo primero que hay que destacar es que *Diálogos* no era una revista literaria más. Aunque la literatura figuraba en lugar central e importantísimo en cada uno de sus números, las páginas de la revista se abrían también a otras artes y otras disciplinas. Así, al lado de los muchos y excelentes poemas, narraciones y ensayos literarios, hay también ensayos de opinión, crítica, testimonios, reseñas, encuestas, diagnósticos, fragmentos de diarios y diversos ensayos no sólo sobre las otras artes (artes plásticas, música y cine, en primer lugar) sino también –y esto es lo llamativo– sobre problemas intelectuales que tocan los campos de la política, la historia, la religión, la filosofía, los derechos humanos, la economía, la contaminación ambiental y la demografía, para sólo hablar de los textos incluidos en la antología impresa. Si nos vamos a la versión completa de la revista, entonces es evidente que todos los campos de estudio existentes en los distintos centros y programas de la institución patrocinadora son abordados en las páginas de la revista.

En lo cuantitativo y lo cualitativo, la literatura ocupa un primer lugar, pero no en aislamiento de las otras artes y de las distintas disciplinas de las ciencias humanas y sociales. De ahí la importancia del título escogido por el director, Ramón Xirau, que durante 20 años proyectó su visión amplia y tolerante sobre el contenido y el equilibrio interno de la revista. Desde el texto del ensayista francés Maurice Blanchot, “Una palabra plural”, en el número 2, texto que puede ser leído como una especie de manifiesto involuntario, se subraya una y otra vez la importancia del diálogo, la mediación, el reconocimiento del otro en su irreductible diferencia, el fin del pensamiento único y la adopción de una postura antidogmática en todo campo del saber. Este programa es, desde luego, una señal de los tiempos, además de ser un fiel reflejo de la amplitud mental del director de la publicación, interesado lo mismo en la poesía que en el pensamiento, lo mismo en la literatura que en la filosofía, lo mismo en la experiencia religiosa que en los problemas de las ciencias de lo humano. Aunque contó en distintos momentos con diferentes jefes de redacción (José Emilio Pacheco, Homero Aridjis, Jaime del Palacio, Vicente Leñero, Alberto Dallal, Eduardo Martínez) y varios equipos de asesores, me atrevería a afirmar que *Diálogos* fue, en gran medida, la creación de un hombre que funcionó como un extraordinario director de orquesta, capaz de convocar y hacer coexistir e incluso interactuar en el mismo espacio figuras, campos, tendencias y enfoques que suelen darse en ámbitos aislados o en foros separados. El resultado fue una revista literaria, cultural e interdisciplinaria que mantuvo un nivel de calidad envidiable a lo largo de su prolongada vida.

Equidistante de la revista académica especializada y de la revista de divulgación para el gran público, *Diálogos* es heredera de la aper-

tura universalista de las grandes revistas literarias de la primera mitad del siglo xx mexicano (*Contemporáneos*, *Taller*, *El Hijo Pródigo*). Sus dos modelos más cercanos en el tiempo (lo que Reyes llamaría su “pasado inmediato”) lo constituyen dos publicaciones de la década de los cincuenta: la *Revista Mexicana de Literatura*, que nació en 1955 bajo la dirección de Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, y la *Revista de la Universidad de México*, que tuvo muchas épocas, la más brillante de las cuales fue bajo la dirección de Jaime García Terrés. Durante algunos años *Diálogos* es una publicación contemporánea de *Plural*, *Vuelta* y *Nexos*. Comparte con las tres muchos nombres de su lista de colaboradores. Si bien la libertad de espíritu y la apertura a lo universal son rasgos heredados de esa gran tradición literaria y cultural de México, *Diálogos* no quiso ser una simple manifestación epigonal de todo aquello sino otra cosa: algo tal vez más difícil, porque se postulaba como un lugar de encuentro de diversas disciplinas y de saberes tradicionalmente antagónicos. En primer lugar, *Diálogos* propone explorar la red de relaciones que existen entre el arte y las ciencias, al menos las ciencias humanas. Como se sabe, lo que define a los especialistas (y las revistas especializadas) es su imposibilidad de comunicar con los demás. Cada disciplina tiene su lenguaje, sus conceptos y sus procedimientos. Los diálogos entre especialistas de distintas disciplinas y a veces hasta de la misma disciplina, casi nunca son diálogos sino una sucesión de monólogos autosuficientes y solipsistas, cada uno afianzado en la certeza reconfortante de su propia autonomía. Surgida en un momento de auge de los enfoques interdisciplinarios, bajo el signo del estructuralismo (movimiento que incide decisivamente en todas las ciencias humanas), *Diálogos* apostó por esta apertura evitando todo afán de monopolio doctrinario. En lugar de aislar o buscar la tan necesaria especificidad de cada disciplina, esta revista quiso establecer relaciones, construir puentes entre lo uno y lo otro. Tarea ciertamente arriesgada, pero útil en un ambiente dominado todavía por la tiranía de la especificidad disciplinaria. En aquella época, como ahora, El Colegio de México no contaba con una publicación de estas características. Cuando decidió adoptar el proyecto, dos años después del inicio, la institución tuvo el buen tino y la gran sensibilidad de no convertir la revista en un órgano de difusión de los distintos centros sino de dejarla en las manos sabias y experimentadas de Xirau. Fue una decisión inteligente que benefició a todos.

Si echamos un vistazo a algunos de los textos publicados en la revista durante esos 20 años, el resultado es asombroso porque gran parte de lo mejor de la época tiene cabida en sus páginas. Hay cantidad, calidad y diversidad en lo publicado en todos los campos señalados. De nuevo, el temperamento de Xirau establece la pauta. Abunda la literatura mexicana más viva del momento. Poemas de Aridjis, Berra, Blanco, Bonifaz Nuño, Castellanos, Deniz, Fraire, Ulalume

González de León, Francisco Hernández, Lizalde, Montes de Oca, Pacheco, Paz, Sabines, Volkow, Zaid. Cuentos y narraciones de Arredondo, Amparo Dávila (“Árboles petrificados”, uno de sus mejores cuentos), Elizondo (“Anapoyesis”, también de los mejores del autor: extraño encuentro de Mallarmé y la ciencia ficción), Sergio Fernández, Galindo, los narradores de la onda Agustín y Sáinz y otros como Leñero, Monterroso, Melo, Pitol, Garro, Poniatowska, Rossi (el fabulador, no el filósofo; de hecho, su primera colaboración, publicada en 1973, se presenta como “su primer texto literario”) y Josefina Vicens, quien publicó un adelanto de *Los años falsos*. Ensayos de Alatorre, Fuentes, García Ponce, García Terrés, Hiriart, Ibarguengoitia, José Luis Martínez, Paz, Seligson y el mismo Xirau. Sin duda, se debe al director la presencia constante de lo mejor de la literatura y el pensamiento de la tradición española, tanto la obra de los sobrevivientes de la Generación de 1927 (Aleixandre, Guillén, Prados) como la de distintos creadores y pensadores exiliados (Max Aub, Francisco Ayala, Manuel Durán, José Gaos, Jomí García Ascot, José Moreno Villa, Tomás Segovia, Arturo Souto, Enrique de Rivas, María Zambrano, Gonzalo Sobejano, José Ferrater Mora y Xirau). Aparecen también, cosa muy llamativa, los creadores, pensadores y editores que trabajaban en España en aquel momento (Abellán, Aranguren, Barral, Cano, Castellet, Gil de Biedma, Gimferrer, los tres hermanos Goytisolo, José Hierro, Panero, Sánchez Robayna, Ullán, Valente, Claudio Rodríguez, Valverde). Esto es llamativo porque la tendencia, tanto entre los grupos dominantes de la Península como entre los círculos del exilio, era negar la existencia de la otra parte.

Si dirigimos la mirada ahora a la dimensión hispanoamericana y universal de la creación, el resultado es de nuevo una imagen de riqueza y pluralidad. Poemas de los nicaragüenses Cardenal y Cuadra; de los peruanos Eielson, Sologuren, Varela y Westphalen; de los uruguayos Sara de Ibáñez, Enrique Fierro e Ida Vitale; del venezolano Gerbasi; de los argentinos Borges, Juarroz y Pizarnik; de los chilenos Enrique Lihn y Gonzalo Rojas; de los cubanos Lezama Lima, Fina García Marruz, Cintio Vitier y Severo Sarduy; del colombiano Mutis, ya residente en México; del brasileño Haroldo de Campos. Todos poetas de primer nivel, pero muchos de ellos de líneas distintas y hasta opuestas: es decir, no se privilegió una tendencia, un estilo o una poética determinada sino que se ofreció un abanico plural cuyo denominador común es la alta calidad estética. Además de Carlos Fuentes, están presentes otras figuras del *boom*: hay cuentos y narraciones de Cortázar y Vargas Llosa; en 1965, José Donoso entrega el primer capítulo de su futura novela *El obscuro pájaro de la noche* y dos años después García Márquez publica un anticipo de *Cien años de soledad*. Impresionan la cantidad y calidad de las traducciones de figuras de las letras universales: los rusos (Ajmátova, Mandelstam, Tsevtaieva



y Pasternak), los norteamericanos (Ashbery, Bishop, Lowell, Robert Duncan, Ferlinghetti, Styron, Updike, Williams), los franceses (Artaud, Bataille –como poeta–, Bonnefoy, René Char, Malraux, Michaux, Pieyre de Mandiargues...), los ingleses (Auden, Tomlinson, Hamburger), y otros creadores de la talla de Musil, Calvino, Beckett y Kundera. Aquí un reclamo: es una lástima que raras veces conste el nombre del traductor porque se tradujo mucho y casi siempre muy bien. La traducción se vuelve uno de los focos de interés de la revista, donde se publicaron reflexiones teóricas sobre el fenómeno, como el famoso comentario de Paz que acompaña su igualmente célebre versión del soneto en -ix de Mallarmé. También habrá que apuntar que están presentes en las páginas de *Diálogos* prácticamente todos los grandes críticos de la literatura hispanoamericana moderna que estaban activos en esas dos décadas: me refiero a figuras como Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, José Miguel Oviedo, Guillermo Sures y Julio Ortega.

Una consideración aparte merece la presencia de las artes plásticas en la revista. Aquí me refiero no sólo a los múltiples ensayos agudos sobre la plástica (Damián Bayón sobre *pop art* y *op art*, Juan García Ponce sobre Vicente Rojo, Luis Cardoza y Aragón sobre Portocarrero, Mario Vargas Llosa sobre Szyszlo, Octavio Paz sobre Duchamp), sino a la cantidad y calidad de los dibujos e ilustraciones originales para los números de la revista, obra de artistas de la talla de Rufino Tamayo, Juan Soriano, Leonora Carrington, Fernando de Szyszlo, José Luis Cuevas, Vicente Rojo, Francisco Toledo, los hermanos Coronel, Manuel Felguérez, Francisco Corzas, Vlady, Arnaldo Cohen, Brian Nissen, Gunther Gerzso, Alberto Gironella y Teodoro González de León.

Si salimos ahora del campo estrictamente literario y artístico, vemos que están representadas en las páginas de *Diálogos* la historia, la filosofía, la política, la economía, la demografía, la sociología, además de las áreas (entonces muy incipientes en México) de los estudios de género, la cuestión de los derechos humanos y los estudios ambientales. Así, es refrescante leer la redefinición del concepto de “izquierda” por Kolakowski, el casi manifiesto de Enrique Florescano (“Hacia una historia abierta y experimental”), el análisis de los alcances socioeconómicos de la contaminación ambiental por Víctor Urquidi, la reflexión sobre la tarea y la responsabilidad del historiador por Edmundo O’Gorman, las ideas de Lourdes Arizpe sobre la dinámica de la cultura en América Latina, las múltiples contribuciones de Elías Trabulse sobre la historia de la ciencia, las de Benjamín Preciado sobre el hinduismo, las de Rodolfo Stavenhagen sobre los derechos humanos, las de Soledad Loaeza sobre la familia autoritaria en México, las de Gustavo Cabrera y José Luis Lezama sobre la expansión demográfica en México, las de Josefina Vásquez sobre la enseñanza de la historia de México, las de Silvio Zavala sobre “La personalidad

de Vasco de Quiroga”, y las de Luis Fernando Lara sobre lingüística y biología. Abundan las contribuciones de académicos como Luis Villoro (sobre filosofía política), Rafael Segovia (sobre elecciones y democracia), Lorenzo Meyer (sobre el nacionalismo mexicano) y Luis González, padre de la microhistoria. Fuera de los rubros dominantes de lo literario y lo artístico, creo que son tres los campos que reciben las reflexiones de mayor envergadura: la historia, la filosofía y la política. Así, nos proponen ideas seminales, pero muchas veces incómodas, Hannah Arendt, Raymond Aron, Kostas Axelos, Isaiah Berlin, Victoria Camps, Noam Chomsky (sobre “Los Estados Unidos y el Medio Oriente”), Miguel León-Portilla y Jean Duvignaud sobre la cultura prehispánica de México. Está presente el comparatista de la religión Mircea Eliade con sus teorías sobre el mito y, en el otro extremo, se exponen las interpretaciones revisionistas que hacen Fromm y Kostas Papaioannou de Marx y del marxismo, además de las semillas de las ideas del entonces no muy conocido Edgar Morin. En el terreno de la crítica cultural hay varios textos de la joven Susan Sontag, entonces (en 1965) desconocida en el ámbito hispánico.

Como se puede apreciar por estas largas enumeraciones de colaboradores y de los temas tratados, los profesores e investigadores de la institución participaron activamente en la revista, pero sin cambiar radicalmente el carácter de ésta. *Diálogos* nunca dejó de ser, en primer lugar, una revista de artes y de letras, con la poesía en la cúspide, pero desde muy pronto fue ampliando sus fronteras, ensanchando sus horizontes intelectuales, para convertirse en lo que llegó a ser: una revista independiente (cobijada y nutrida por El Colegio de México) que mantuvo a lo largo de 20 años un nivel altísimo de calidad a la vez que ofrecía un espacio no sólo para la creación más original del momento sino también para la reflexión más inteligente sobre los grandes problemas existentes y emergentes de las ciencias humanas y sociales. Por todo eso, hay que darle las gracias al centinela alerta que fue Ramón Xirau, su director y animador.

ANTHONY STANTON  
El Colegio de México

*Crónica parcial: cartas de Alfonso Reyes y Amado Alonso, 1927-1952.* Pról. y ed. de Martha Elena Venier. El Colegio de México, México, 2008; 266 pp.

El género epistolar ha tenido siempre muy variados propósitos, pero sujetos, regularmente, a estructuras determinadas; fue evolucionando de la simple transmisión oral de una noticia a aquellas cartas po-

líticas, en que regularmente se hacían peticiones formales a algún superior; como las enviadas por Enrique de Villena a Enrique III de Castilla, época en que dominaba el *ars dictaminis*. Después, su proceso de transformación incluyó las epístolas didácticas, morales y eruditas (las de Erasmo son buen ejemplo de ese anhelo pedagógico). Hubo, además, como Plinio el Joven, quienes con afán de publicar sus epístolas para la posteridad y ofrecer pequeñas muestras de arte literario, las sometieron a muy cuidadosas revisiones. Del lado opuesto están las familiares, como las de Cicerón: tipo de cartas en que llanamente se procura comunicar noticias y sentimientos y expresar estados de ánimo, aunque no por ello se dejan de lado otros temas que pudieran ser importantes para los corresponsales. Esta última modalidad ha sido, seguramente, la más libre de todas, pues permite volcar la personalidad del que escribe ante el otro, su confidente. Esto mismo es lo que Venier destaca en el prólogo de la colección al hacer un breve, pero puntual recorrido por la historia del género, antes de comentar la amistosa correspondencia entre Alfonso Reyes y Amado Alonso.

La Introducción del libro comienza con una disertación sobre las fuentes de la epístola y su configuración como un arte, primordialmente; se pasa revista a gran parte de los cultivadores de la epístola, desde la misiva oral de los cantos homéricos, primera modalidad de la epístola, hasta aquellos que, incluso, escribieron manuales acerca de cómo se debía escribir una carta, echando mano de la retórica, como Alberic de Monte Cassino en sus *Breviarium de dictamine* y *Flores rhetorici*. También se indica la extensión y complejidad con la que los estamentos medievales transformaron el género, a partir de los títulos de cortesía, parentesco, jerarquía del destinatario, etc. Sin embargo, esto contribuiría a la degeneración posterior al fijarse de manera tal que el procedimiento para escribir una carta se basaba en especie de formularios adornados, pero sin originalidad, en los que podían simplemente llenarse aquellos espacios en blanco disponibles, “según conviniera a las circunstancias” (p. ix).

La editora hace un repaso de la Antigüedad clásica dando nombre a aquellos personajes que contribuyeron a perpetuar el género y a transformarlo, como Horacio y su epístola a los Pisones –la cual dejó para la posteridad un arte poética–, Ovidio, Cicerón, Séneca, Erasmo, Luis Vives (estos dos últimos creadores también de manuales para escribir cartas, con título idéntico: *De conscribendis epistolis*; en 1522 publicado por Erasmo y en 1536 por Vives). Posteriormente, el recorrido de la historia epistolar termina al mencionarse la afición de Reyes por este tipo de literatura y con una de las cartas enviadas a A. Alonso sobre la intención que tenía de escribir un ensayo sobre el tema. Aquí es donde se inicia el comentario de la relación y correspondencia entre los dos personajes. La editora apunta en esta parte el sistema establecido por los preceptistas medievales de la epístola:

*salutatio*, *captatio benevolentiae* [exordio], *petitio* [solicitud], *conclusio*, y nos dice que se conserva todavía en algunas cartas oficiales y hasta familiares. Como ejemplo se citan dos cartas de Reyes: la primera dirigida a Adolfo Ruiz Cortines, Secretario de Gobernación, mediando para que se deje entrar a México a Amado Alonso, debido a un compromiso con El Colegio de México y a que Alonso no puede completar ciertos trámites burocráticos porque no es argentino de nacimiento. Reyes dirige la segunda carta al Presidente de la Universidad de Harvard; en ella le comunica que, debido a la muerte de Amado Alonso, la *NRFH* se ve en la obligación de prescindir del apoyo económico que pocos años antes le diera esta universidad (desde 1949, con lo que la revista disfrutó de este apoyo única y aproximadamente por tres años).

La editora comenta después la permanencia de la amistad entre Reyes y Alonso a pesar del tiempo y las distancias y no obstante sus numerosas actividades. La correspondencia se inicia, nos dice, durante “la misión diplomática de Reyes en Buenos Aires... continuó escasos tres años después, desde Río, se prolongó en los años de La Casa de España y la fundación de El Colegio, la desaparición del Instituto de Filología, el traslado de Amado Alonso a Harvard, la *Revista de Filología Hispánica* a México y El Colegio” (p. xix). Además de los intereses literarios, pasión compartida por ambos y que se refleja en sus cartas, también podemos observar, como dice Venier, “al individuo íntimo”, declaraciones confidenciales, y disfrutar del empleo de un tono más familiar y relajado. También se pueden seguir, mediante sus cartas, las publicaciones y los trabajos que mantuvieron ocupados a ambos durante ese tiempo. Sin duda, una de las cartas más importantes es la que Amado Alonso envía a Reyes intentando precisarle “qué es la estilística y qué la diferencia de la crítica tradicional”, carta del 29 de noviembre de 1940, largamente comentada y compendiada en estudios sobre estilística e incluida después en *Materia y forma en poesía* (Gredos, Madrid, 1955), publicación póstuma. En ella, Alonso dice que el objetivo de la estilística es “llegar al conocimiento íntimo de una obra literaria o de un creador de literatura por el estudio de su estilo”, pero para concretar esa tarea se necesita competitividad “en los valores expresivos del idioma correspondiente”. Alonso habla de dos estilísticas, una que antecede a otra: la de la lengua y la del habla. La lengua “es el conjunto del material y su sistema de funcionamiento”; el habla “es el lado individual y ejecutivo del lenguaje, con su margen de libre originalidad”, de manera que la estilística del habla parte de la estilística de la lengua, sin embargo siempre hay una vinculación entre ambas. Alonso no trata de oponer la estilística a la crítica tradicional ni decir que la rebasa, sino que la complementa, precisamente por sus diferencias específicas, pues mientras que la estilística se centra en el análisis de la obra literaria en sus dos aspectos (construcción y delicia estética), la crítica

tradicional se detiene en elementos que de alguna manera están fuera de ella, como lo histórico, lo social y lo ideológico. Amado Alonso lo sintetiza de la siguiente manera: “si la crítica tradicional desenreda y aclara qué es lo que su sociedad y su tiempo han dado al escritor, la estilística, complementariamente, estudia con qué nueva potencia se lo devuelve y qué le añade. Pues si, en parte, la historia hace a nuestro autor, en parte también nuestro autor hace a la historia”.

Otras cartas también atestiguan los problemas que los cambios políticos en Argentina provocaron al Instituto de Filología de Buenos Aires y la solución a esos conflictos, lo cual puede verse principalmente en las cartas de 1947. En éstas se advierte la disolución del Instituto de Buenos Aires, el traslado de muchos de sus investigadores al extranjero y, sobre todo, el de la *RFH*. La editora describe el acierto de Amado Alonso al correr el riesgo de terminar con una revista y comenzar otra, aun cuando el futuro de ésta no se alcanzaba a ver con claridad. Gracias a las coincidencias entre él y Reyes, el tránsito de la revista fue favorable. Finalmente, se cierra este apartado con una declaración de Alfonso Reyes, ubicada en un artículo que envió como colaboración para el cuarto centenario de la Universidad Nacional de San Marcos de Lima, en el que dice que el Colegio se solidariza con cualquier institución para realizar cualquier proyecto cultural, pero que se mantiene al margen de cualquier interés externo que pudiera desviar los verdaderos intereses de la institución y, que por ello, el Colegio “trabaja en silencio, en cenobio” (p. xxv). El estudio introductorio es muy satisfactorio por las razones que he expuesto: explora algunas fuentes del género y brinda al lector un panorama sobre la epístola; esto justifica la importancia y el interés de las páginas que se encontrarán más adelante.

La edición se rige por los siguientes criterios: se han dejado de lado solamente cuatro cartas, pues no aportan ningún interés a la cronología de la correspondencia; en cambio, se incluyen aquellas, como postales y otros documentos, que aportaban “algún dato de interés o [eran] necesari[a]s para la secuencia” (p. xxv). Para no editar en exceso, sobre todo las cartas manuscritas, se deja el texto como se escribió, evitando señalar tachaduras y cuestiones tipográficas propias de los originales, e incluyendo abreviaturas de tratamiento, títulos en redondas, etc. También introduce corchetes que ocupan el lugar de palabras ilegibles. En cuanto a la notación, adecuada y precisa en todos los casos, su propósito es exclusivamente ofrecer la información pertinente acerca de los personajes y las obras que se mencionan en las cartas. Además, al final del libro se ofrece un “Índice onomástico” que permite seguir los comentarios o simples referencias que Reyes y Alonso hacen en su correspondencia de algunas figuras notables, ya de la literatura, ya de la crítica literaria, ya del mundo académico y cultural en que se movían.

En esta colección menudean también las cartas de peticiones bibliográficas; de especial interés son las concernientes a la investigación de Alonso sobre Fernán González de Eslava, en las que pide a Reyes algunos datos que pueden estar en México (por ejemplo, cartas del 3, 10 y 14 de noviembre de 1934, entre otras). Están también las de intercambio de elogios a sus trabajos literarios o críticos. Véase, por ejemplo, la carta del 9 de febrero de 1935, en la que Alonso comenta a Reyes que ha estado leyendo su *Minuta* a Lida, el cual “se ha desatado y me ha confesado que A. Reyes es el mejor escritor actual en lengua española”, mientras que Alonso dice a Reyes en la misma carta: “He saboreado su banquete sin dejar ni las migas. Y me ha dejado encantado y no ahíto”. Se encuentran, además, las de discusión y planificación de proyectos en común; sin embargo, en una sola carta podían tratar variedad de temas, intentando aprovechar el espacio y el tiempo para comunicar o solicitar al amigo todo aquello que creían necesario. Sin duda, la mayoría de las cartas tiene un especial interés, porque es posible seguir, en parte, cierto proceso en la configuración de sus obras literarias o críticas. No obstante, las cartas que más interesan, por ser reflejo de un suceso importante en la historia de la academia hispanoamericana, son las que hablan del traslado a El Colegio de México de la *RFH*, que terminaría por ser rebautizada con el nombre de *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Sobre esto, véase uno de los artículos que Venier ha dedicado al respecto: “Criatura migratoria (*NRFH*, 1, 1947, núm. 1)”, en la misma revista, 50 (2002), 393-404.

Siempre es provechoso y gratificante seguir a un autor de la trascendencia de Reyes o de Alonso desde su lado más emocional y humano, o compaginado éste con su lado intelectual. Todo ello puede guiar al lector en el acercamiento a su obra artística y erudita. Por eso, gran parte de las cartas recogidas aquí promueven un encuentro más cercano del lector con las figuras de Amado Alonso y Alfonso Reyes, quienes “se asoma[n] en carne y hueso en el filo de una frase. Estilo, hombre” (carta de Alonso a Reyes, 22 de junio de 1947).

JESÚS JORGE VALENZUELA RODRÍGUEZ  
El Colegio de México

CARLOS GARCÍA (ed.), *Discreta efusión. Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes. Epistolario (1923-1959) y crónica de una amistad*. Bonilla Artigas-El Colegio de México, México, 2010.

La vasta obra epistolar de don Alfonso Reyes comprende innumerables tesoros para la historia de la literatura mexicana, en particular, e hispánica, en general. En la lista de corresponsales del regiomontano

resalta la figura de Jorge Luis Borges. Antes de que Carlos García reuniera en *Discreta efusión* las misivas conservadas entre ambos, hubo más de media docena de tentativas para coleccionar los testimonios. Las diferencias entre esta publicación y sus predecesoras saltan a la vista: *a)* reúne las 32 cartas conservadas; *b)* ofrece una datación más precisa y una profusa anotación enciclopédica. Y no sólo eso: García supera a quienes lo antecedieron en el plano de la cantidad y, lo más loable, en el de la calidad, ya que su edición contempla muchos documentos adicionales en torno de la amistad Borges-Reyes, verbigracia la correspondencia entre Reyes y otros colegas argentinos: Macedonio Fernández, Evar Méndez, Adolfo Bioy Casares y Juan Manuel Villarreal. A lo largo de esta *ostensiva* edición –en el sentido de que muestra *todo*, o casi todo–, el autor lleva a cabo repetidos excursos que alimentan la reconstrucción de una amistad de más de tres décadas.

Estoy seguro de que todo lector que se acerque a esta voluminosa *Discreta efusión* hallará una suerte de contrasentido entre el modesto título y el invaluable contenido: la edición de García agrupa tanta información, y tan valiosa, que el receptor avanza satisfactoriamente abrumado por la exuberancia de notas, referencias, aclaraciones, en fin, tiene que esforzarse por no perderse entre las múltiples conexiones que establece este generoso libro de senderos que se bifurcan continuamente.

A mi juicio, esta edición de la correspondencia Borges-Reyes responde a un orden estrictamente cronológico que funciona como elemento aglutinador y da sentido a la “crónica de una amistad”. Así, García puede aportar documentos que complementan la crónica central, primero, y la historia de la literatura hispanoamericana, luego, desde una perspectiva que bien podría llamarse “tras bambalinas” o, como diría Genette, desde el *peritexto*: a partir de cartas privadas que adquieren su verdadero sentido en el ágora de la publicación.

Si bien el testimonio más remoto de la referida correspondencia tiene fecha de 19 de septiembre de 1923, en Madrid –una carta en que Reyes acusa recibo de *Fervor de Buenos Aires*–, García empieza su crónica con una visión retrospectiva que remonta su estudio a 1921, cuando se produce lo que podría considerarse como el primer *contacto* entre Reyes y Borges: ambos aparecen en el “Directorio de vanguardia” que Maples Arce incluye al final de *Actual* 1, de *ca.* diciembre de 1921. En el pasaje dedicado a esta curiosa coincidencia, García también sostiene que dos poemas de Borges fueron publicados en revistas mexicanas con la intervención de Maples Arce: “Ciudad”, en *Irradiador* (núm. 1, septiembre de 1923) y “Forjadura”, en “*El Nacional Ilustrado* de marzo de 1924” (p. 31). Me gustaría, sin embargo, hacer una aclaración: la publicación donde se inserta “Forjadura” se llama *El Universal Ilustrado* y la fecha precisa es el 10 de enero de 1924 (núm. 348, p. 39). Maples Arce coordinaba la página en que se recoge “Forjadura”. Según

pesquisa de Pilar García-Sedas, éste habría empezado a colaborar desde 1924 en *El Universal Ilustrado* con la página *Diorama estridentista*; al compulsar la revista, ésta forma parte de una sección más amplia denominada “Páginas Literarias”. La versión de “Forjadura” pudo ser extraída de *Proa* (1ª época, núm. 2, diciembre de 1922) donde Borges publicó, por cierto, una reseña sobre *Andamios interiores*, de Maples Arce. Al cotejar la versión de *El Universal Ilustrado* con la de *Proa*, ambas coinciden en la falta de puntuación. Respecto de la disposición textual, en la revista mexicana se alinean todos los versos al margen izquierdo, acaso por la estrechez de la caja tipográfica que impidió correr los versos 8-9 y 17-18 hacia la derecha. Con dicho argumento, también difiere de García, quien a continuación arriesga: “«Forjadura» está tomado obviamente de *Fervor de Buenos Aires*, aparecido unos dos meses antes” (p. 32). Sólo hasta la versión de *Fervor de Buenos Aires*, Borges anotó la puntuación correspondiente y ajustó los versos 8-9 de “Forjadura” hacia el margen izquierdo.

Para evidenciar el mérito y, al mismo tiempo, la dificultad de manejar tantos datos con precisión, querría comentar otro detalle que en nada empaña el trabajo de García y sí subraya la necesidad de volver a las fuentes borgeanas una y otra vez: “Fue ‘Ciudad’, en todo caso, la primera publicación de Borges en México, y no, como se afirma aquí y allá, la aparecida en *Contemporáneos* en 1928” (p. 32). Y tiene razón sobre su primer aserto; sobre el segundo, él mismo aporta los datos precisos, con la enmienda del año, páginas adelante: “La Recoleta” no aparece en 1928, sino “en *Contemporáneos* XI.40-41 (México, septiembre-diciembre de 1931, 139-141)” (p. 115).

Sólo como complemento, aparte de los mencionados, agrego otros poemas de Borges publicados en México entre 1923 y 1931: el 27 de abril de 1924, en *Revista de Revistas*, se incluye “Distancia”, dedicado a Elvira Sureda Montaner, y “Aldea”. Ocupan la p. 32, con el encabezado “Estética.-Ultraísmo”. Luego, en *Sagitario. Revista del Siglo XX*, dirigida por el español Humberto Rivas: “Tranvías” (núm. 4, septiembre de 1926) y “Prismas (Acordes-Mendicantes-Ciudad-Pueblo)” (núm. 7, enero de 1927). Hasta aquí mi digresión.

Ahora bien, entre otros asuntos, *Discreta efusión* refiere pormenorizadamente varios eventos de historia literaria y contribuye, por una parte, a erradicar mitos y, por otra, a llenar vacíos: por ejemplo, reconfigura la estancia de Reyes en Buenos Aires y, al mismo tiempo, desentraña la decepción que le produjo el enrarecido ambiente literario que lo obliga a renunciar no sólo a colaborar con la factura de *Libra*, sino a todo, como anota en su *Diario* el 8 de enero de 1930: “Quédense solos y arréglese solos. Yo, para mi coletito, he decidido alejarme prácticamente y vivir con la mente en otra parte” (p. 211). Este mismo estado de (des)ánimo aflora en la sentida carta que Reyes escribe a José Ortega y Gasset, donde concluye con una idea semejante:



“me estoy despidiendo de todos los grupos y bandos, desligándome de toda oferta de colaboración” (p. 225). Al parecer, las intromisiones de Evar Méndez en los *Cuadernos del Plata*, las deslealtades de un supuesto amigo de Reyes, Samuel Glusberg, los radicalismos de los grupos en boga y la manía argentina de tomar un anuncio como un hecho fundieron el tan encendido espíritu alfonsino.

Así, García ofrece el relato de los avatares de los paradigmáticos *Cuadernos del Plata* en la literatura argentina y la polémica sobre *Libra*, al tiempo que restituye la verdadera imagen de Buenos Aires en la vida, y pasión, de Alfonso Reyes. Y siempre la generosa abundancia de testimonios: cartas de Evar Méndez, de Bioy Casares, de Guillermo de Torre, de Villarreal, y de Reyes para todos ellos; noticias sobre Reyes y sobre sus empresas literarias en la prensa porteña; escritos de Reyes sobre Borges –artículos, dedicatorias– y viceversa, aparte de las cartas que sirven de pretexto para el gran mural que representa *Discreta efusión*. Por si no fuera bastante, García inserta con perspicacia algunas notas y artículos publicados previamente, verbigracia los dedicados a la relación Reyes-Macedonio o Reyes-editorial Proa; a la publicación de *Cuaderno San Martín*; a la correspondencia Borges-Macedonio y otros más que en la bibliografía tienen la marca aclaratoria de “contenido recogido en este libro” o “contenido recogido, con variantes, en este libro”.

Aun cuando apenas he esbozado un burdo y descabulado recuento de este libro, considero que Carlos García merece un sincero agradecimiento por su incansable labor: *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*, *Macedonio Fernández-Jorge Luis Borges. Correspondencia (1922-1939)*, *Correspondencia Alfonso Reyes/Vicente Huidobro (1914-1928)*, *Las letras y la amistad. Correspondencia Alfonso Reyes/Guillermo de Torre, 1920-1958*, entre otras obras que ha publicado y otras más que tiene en preparación, lo ubican como un desinteresado, pero acucioso editor que indudablemente ha contribuido con sus rescates y precisiones a ver con nuevos ojos a los autores que ha editado.

ANTONIO CAJERO  
El Colegio de San Luis

ANTONIO CAJERO VÁZQUEZ, *Gilberto Owen en “Estampa”. Textos olvidados y otros testimonios*. El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2011; 106 pp.

En los primeros párrafos de sus *Vidas imaginarias*, Marcel Schwob, en una deliciosa apología del arte biográfico, asegura que la ciencia histórica se ocupa de las acciones humanas en general, mientras que la biografía, por el contrario, acomete el mundo minúsculo de las par-

ticularidades. El historiador, asegura Schwob, explica el desarrollo de los grandes hombres; el biógrafo, sus manías. El primero se detiene en las regularidades; el otro, en lo anómalo. La lectura del libro: *Gilberto Owen en "Estampa"*. *Textos olvidados y otros testimonios*, de Antonio Cajero Vázquez, me recordó aquella delicada caracterización del escritor francés. Y no es que se trate en este caso de una biografía del poeta de El Rosario, Sinaloa, aunque bien puede ser el inicio para emprender un texto de ese tipo, sino de un proyecto quizá más modesto y por eso más sugerente: se trata de una amorosa recopilación y explicación de documentos que nos devuelven la imagen de una de las facetas poco conocidas del autor de *Perseo vencido*. Hasta ahora nada se sabía de las labores que Gilberto Owen había realizado en Colombia entre 1938 y 1942. Cajero nos revela que durante 174 semanas el poeta fungió como jefe de redacción de la revista bogotana *Estampa*. Con este trabajo, Antonio Cajero da continuidad a varias investigaciones en torno a la obra y la vida de uno de los miembros del grupo de los Contemporáneos. Sus labores ya han tenido felices resultados editoriales: en 2009 publicó, junto con Celene García, el libro *Gilberto Owen en "El Tiempo" de Bogotá, prosas recuperadas (1933-1935)*, Porrúa, México; un año después dio a conocer una edición crítica del poemario *Perseo vencido* (Colsan, San Luis Potosí, 2010). En esta ocasión, El Colegio de San Luis publica esta serie de textos acompañados con un estudio muy bien documentado y una pormenorizada anotación.

El libro de Cajero se divide en tres secciones: en la primera se encuentran los textos de Owen que, ya sea con firma o atribuibles, aparecieron publicados en la revista *Estampa* entre 1938 y 1942; en la segunda, se dan a conocer algunos documentos no recuperados en las obras completas del rosarino; y, finalmente, en la tercera sección se recopilan algunos testimonios poco conocidos en México sobre el autor de *Perseo vencido*. Cada uno de estos apartados es introducido por un estudio o una breve historia textual y contextual de los documentos. Para dar una idea de la tónica del libro, me gustaría detenerme brevemente en tres testimonios ahí recopilados. En cada uno de ellos se encuentra, me parece, una faceta del carácter de la obra y de la vida de Gilberto Owen. Comenzaré por una entrevista.

En la primera semana de julio de 1941 apareció publicada en la revista *Estampa* una entrevista al entonces embajador de Estados Unidos en Bogotá, Spruille Braden. El periodista encargado de hacer las preguntas y la nota fue el escritor mexicano. Hasta ahora, la imagen y la actividad política de Owen, desarrollada durante sus años sudamericanos, había sido poco resaltada. En ese período, como bien lo ha mostrado Cajero, la posición política de Owen se hizo muy explícita: escribió entusiastamente sobre Sandino en el periódico *El Tiempo*, experimentó un "sarampión marxista" —como lo denomina en una carta a Alfonso Reyes—, se vinculó con la Alianza Popular Revolucion-

naria Americana (APRA), intercedió para salvar a Haya de la Torre de un juicio sumario, participó en la fundación del Partido Socialista Ecuatoriano junto con Benjamín Carrión, lo expulsaron como diplomático por involucrarse en política interna, y otras actividades propias del americanismo de izquierda que en esos momentos practicó. En la entrevista con Braden, sin embargo, no se nota de forma abierta ese ideal revolucionario. La posición que Owen adopta ante el entrevistado sorprende un poco y quizá deba entenderse, por lo tanto, desde una perspectiva estratégica. Era el año de 1941, los Estados Unidos estaban a punto de declararse en guerra contra los países del eje (lo hicieron el 7 de diciembre de ese año). La política internacional dirigida hacia América Latina debía conseguir y fomentar aliados. La entrevista nos entrega la imagen de un diplomático que intenta allegarse aliados en los países del continente. El llamado a un frente común contra la amenaza nazi-fascista se sobreponía a la crítica del imperialismo norteamericano que Owen había destacado en otros textos. El tono benévolo y hasta complaciente de la entrevista puede verse, entonces, como la escritura de una estrategia política.

En julio de 1939, dos años antes de la entrevista, aparecieron dos de textos sin firma que Cajero atribuye a Owen. Se trata de un par de ensayos sobre los agüeros. Los argumentos que Cajero esgrime para adjudicarlos al poeta son impecables. En ambos textos no sólo se remarca una de las obsesiones en la vida del poeta de *Simbad el varado*, sino que se hace de tal forma que al final puede leerse casi como una autoparodia: el presagista es un ser indefenso ante el mundo y el azar. Las señales lo acosan, lo acorralan, lo embisten. Ese presagioso vive insomne y aterrado; su vida es un emblema de algo diseñado por otra mano y otra fuerza:

Los supersticiosos componen una familia abundante. Son casi las dos terceras partes del planeta. Disgregados dentro de él, se encuentran siempre, y siempre coinciden con sus manías. Quien no los conozca de antemano, los cree alienados. Quien los conozca, les guardará las consideraciones del caso. Porque un supersticioso es como un niño de brazos... Cuando usted quiera que una visita que fastidia se vaya, ponga una escoba detrás de la puerta. La visita se irá. No le quepa duda. Si usted, señorita, quiere casarse, no permita que nadie vaya a poner en un florero del tocado o de la sala una hortensia siquiera... No se casará usted, aun cuando esté comprometida. Si quiere que le vaya bien el día de su matrimonio, lleve en su traje de novia algo nuevo, algo viejo, algo prestado y algo azul. Y si usted va en la corte de honor y recibe el bouquet, pues, se casará usted, y pronto... Tan claro como que la oreja derecha caliente es señal de que se habla mal de usted y la izquierda que se habla bien. Como que un fósforo que cae encendido es señal de que alguien la piensa... Como que un caballo blanco, un pasto y un cura, al mismo tiempo, es la buena suerte en persona.

Ahora bien, lo interesante, que descubrimos a partir de los comentarios de Cajero, es que la posición indefensa del agüerista está representada todo el tiempo en la propia escritura de Owen. La poesía y la prosa del rosarino abundan en referencias a presagios. Los domingos 4, nos enteramos por notas posteriores, eran sinónimo de nacimiento en su universo imaginario; los martes 13, de muerte. La obsesión oweniana de que moriría en un martes 13 (y aquí quizá sólo le faltaba decir como Vallejo: en un jueves con aguacero) se encuentra presente en varias de sus obras. En algunas de las prosas recuperadas del periódico *El Tiempo*, no firmadas por Owen pero atribuibles a él, el escritor jugaba a autorrepresentarse como un agüerista indemne: "Owen estrenó ocho vestidos y tres sombreros y un reloj de pulsera. Hay doce cuadras por las cuales no puede pasar. Es tan bruto que no pone a todos sus acreedores en la misma calle". Después de mostrar cómo funcionan uno a uno los agüeros en Owen, el lector asume, ante tanto referente lógico, que lo más natural y razonable es atribuirle este texto. Ese rosarino chusco, lleno de presagios, nos entrega en su escritura el retrato vital de un escritor consternado.

El último texto recopilado por Cajero que me gustaría comentar es una carta dirigida Benjamín Carrión prácticamente desconocida hasta el día de hoy para el lector de México. La misiva, que había sido recopilada en un libro ecuatoriano, devela otra de las facetas de Owen. Si en los anteriores ejemplos (en la entrevista y en el ensayo sobre los agüeros) tenemos en pleno una prosa periodística; aquí volvemos a la escritura, densa en alusiones y tensa por las posibles lecturas entre líneas, de la poética oweniana. En la carta se leen los tópicos y las obsesiones que persiguieron al artista. Las referencias ocultas, los guiños implícitos a figuras, lecturas y tópicos, la dislocación sintáctica; todas las características de esa carta nos restablecen una prosa que deslumbra por la oscuridad de sentido. Las notas de Cajero restituyen esa riqueza y le confieren un contexto y una explicación; una comprensión dentro del sistema de referencias de la poética oweniana:

Se nos repite demasiado fácilmente nuestro deber de ser inteligentes. Se nos encarcela en una nube, en una ciudad encerrada en una nube, en una nube en forma de ciudad. Se nos grita: Pensad. Venid Alfonso, Xavier, Jorge, Genaro, Jaime, Venid. Enseñadnos cómo. A ver, señor Descartes, traiga usted su chimenea. Nosotros pensamos con el tacto, y a nuestro tacto nada nuevo se ofrece, porque todos los senos tienen en una nube el mismo contorno alguna vez, y alguna vez ningún contorno. Y

Todas las frutas del mundo bailan en la orilla de enfrente

Y es inútil mudarnos de cuerpo

Nosotros pensamos con los ojos, y ahí está la niebla: nos roe todas las formas con sus encías de trapo, hace trampas con las distancias de nuestro sistema de coordenadas, ensucia y vuelve y revuelve en gris

todos los colores, en un gris sin austeridad, tramposo, feo. Y también pensamos nosotros siete veces con el olfato y con el oído y con el gusto, y qué mal gusto encerrarnos ahí señores sordos, y qué miseria haber fumado siempre tanto.

Entonces olvidamos nuestro nombre, declaramos todos los días martes y trece.

En este pasaje, que nos reta a su desciframiento, están representadas algunas de las obsesiones características de Owen; se encuentra, por ejemplo, el juego constante con los presagios, como bien lo anota Cajero: se alude al número siete, ya definido como malo para el amor en una reflexión numerológica; se mencionan los martes 13; y se juega, metonímicamente con la filosofía de Descartes, quien en algún momento, ante su chimenea, decidió comenzar a dudar de los sentidos y a establecer, como único principio de verdad, las evidencias de la razón. Owen juega todo el tiempo, poniendo de cabeza el argumento de Descartes, con la idea del pensamiento de los sentidos. Pensamos con el tacto y con los ojos. La brumosa serie de referencias hace de la prosa de Owen en esta carta un ejemplo clásico de su proyecto poético de leer siempre entre líneas.

Ahora bien, con cada uno de estos tres ejemplos que he mencionado, tenemos una faceta de la escritura y de la vida de Gilberto Owen. En la entrevista y el texto sobre los agujeros se manifiesta la prosa periodística de *Estampa*, en ella emerge la faceta política y una serie de obsesiones íntimas. Junto a esos textos se encuentra también la prosa de intensidades de la escritura epistolar. Ambas facetas (el periodista y el escritor denso) nos devuelven una figura compleja que rebasa, con mucho, la canonizada imagen del Owen como un artepurista alejado de todo proyecto nacional o revolucionario, tan proclive en algunos panteones de la historia literaria mexicana.

El trabajo de Cajero, con sus comentarios enriquecedores e iluminadores de los textos, muestra algo que tal vez pueda configurar, en próximos tiempos, una especie de biografía literaria-intelectual del poeta. Y aquí no me refiero al clásico trabajo de reconstrucción de "vida y obra del autor", sino a un proyecto distinto que ya comienza a preverse; un proyecto donde la escritura y la experiencia (el texto y la vida) configuren algo que tal vez podríamos llamar una biografía del *ethos* artístico; con ello quizá podríamos acercarnos a la configuración del carácter de una poética donde vida y obra no sean vertientes paralelas sino un solo testimonio. El trabajo filológico, no me cabe la menor duda después de leer el trabajo de Cajero, podría hacerse cargo de eso.

SERGIO UGALDE QUINTANA

Universidad Nacional Autónoma de México