TOMO II

HOMENAJE

Luis Jaime Cisneros

Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú
FONDO EDITORIAL 2002

COLABORADORES

Augusto Alcocer Martínez
Rosario Arias
Enrique Ballón Aguirre
Ana María Barrenechea
Martha Barriga Tello
Carlos Beas
Luisa Block de Behar
José Antonio Bravo
José Antonio del Busto Duthurburu
Irene Cabrejos de Kossuth
Elvezio Canonica
Rocío Caravedo
Francisco Carranza Romero
Alvaro Cerrón-Palomino López
Rodolfo Cerrón-Palomino
Eugenio Chang-Rodríguez
Raquel Chang-Rodríguez
Liliana Checa
Luis Fernando Chueca
Jorge Cornejo Polar
Biagio D'Angelo
Alberto Escobar
Paul Firbas
Rosario Fraga de León
Carlos Garatea
Miguel Angel Garrido Gallardo
Juan Carlos Godenzzi A.
Ricardo González Vigil
Germán de Granda
Estrella Guerra Caminiti
Pedro Guibovich Pérez
José León Herrera
Marcos Herrera Burstein
Oswaldo Holguín Callo
Eduardo Hopkins Rodríguez
Miguel Angel Huamán
Eduardo Huarag Alvarez
Hyesun Ko de Carranza
Karl Kohut

Tomo II

Homenaje
Luis Jaime Cisneros

EDUARDO HOPKINS RODRÍGUEZ / EDITOR

TOMO II

HOMENAJE

Luis Jaime Cisneros

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

FONDO EDITORIAL 2002

Homenaje Luis Jaime Cisneros
Tomo II

Editor: Eduardo Hopkins Rodríguez

Diseño de carátula: Gisella Scheuch

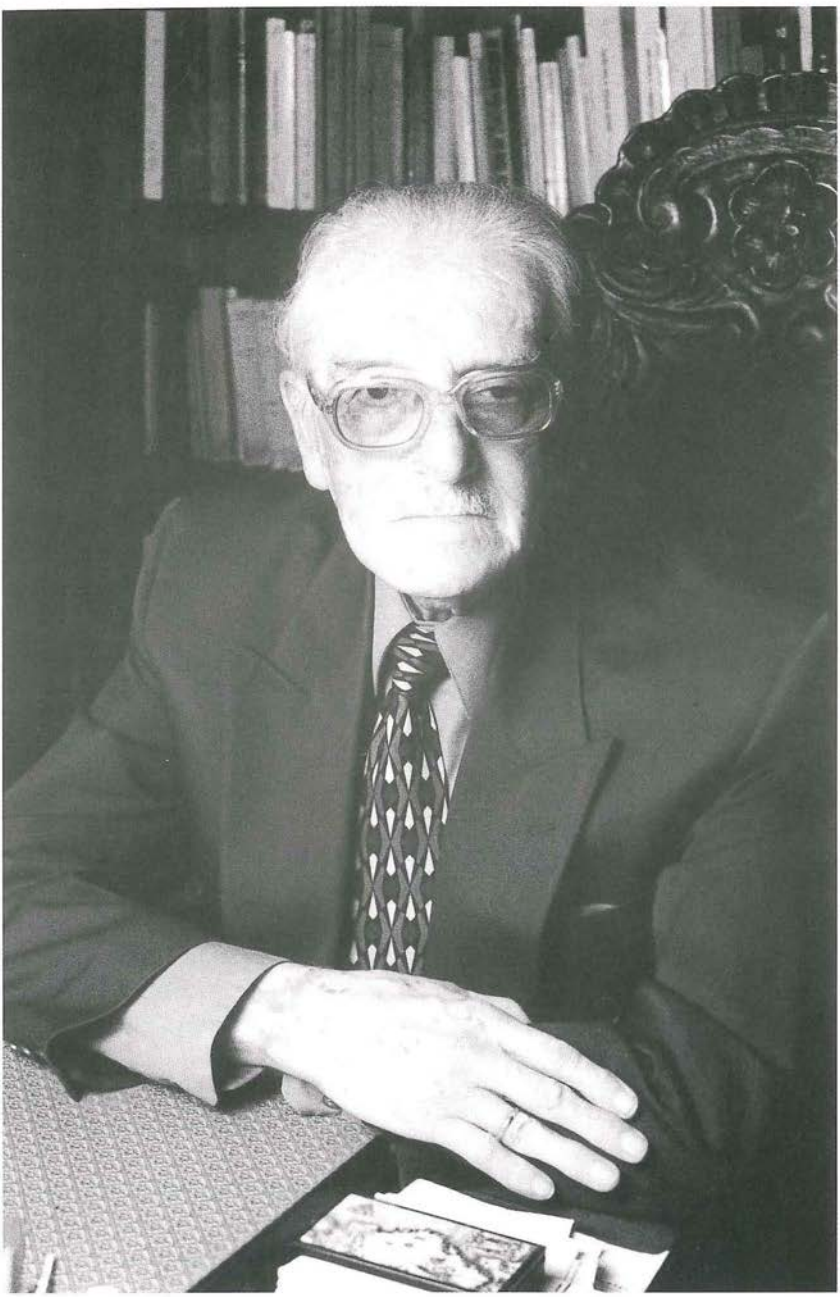
Copyright © 2002 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Plaza Francia 1164, Lima
Telefax: 330-7405. Teléfonos: 330-7410, 330-7411
E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Obra Completa rústica:
9972-42-473-1
Tomo II: 9972-42-475-8
D.L. 1501052002 2422

Obra Completa tapa dura:
9972-42-476-6
Tomo II: 9972-42-478-2
D.L. 1501052002 2421

Primera edición: julio de 2002

Derechos reservados, prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.



ÍNDICE

TOMO I

PRESENTACIÓN
Liliana Regalado de Hurtado 13

Luis Jaime Cisneros, persona e institución
Eduardo Hopkins Rodríguez 15

Bibliografía de Luis Jaime Cisneros
Miguel Ángel Rodríguez Rea 19

LINGÜÍSTICA

El Proyecto Mil Fraseologismos en el Español de Lima
Augusto Alcocer Martínez 51

Expresiones de emoción en tres capitales latinoamericanas
Rosario Arias 69

El lenguaje a la luz de una filosofía sobre la realidad social
Rocío Caravedo 93

La cantidad vocálica en el quechua de Ancash
Francisco Carranza Romero 125

Aproximación a la conciencia lingüística de Borges
Álvaro Cerrón-Palomino López 135

La temprana andinización del castellano según testimonio de Dávalos y Figueroa
Rodolfo Cerrón-Palomino 151

La Academia Norteamericana de la Lengua Española y sus funciones
Eugenio Chang-Rodríguez 163

Variedad de tradiciones discursivas en *Orígenes del español* de Menéndez Pidal
Carlos Garatea 193

Elementos para una teoría social del lenguaje
Juan Carlos Godenzzi A. 223

Un proceso de transferencia bidireccional sucesiva en el área andina. Evidenciales reportativos entre quechua y español
Germán de Granda 241

Comunicación verbal: ¿interacción o interpretación?
Marcos Herrera Burstein 255

Lengua histórica y normatividad
Luis Fernado Lara 305

De sinéresis y sinalefas en el español de México
José M. Lope Blanch 323

Indiferencia
Mario Montalbetti 333

Autonomización del texto y recontextualización. Dos problemas fundamentales en las ciencias del texto
Wulf Oesterreicher 343

Leísmo y loísmo en el español ecuatoriano: el sistema pronominal del español andino
Azucena Palacios Alcaine 389

Homogeneidad versus heterogeneidad en el lenguaje: la construcción del objeto de estudio de la lingüística
Jorge Iván Pérez Silva 409

La doctrina de los dos puntos de vista
Pablo Quintanilla Pérez-Wicht 461

Preposiciones y roles θ en deverbales
Miguel Rodríguez Mondoñedo 475

«El idioma analítico de John Wilkins»: una lectura desde la morfología
Héctor H.G. Velásquez 509

LITERATURA

Literatura Oral Peruana: una Hipótesis de Organización Discursiva
Enrique Ballón Aguirre 527

Buenos Aires y Borges, Borges y Buenos Aires
Ana María Barrenechea 591

Abraham Valdelomar: sus ideas estéticas y el Modernismo europeo
Martha Barriga Tello 599

Ferdosí y la epopeya del Irán
Carlos Beas 625

Jules Laforgue y el derecho de citar: otro derecho de ciudad
Lisa Block de Behar 641

El amor y las heridas
José Antonio Bravo 655

El conquistador Diego de Silva, presunto autor de la *Crónica rimada*
José Antonio del Busto Duthurburu 665

«Y no me esclaviza amor y no me suelta» (petrarquismo y neoplatonismo en *Del amor y otros demonios*, de Gabriel García Márquez)
Irene Cabrejos de Kossuth 677

Eugenio Montale y Jorge Guillén: traducciones recíprocas
Elvezio Canonica 703

Ramón Rojas y Cañas, un costumbrista olvidado
Jorge Cornejo Polar 725

Clarinda y el catálogo de mujeres ilustres en su *Discurso en loor de la poesía* (1608)
Raquel Chang-Rodríguez 745

Isabel Allende: de narradora a mujer
Liliana Checa 759

TOMO II

Presencia de la muerte en *El ciudadano del olvido* de Vicente Huidobro
Luis Fernando Chueca 793

La literatura comparada: un desafío y una necesidad
Biagio D'Angelo 813

La palabra iluminada
Alberto Escobar 825

El cuerpo mutilado y el género épico en la Colonia
Paul Firbas 831

Felisberto Hernández: proceso de una creación
Rosario Fraga de León 847

La teoría literaria ante el siglo XXI
Miguel Ángel Garrido Gallardo 857

Cortázar y Fuentes en la última novela de Arguedas
Ricardo González Vigil 873

El estilo historiográfico de los *Comentarios Reales de los Incas*
Estrella Guerra Caminiti 891

Las herramientas del censor: índices y edictos de libros prohibidos en el Santo Oficio peruano (1570-1754)
Pedro Guibovich Pérez 919

La olvidada página «catalana» de Ricardo Palma sobre el paseo a Amancaes
Oswaldo Holguín Callo 965

Problemática del receptor en Juan de Espinosa Medrano
Eduardo Hopkins Rodríguez 973

Responsabilidad y crítica: la ética fenomenológica en la obra de Bajtín
Miguel Ángel Huamán 1009

Borges: entre la conjetura y el relato
Eduardo Huarag Álvarez 1027

Estudio comparativo de dos poetas: César Vallejo y Li Sang
Hyesun Ko de Carranza 1041

La India en las zarzas. Historiografía y ficción en Juan de Castellanos
Karl Kohut 1061

Una glosa inédita del novohispano José de Arrázola y algunas variantes mexicanas de las obras de Fernán González de Eslava y Gutierre de Cetina
Pedro Lasarte 1081

Las fábulas de La Fontaine y la literatura de los cuentos de la India
José León Herrera 1101

La tradición metafísica en la literatura norteamericana
Robert Lima 1137

El capitán don Fernando Carrillo de Córdoba. Una vida de novela
Guillermo Lohmann Villena 1151

Mujeres de fuego. Análisis semiótico del poema «Las candelas» de José María Eguren
Santiago López Maguiña 1183

Jaque perpetuo
Marco Martos 1199

Paradiso, los incas y el peligro con epifanía
José A. Mazzotti 1209

La argumentación en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*
Rossana Merino Silicani 1227

Pintoras que cuentan: Leonora Carrington, Remedios Varo, Frida Kahlo
Giovanna Minardi 1239

La «Censura y aprobación» de Fray Ignacio de Quesada para *La novena Maravilla* de Juan de Espinosa Medrano
Charles Moore 1249

El encantador divino (una loa y un dramaturgo novohispano del siglo XVIII)
José Pascual Buxó 1261

Saigyô: samurai, bonzo, poeta
Iván Pinto Román 1287

Sobre los impresos de la Independencia
José A. de la Puente Candamo 1299

La intertextualidad olvidada: Ercilla y García Lorca en la biblioteca de Borges
Pedro Ramírez 1305

Apuntes sobre la crítica de la literatura hispanoamericana
Concepción Reverte Bernal 1329

En las claves del soneto. Sobre «Retorno fugaz» de Juan Ramón Jiménez
José Luis Rivarola 1351

La Dorotea en el contexto de la polémica antigongorina
José Antonio Rodríguez Garrido 1363

Augusto B. Leguía en el teatro peruano
Miguel Ángel Rodríguez Rea 1385

La hija pródiga del imperio: honras fúnebres a Carlos V en la Ciudad de los Reyes
Sonia V. Rose 1401

Borges y el destino de sus personajes
Carla Sagástegui 1423

La poética del simbolismo a partir de un soneto de Charles Baudelaire
Ricardo Silva-Santisteban 1433

Epístola de Amarilis a Belardo: análisis de la construcción del sujeto literario
Ricardo Sumalavia 1443

Cuerpo y religión en las narrativas sobre Eva Perón
Alejandro Susti 1455

Qué se ama cuando se ama
Carlos Thorne 1477

La Colección Martín Adán en la Pontificia Universidad Católica del Perú
Luis Vargas Durand 1485

Los cuentos de la Baronesa
Mario Vargas Llosa 1497

Nación e identidad en el teatro de Manuel Nicolás Corpancho
Maida Watson 1505

La interrupción narrativa y el desmantelamiento interno de las convenciones literarias en el *Quijote*
Carmela Zanelli 1515

Evolución del estilo y la estructura en José María Arguedas
Carlos Eduardo Zavaleta 1539

Presencia de la muerte en *El ciudadano del olvido* de Vicente Huidobro

Luis Fernando Chueca
Pontificia Universidad Católica del Perú

Introducción

A DIFERENCIA DE LO QUE OCURRE con *Altazor* y, en realidad, con la poesía de Vicente Huidobro publicada hasta el año 1931 (en que apareció dicho libro), *El ciudadano del olvido*,[1] así como *Ver y palpar* (ambos publicados por el poeta en 1941) han merecido relativamente poca atención. Parece como si la crítica en general asumiera que luego de aparecida la obra cumbre de Huidobro (pieza clave de la vanguardia hispanoamericana) y *Temblor de cielo* (publicado en el mismo año que *Altazor*), ya la obra poética del chileno no agregara nada a lo previamente alcanzado.

A propósito, Merlin H. Forster ha hecho un breve apunte sobre la poesía última de Huidobro con la intención de responder a la pregunta de si corresponde a una prolongación —algo deslucida según algunos— de lo alcanzado con *Altazor* o *Temblor de cielo*, o si es, más bien, obra de una etapa diferente, que se organiza, en alguna medida, bajo coordenadas diferentes a las de la poesía anterior.[2] Sobre *El ciudadano del olvido*, libro que nos interesa en el presente trabajo, dice que «representa tanto una atenuación de la técnica creacionista como una limitación en el enfoque temático»[3] y añade que «es el poemario de Huidobro donde más se atenúa el mecanismo experimental a favor de una sombría percepción de la existencia humana».[4]

El propósito de nuestro acercamiento es, justamente, profundizar en la lectura de *El ciudadano del olvido*, y señalar, en esta medida,

---

[1] Último libro publicado por el poeta. La colección *Últimos poemas* fue compilada y publicada póstumamente.

[2] FORSTER, Merlin H. «*Ver y palpar* y *El ciudadano del olvido*: ¿fórmulas gastadas o creaciones nuevas?». *Revista Iberoamericana*, n.º 106-107, 1979, pp. 286-290.

[3] Ib., p. 288.

[4] Ib., p. 290.

algunas de las características que —en buena medida alejándose de *Altazor* y la obra creacionista del poeta— definen lo esencial de este libro.

Atenuando el Creacionismo

Como tantas veces se ha citado, el inicio del creacionismo huidobriano quedaba evidenciado, en 1916, en el «Arte poética» de *El espejo de agua*. Los versos finales del poema son sumamente claros al respecto:

> Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
> Hacedla florecer en el poema;
> Sólo para nosotros
> Viven todas las cosas bajo el Sol.
>
> El poeta es un pequeño Dios.[5]

Antes, en 1914, Huidobro había leído en una conferencia titulada «*Non serviam*»: «Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias».[6] Y algunos años más tarde, en 1921, publicó lo que para Cedomil Goiç es «uno de sus mejores ensayos teóricos del Creacionismo»; se trata de *La creación pura. Ensayo de estética*.[7] Dejaba en claro, ahí, que «toda la historia del arte no es sino la historia de la evolución del Hombre-Espejo hacia el Hombre-Dios».[8]

---

[5] Concha, Jaime. *Vicente Huidobro*. [Estudio y antología]. Madrid: Júcar, 1980, pp. 131-132. Las polémicas en torno de la fecha de publicación de *El espejo de agua* terminaron con la publicación de la edición facsimilar realizada en 1971 por René de Costa. Sobre estas, ver el artículo de Teruel, Juana. «La fecha de publicación de *El espejo de agua* de Vicente Huidobro. Análisis de una polémica». *Lexis*, vol. 2, n.° 1, pp. 71-85.

[6] Aunque no es el asunto del presente trabajo, no se puede dejar de mencionar que sobre esta fecha también hay polémicas. Jaime Concha escribe: «No hay constancia en las publicaciones de la época, ni en *Zig-Zag*, ni en otras, de tal conferencia en El Ateneo de Santiago. Por otra parte, basta ver la madurez y la gracia del texto huidobriano para considerar imposible que proceda de 1914» (Concha, Jaime, ob. cit., p. 46).

[7] *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Ed. Nelson Osorio T. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988, pp. 92-97.

[8] Ib., pp. 93-94.

Altazor, siendo mucho más, es también una cabal —magnífica, en realidad— muestra de lo que Ramón Xirau llama «la práctica del Creacionismo».[9] Más allá de, si este ismo de la Vanguardia fue obra en primer lugar de Huidobro, o lo fue del francés Pierre Reverdy, lo que sí es indiscutible es que el poeta chileno no solo fue uno de los iniciadores del movimiento, sino que su poesía supone una de sus más altas cumbres, como también de la poesía en castellano.

Sin embargo, la poesía final de Vicente Huidobro no se adscribe completamente a los postulados expresados no solo en los manifiestos citados, sino en prácticamente todos ellos.[10] *Ver y palpar* y *El ciudadano del olvido*, únicos libros de poesía publicados en vida por Huidobro luego de *Altazor* y *Temblor de cielo*, nos muestran otra modalidad creativa, si bien no divorciada completamente del Creacionismo característico de la práctica compositiva de su autor, sí una que hurga en posibilidades que se vinculan mucho más con la realidad que el poeta negaba u obviaba en sus textos anteriores.

En *El ciudadano del olvido* es clara esta tensión. Tomemos, casi al azar, el poema «Vocación de altura», cuyo título nos acerca, indudablemente, a uno de los tópicos de *Altazor*:

> Es inútil andar por el desprecio con el desprecio a cuestas
> Es inútil marchar por el cielo y con el cielo al hombro
> Es inútil ser mar con grandes alas como noches
> Nunca la verde pluma solitaria tan alta y musical
> Calmará sus anhelos ni las rocas violentas del planeta
>
> El viento pasa a través del esqueleto
> Hace sonar marfiles al fondo del tiempo y de mi soledad
> Bate alturas derramadas y llantos de lejanas circunstancias
> Tiene tanto sabor de cielo malherido
> Que la voz se acaricia como la sombra de un barco muriéndose de angustia
>
> Los árboles no cantan en sus orillas deseadas
> Pero la noche tiene una agua suave

---

[9] Xirau, Ramón. «Vicente Huidobro: teoría y práctica del Creacionismo». En: Xirau, Ramón. *Poesía iberoamericana contemporánea*. México: Sep-Setentas, 1972, pp. 23-41.

[10] El último que aparece dentro del conjunto «Manifiestos» en Huidobro, Vicente. *Obras completas*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964, tomo 1, pp. 653-700 (en adelante, *O*), es «Total», texto que, según el libro compilado por Osorio (ver nota 6), se publicó por primera vez en francés en 1932, aunque el poeta señala que fue escrito en 1931 (Huidobro, Vicente, ob. cit., p. 383).

Hay cosas puras como el muerto entre sus velas
Hay cosas dulces como la aldea en sus ventanas y sus enredaderas

Hay cosas tristes como la lámpara de ciertas tumbas para leer un nombre
El viento pasa a través de los hombres
Y lleva el olor de su planeta.[11]

Si bien a primera vista se podría pensar en una clara continuidad entre el estilo de *Altazor* y el de «Vocación de altura», y se podría, como consecuencia, defender el Creacionismo presente en el poema, basta una mirada más atenta para plantear una distancia entre ambos modos de escritura. Es cierto que la factura de los versos es similar. A lo largo, no solo de este poema sino de todo *El ciudadano del olvido*, encontramos muchísimas construcciones anafóricas y continúa la ausencia de puntuación; pero también es cierto que el «vuelo» (utilizando esta palabra de modo absolutamente consciente) de las imágenes está mucho más contenido, a pesar de lo que el título del poema podría indicarnos.

Imágenes como «el viento pasa a través del esqueleto» o «hay cosas puras como el muerto entre sus velas» nos llevan (sin mencionar aun las referencias a la muerte que desarrollaremos más adelante) a espacios que sin ninguna dificultad podemos asociar con nuestra experiencia vital y con el mundo en que vivimos. No se trata, sin duda, de postular una poesía realista en la última etapa de Huidobro; pero nos hallamos algo lejos ya de la creación de «su propio mundo, paralelo e independiente de la Naturaleza».[12] Las acrobacias y malabarismos verbales, las metamorfosis fónicas y semánticas, las significaciones infinitas, que respondían a los postulados del Creacionismo y que hicieron a Saúl Yurkievich hablar de «la metáfora deseante» en *Altazor* y de un «modelo [que] practica un nuevo lenguaje para postular un medio imaginario no sujeto a prueba de existencia; [...] más preocupado por sus posibilidades de despliegue que por su veracidad»,[13] ceden su lugar, en *El ciudadano del olvido*, a un lenguaje más controlado, menos mágico, más cercano a la expresión de la experiencia de la vida humana en un contexto determinado por leyes que escapan a la mano y a la voz del poeta.

---

[11] Huidobro, Vicente, *O*, tomo 1, p. 512.

[12] Manifiestos proclamas y polémicas..., p. 94.

[13] Yurkievich, Saúl. «*Altazor*: La metáfora deseante». *Revista Iberoamericana*, n.° 106-107, 1979, pp. 141-147.

En el poema escogido, además, hay elementos semánticos que corroboran esta idea. El «Es inútil» repetido al inicio de los tres primeros versos, asociado al título del poema, construye una suerte de aserción que desmitifica el propio mito creado por Huidobro y su verdad creacionista: la vocación de altura —emblema altazoriano y, en realidad, de toda una poesía que corresponde a lo que Bachelard denomina la «poética del espacio»— es imposible, es un engaño, un esfuerzo destinado al fracaso. «Es inútil marchar por el cielo y con el cielo al hombro», nos dice el segundo verso; no es posible —colegimos— estar en ese magnífico mundo creado por la palabra y ser al mismo tiempo la palabra creadora. Sucede algo así como el desenmascaramiento de la paradoja: si la palabra crea, ¿dónde habita esa palabra creadora? Está definitivamente —parece concluir la voz de Huidobro— en una realidad controlada por reglas y principios que no han sido creados por ella misma; reglas y principios, digamos, preexistentes: el mundo existe antes que el poema y la creación poética es, en consecuencia, lenguaje y no acto divino. «Nunca la verde pluma tan alta y musical/ Calmará sus anhelos ni las rocas violentas del planeta», versos finales de la primera estrofa del poema, parecen confirmar esta alusión a la imposibilidad del vuelo creacionista; lo real, luego de esa secuencia de negaciones es que «El viento pasa a través del esqueleto», es decir, invade el cuerpo, se apodera del ser, envuelve el mundo.

Este es el tono y estas las preocupaciones que predominan en *El ciudadano del olvido*, a pesar de algunos poemas, como «Vagabundo» o «Un rincón olvidado» —del que presentamos un fragmento—, que nos devuelven más cercanamente a la voz del mago de *Altazor*:

> Pañuelos y adioses para los enfermos en sanatorios de nieve.
> Ventajoso desierto de los reyes. En la Europa Oriental los votos de los monjes y las dínamos son afiches de plazas populosas.
> Los potros del circo galopan sobre los sentimientos indeseables. En magnífico estado el milagro de las situaciones especializadas, la tempestad cargada de echarpes como los inviernos de Suiza.
> Controlad la geografía y decidme en dónde está la muerte electrizada, en dónde está la Tierra Prometida.[14]

Cabe preguntarse por qué ocurre este paso en la escritura de Huidobro. En este sentido, hace falta, aun, estudiar con detalle tanto

---

[14] Huidobro, Vicente, *O*, tomo 1, p. 504. Curiosamente, estos textos más próximos al Creacionismo están escritos en versículos.

Temblor de cielo como *Ver y palpar*, y establecer, entonces, sus relaciones con los libros previo y posterior. Sin embargo, en *El ciudadano del olvido* es posible relacionar —a modo de hipótesis— la disminución del Creacionismo con la importancia temática que la muerte adquiere en el conjunto.

Encarnación y Muerte en *El Ciudadano del Olvido*

Como en muchos casos en Huidobro, también en *El ciudadano del olvido* es difícil tener una idea clara de la fecha de composición de los textos. Publicado en 1941, el autor indica en el libro que los poemas corresponden al período 1924-1934; Forster, sin embargo, apunta que hay razones suficientes para no «aceptar al pie de la letra los límites que establece el poeta».[15]

En todo caso se trata de poemas publicados, relativamente, al final de su vida. Pero la vida de Huidobro no tenía un final anunciado, al menos no se sabe nada acerca de ello. Hernán Lavín Cerda señala que para el año nuevo de 1948 (siete años después de la aparición del libro), Vicente Huidobro había invitado a varios amigos que llegaron luego de que él sufrió un derrame cerebral.[16] Murió el 2 de enero.

Es una incógnita, entonces, la razón de la presencia tan profundamente marcada de la muerte en este libro. Podría decirse que el poeta chileno intuía una muerte temprana y sorpresiva y que por eso escribió una suerte de gran epitafio. Esto, sin embargo, no solo corresponde al puro terreno de las especulaciones, sino que, además, linda con lo sobrenatural. Puede ser, también, como lo han anotado algunos críticos, que la muerte cobra esa importante dimensión, debido al hecho de ser testigo de tanta muerte producto del absurdo de la guerra que se vive al momento de la publicación.[17] En todo caso, no buscaremos aquí una respuesta,[18] y nos limitaremos a esclarecer algunas de

---

[15] Forster, Merlin H., art. cit., p. 286.

[16] Lavín Cerda, Hernán. «Vicente Huidobro, el brujo mayor». *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, n.º 302, 1996, pp. 36-39.

[17] Lo que descartaría, definitivamente, las fechas de composición dadas por Huidobro.

[18] Quizás algo ayudarían las entrevistas realizadas al poeta en los años posteriores a la publicación de *El ciudadano del olvido*. Es casi seguro que alguien debe haberle preguntado sobre esta presencia tan evidente. Carecemos, lamentablemente, de la bibliografía necesaria.

las características de la presencia de la muerte en *El ciudadano del olvido* y de establecer las relaciones que sostienen nuestra hipótesis.

Es cierto que la presencia de la muerte no es nueva en la poesía huidobriana. En *Altazor*, justamente, encontramos sobre todo en el Canto I versos como:

> Altazor morirás Se secará tu voz y serás invisible,[19]
>
> Todo se acabó
> [...]
> Estás solo
> Y vas a la muerte derecho como un *iceberg* que se desprende del polo,[20]
>
> Voy pegado a mi muerte como un pájaro al cielo
> Como una flecha en el árbol que crece
> Como el nombre en la carta que envío
> Voy pegado a mi muerte
> Voy por la vida pegado a mi muerte
> Apoyado en el bastón de mi esqueleto,[21]

O, en el Canto IV:

> No hay tiempo que perder
> Los *iceberg* que flotan en los ojos de los muertos
> Conocen su camino
> Ciego sería el que llorara
> Las tinieblas del féretro sin límites
> Las esperanzas abolidas
> Los tormentos cambiados en inscripción de cementerio
> Aquí yace Carlota ojos marítimos
> [...].[22]

Pero esta presencia es incomparable con la dimensión que cobra la muerte en *El ciudadano del olvido*. En los fragmentos citados de *Altazor*,

---

[19] Huidobro, Vicente. *Altazor/Temblor de cielo*. Bogotá: Oveja Negra, 1986, p.14 (en adelante, *A*).

[20] Ib., p. 15.

[21] Ib., p. 26.

[22] Ib., p. 60.

la muerte, si bien es destino inevitable, no se presenta como inminente, o en todo caso la finitud que plantea va siendo menos intensa y menos grave a la par que aumentan el juego verbal y la experimentación en el poema.

Altazor, dice Guillermo Sucre, es:

> [...] el poema del fracaso. Insisto: no *sobre* sino *del* fracaso; no es un comentario alrededor, sino su presencia misma. Uno de sus valores (y de sus riesgos, por supuesto) reside en este hecho: haber ilustrado con su escritura misma la desmesura y la imposibilidad de una aspiración de absoluto.[23]

Es en esta dimensión en la que podemos situar la importancia de la muerte en *Altazor*: la muerte es el fracaso de ese deseo de absoluto. Además, la muerte —que, en esta medida, es más símbolo que realidad— viene aparejada con la expresión de esa intensa lucha del poeta que se manifiesta en el afán experimentador de su lenguaje. Explora los límites del lenguaje («la aventura del lenguaje por transgredir sus propios límites: por ser metalenguaje, magia verbal»)[24] al incorporar un fuerte componente lúdico, matiza el fracaso y, por ende, atenúa la presencia de la muerte.

Algo muy distinto es lo que ocurre con *El ciudadano del olvido*. En primer lugar, la muerte aquí no es símbolo, reflejo de otra situación, sino muerte, propiamente: el poeta (el *alter-ego* del Huidobro que es la voz que enuncia los poemas) presiente su muerte o la del mundo (recordemos el escenario de la guerra), y habla de ella no como quien crea un mundo paralelo (característica de su obra creacionista), sino como quien clama o se lamenta frente a una hiriente e inevitable realidad.

La presencia de la muerte, en segundo lugar, no se limita a algunos fragmentos en algunos de los poemas. Sin duda, en todos o casi todos los poemas de *El ciudadano del olvido* hay alguna referencia (cuando no es el tema central, que lo es en muchos) al hecho de morir, de esperar un final, de presentir que el tiempo se extingue, etc. Palabras como *cadáver, muerte, eternidad, luto, postrer aliento, esqueleto, huesos, noche, sepulcro, fantasma, tinieblas, ataúd*, se repiten una y otra vez configurando un escenario en el que la muerte y sus contornos son los protagonistas principales.

---

[23] Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 107.

[24] Ib., p. 108.

Pero la muerte, frente a lo que podría pensarse, no tiene una presencia unívoca en el libro. *El ciudadano del olvido* propone una tensión alrededor de la presencia de la muerte, entre el final definitivo (el absoluto «acabarse») y una, en cierto modo, cósmica idea de eternidad.

En «Balada de lo que no vuelve», a la par que un intenso clamor frente a soledad, se expresa la búsqueda y se manifiesta la idea de ser (parte de) una entidad más amplia que empieza a reconocer la pérdida de sus límites:

BALADA DE LO QUE NO VUELVE

Venía hacia mí por la sonrisa
Por el camino de su gracia
Y cambiaba las horas del día
El cielo de la noche se convertía en el cielo del amanecer
El mar era un árbol frondoso lleno de pájaros
Las flores daban campanadas de alegría
Y mi corazón se ponía a perfumar enloquecido
Van andando los días a lo largo del año
¿En dónde estás?
Me crece la mirada
Se me alargan las manos
En vano la soledad abre sus puertas
Y el silencio se llena de tus pasos de antaño
Me crece el corazón
Se me alargan los ojos
Y quisiera pedir otros ojos
Para ponerlos allí donde terminan los míos
¿En dónde estás ahora?
¿Qué sitio del mundo se está haciendo tibio con tu presencia?
Me crece el corazón como una esponja
O como esos corales que van a formar islas
Es inútil mirar ese árbol que te dijo adiós el último
Y te saludará el primero a tu regreso
Eres solitaria substancia de lejanía
Y no hay remedio
Andan los días en tu busca
A qué seguir por todas partes las huellas de tus pasos
El tiempo canta dulcemente
Mientras la herida cierra los párpados para dormirse

Me crece el corazón
Hasta romper sus horizontes
Hasta saltar por encima de los árboles
Y estrellarse en el cielo
La noche no sabe qué corazón tiene más amargura

Sigo las flores y me pierdo en el tiempo
De soledad en soledad
Sigo las olas y me pierdo en la noche
De soledad en soledad
Tú has escondido la luz en alguna parte
¿En dónde? ¿En dónde?
Andan los días en tu busca
Los días llagados coronados de espinas
Se caen se levantan
Y van goteando sangre
Te buscan los caminos de la tierra
De soledad en soledad
Me crece terriblemente el corazón
Nada vuelve
Todo es otra cosa
Nada vuelve nada vuelve
Se van las flores y las hierbas
El perfume apenas llega como una campanada de otra provincia
Vienen otras miradas y otras voces
Viene otra agua en el río
Vienen otras hojas de repente en el bosque
Todo es otra cosa
Nada vuelve
Se fueron los caminos
Se fueron los minutos y las horas
Se alejó el río para siempre
Como los cometas que tanto admiramos
Desbordará mi corazón sobre la tierra
Y el universo será mi corazón.[25]

---

[25] Huidobro, Vicente, *O*, tomo 1, pp. 538-540.

A pesar del hermetismo de ciertas partes del poema, es posible hablar de un tiempo final, relacionable con la muerte; el título, al vincularse con versos como «andan los días en tu busca» o «Todo es otra cosa/Nada vuelve/Se fueron los caminos/Se fueron los minutos y las horas/Se alejó el río para siempre», no deja duda de que el tiempo se está acabando y se viven los últimos momentos de la vida. Hay, además, una sensación de persecución y el perseguido está representado por la segunda persona: lo busca el tiempo que avanza indetenible hacia el final; pero lo busca, también, el hablante del poema. Es muy probable (aunque no es la única lectura posible), que ese «tú» sea un desdoblamiento de la voz enunciante; además de que el sentido del poema y los juegos de preguntas y respuestas parecen apuntar en esa dirección, es una práctica que encontramos en *Altazor* y que podemos relacionar, incluso, con el cubismo de los poemas anteriores.

La muerte, figurada por ese alejamiento definitivo que se expresa, viene, sin embargo, al lado de una conciencia —por parte del hablante lírico— de la ampliación de los límites de su ser, que llega incluso a confundirse con el mundo («Me crece la mirada» «Me crece el corazón/hasta romper sus horizontes/Hasta saltar por encima de los árboles/Y estrellarse en el cielo»). Esta suerte de sentimiento cósmico, que permite una aceptación del destino final de la vida a cambio de la idea de otra forma de continuación (en los demás, en el mundo, en el tiempo), no aparece solamente en este poema. En «Impulso» —para mencionar otros ejemplos— leemos: «Para creer que nuestro amor enciende el infinito/[...]/Cerremos nuestros ojos por un minuto de eternidad/[...]/Para comprender el lenguaje de los ecos ardientes/[...]/Cerremos nuestros ojos aquí y abrámoslos allá»;[26] y en «Transfiguración» —poema que Jaime Concha relaciona intertextualmente con «Lo fatal» de Rubén Darío— esa sensación de habitar el Todo (espacial y temporal) se expresa claramente:

> Soy el alimento de millones de años
> Preparándome a través de los tiempos y los siglos
> En escapadas furtivas o violentas
> A través de las razas los países y los mares
> Y las plantas los sonidos los colores
> Dado a mí mismo por milenarias épocas
> Y de ellas siendo un resumen inocente.[27]

---

[26] Ib., p. 531.
[27] Ib., p. 559.

Igualmente en «Imposible»:

> Para vivir no necesitamos tantos horizontes
> Las cabezas de amapola que hemos comido sufren por nosotros
> Mi almendro habla por una parte de mí mismo
> Yo estoy cerca y estoy lejos
>
> Tengo centenares de épocas en mi breve tiempo
> Tengo miles de leguas en mi ser profundo
> Cataclismos de la tierra accidentes de planetas
> Y algunas estrellas de luto
> [...]
> Ahora tenemos la memoria demasiado cargada.[28]

Pero la conciencia de eternidad que encontramos en estos y otros poemas (y que en alguna medida se vincula con *Altazor* cuando dice, por ejemplo, «Soy desmesurado cósmico/Las piedras las plantas las montañas/Me saludan Las abejas las ratas/Los leones y las águilas/ Los astros los crepúsculos las albas/Los ríos y las selvas me preguntan/Qué tal como está Ud.?/Y mientras los astros y las olas tengan algo que decir/Será por mi boca que hablarán a los hombres»),[29] se enfrenta con otra, menos optimista y que refleja la angustia frente a la muerte y al hecho de morir. Poemas como «Solo», «Esa angustia que se nos pega» o «Camino inútil» apuntan en esa dirección:

> Oh muerte, ¿en dónde está tu sitio predilecto
> En qué parte de mi cuerpo estás ahora
> En qué sitio del mundo tu nombre prevalece
> Desde dónde te preparas a cortar mis raíces?[30]

Pero es en «Sino y signo» donde más claramente se expresa la contraposición entre estas dos concepciones de la muerte:[31]

---

[28] Ib., p. 515.

[29] Huidobro, Vicente, *A*, p. 26.

[30] Íd., *O*, tomo 1, p. 544.

[31] En realidad, la presencia de la muerte en *El ciudadano del olvido* es mucho más compleja. Las dos concepciones que anotamos son las que se puede rastrear en una lectura todavía inicial del poemario.

SINO Y SIGNO

Has hablado bastante y no te agrada
No te gusta mostrar tus vísceras secretas
Y sin embargo vuelves a caer en ello
Protestas y repites la causa que te irrita

Hablas te exhibes te rompes la carne
Y permites la entrada a los ojos intrusos
Quieres cortar las cuerdas que te unen a los otros
Y vuelves a anudarlas
Coges el aire lo haces tuyo y lo regalas
Conquistas horizontes y los repartes
Haces luz en la sombra y la entregas
Como un paquete de soledades arrepentidas de su propia fuerza
¿Qué entierro es este en que te entierras
En los pechos extraños?

Te exaltas y te ablandas
Te ablandas y te haces flecha de corazón
Más ciego que cualquier huracán
Hablas y protestas
Y vuelves a hablar y a protestar
Te haces árbol y das tus hojas a los vientos
Te haces piedra y das tu dureza a los ríos
Te haces mundo y te disuelves en el mundo
Oh voluntad contraria en todo instante
Favor de tierra y grandes fríos y calores
Todo grano ¡malhaya! Lleva signos futuros
Un destino de ola que debe hacer su ruido
Y morir dulcemente

Has hablado bastante y estás triste
Quisieras un país de sueño
Donde las lunas broten de la tierra
Donde los árboles tengan luz propia
Y te saluden con voz tan afectuosa que tu espalda tiemble
Donde el agua te haga señas
Y las montañas te llamen a grandes voces
Y luego quisieras confundirte en todo

Y tenderte en un descanso de pájaros extáticos
En un bello país de olvido
Entre ramajes sin viento y sin memoria
Olvidarte de todo y que todo te olvide.[32]

La contradicción expresada en los versos iniciales del poema se da entre lo que el hablante lírico quiere hacer y lo que efectivamente hace. Al iniciar el poema diciendo «has hablado bastante», obviamente notamos que la referencia es a los poemas anteriores del libro. Esto se hace más claro al recordar que «Sino y signo» es el texto que cierra el conjunto y que se articula en este a modo de balance o conclusión. El poeta se lamenta por los excesos de su confesión, como si, en vez de utilizar máscaras que recubran su rostro (la de *Altazor*, en este sentido, es clara) o de crear mundos que él pueda controlar casi a voluntad, hubiera, en *El ciudadano del olvido*, hecho gala de su desnudez y se hubiera mostrado en la verdadera dimensión de su ser. Pero, además, ese mostrarse aumenta su intensidad al tratarse de vísceras secretas, de carne rota, es decir, de cuerpo herido o de cercanía de la muerte.

En realidad, esta parte del poema —y todo el texto— nos sirve para percibir la esencia contradictoria de un ser que no termina de decidir entre el alejamiento definitivo («quieres cortar las cuerdas que te unen a los otros») y el mantenimiento del lazo humano («y vuelves a anudarlas»). El hombre se debate entre la aceptación de la culminación de todo con la muerte inminente que viene expresándose intensamente en los poemas anteriores y la idea de que luego de morir continuamos viviendo de otra forma (en los demás, en el mundo). Pero, no solo está inmerso en la tensión que lo sitúa en una u otra posición, sino que, además, nos hace testigos —a los lectores— de ese extremo debate, su incertidumbre se hace pública, nos muestra las «vísceras secretas» de su indecisión y de su cuerpo acabándose.

«¿Qué entierro es este en que te entierras/En los pechos extraños?» y casi toda la tercera estrofa del poema evidencia que la tentación de aceptar que tras la muerte sigue la vida («Te haces mundo y te disuelves en el mundo») es grande, aunque no suficientemente convincente. La última estrofa, por su parte, reitera el sentimiento de tristeza ante el exceso de palabras en un momento tan crucial y plantea que la

[32] Ib., p. 563.

dimensión del deseo (que al expresarse en subjuntivo, a diferencia del resto del poema, en indicativo) es deseo solamente, no realidad. Como si el «quisieras», opuesto al ausente «quieres», enfatizara la distancia entre el deseo y lo posible, e hiciera evidente que ese sueño final de vida cósmica del ser («y luego quisieras confundirte en todo») se acaba ante la evidencia de la muerte.

Sin embargo, la contradicción planteada como tema es parte de la misma estructura del poema: la negación del deseo manifiesto no se expresa sino con el uso del subjuntivo. Y por tanto nos deja una sensación de alivio —engañosa, en realidad— al final del texto y de todo el libro. Parece que la voz lírica del libro —y su representado, el poeta—, a pesar de saber que la muerte es el final (y eso es lo que marca la dramática intensidad del libro), prefiere reposar en la falsa certidumbre de la permanencia intemporal. Así, «Sino y signo» duplica su sentido y la síntesis que enuncia —al ser el poema que cierra el libro— no es excluyente: la muerte es el sino final, todo hombre debe morir, toda vida porta el signo de su muerte final; pero se trata de una muerte dulce, que nos deja en la ilusión de otra vida que continúa («Todo grano ¡malhaya! lleva signos futuros/Un destino de ola que debe hacer su ruido/Y morir dulcemente»).

«Sino y signo», además, se engarza con el poema inicial de *El ciudadano del olvido*, «Preludio de esperanza». No solo por las posiciones que ocupan —primera y última—, sino porque son ambos poemas, al final en cada caso, los que más claramente establecen la relación con el título del libro. En «Preludio de esperanza» leemos:

> Cantas y cantas hablas y hablas
> Y te olvidas de todo para que todo te olvide
> Hablas y hablas cantas y cantas
> Lloras y lloras miras y miras ríes y ríes
> Y te vas en silueta de aire.[33]

Y en «Sino y signo»:

> Y luego quisieras confundirte en todo
> Y tenderte en un descanso de pájaros extáticos
> En un bello país de olvido

[33] Huidobro, Vicente, *O*, tomo 1 pp. 502-503.

Entre ramajes sin viento y sin memoria
Olvidarte de todo y que todo te olvide.[34]

La esperanza inicial que, a pesar de la evidencia, cierra también el libro es ser un «ciudadano del olvido», vivir sin tiempo y sin espacio (o en todo tiempo y todo espacio), sin memoria y sin estar en la memoria de los otros: disolverse en el mundo, ser mundo. Este deseo anunciado de antemano —y enfrentado a todo el ejercicio de memoria, a la muestra de existencia concreta, a la sensación de ser en el mundo y de dolor por acabarse, que es todo el libro— aparece desde este primer poema en contradicción con la extrema realidad de la vida: cantar, hablar, llorar, mirar, reír, son lo más alejado del estado inmemorial que se pretende.

Esta tensión —paralela a la anteriormente mencionada— es la que permite elaborar una hipótesis sobre el alejamiento del Creacionismo comentado en el capítulo anterior: el hecho de acercarse tanto a la realidad del ser, de sentir, incluso, la proximidad extrema de la muerte, obliga a acercarse a las leyes de la Naturaleza y disminuir —no a desaparecer, por cierto— el influjo de la capacidad divina del poeta erigida como emblema. Así, en esta entrega final, Huidobro nos sitúa en la forma más encarnada de su poesía: la corporeidad, lo material de un cuerpo que presiente próxima la muerte (suya o colectiva), impiden la completa presencia del acto creativo ajeno a la existencia. En *El ciudadano del olvido* lo más patente es la muerte y la «sombría percepción de la existencia humana» de la que hablaba Forster.[35] Esto, por principio, se opone al optimismo creacionista.

Las tensiones —el pendular acercamiento o alejamiento de una concepción cósmica del ser o de la aceptación inevitable del fin—, la corporeidad manifiesta —la reiterada mención de huesos, esqueleto, carne, ojos, brazos, piernas, pies, rostros, piel, pecho—, la mención, en el primer poema, de formas esenciales del existir humano —cantar, hablar, llorar, mirar, reír—, el alejamiento de lo aéreo (aunque presente como tentación) y la encarnación en las formas y sustancias de concreta realidad, dan al libro su complejidad y, en gran medida, su profundidad y su belleza.

---

[34] Ib., p. 563.

[35] Forster, Merlin, art.cit., pp. 286-290.

Un poema como «Reposo» nos permite ampliar lo que decimos:

REPOSO

Este andar de los huesos
Este andar de la carne
Este escalar los siglos
Y venir de tan lejos en abuelos perdidos
Este andar entre orillas desveladas
Nos dará una fatiga de experiencias amargas
Y un ansia de renuevo
Anhelo de aventuras de la sangre
Anhelo de no ser lo mismo y buscar lo que asombra

Oh molino del tiempo
El silencio se agrega
Estoy cansado y sin estrellas
La vida como un gran árbol da sus melancolías
Y sus risas de viento en cielo nuevo

Basta de andanzas
Basta de sombras hacia el lado de la tierra
Basta de sed hacia el lado del espacio
Basta de días y de noches
Los años se abren paso en nuestro cuerpo
Y el astro tutelar nos habla cuando lo olvidamos
Oh molino del tiempo
Las edades sobresalen
¿No ves cómo los párpados se mueren
Sobre el paisaje oculto?

Esta marcha del hombre
Este andar de los siglos
Con sus huesos inquietos
Con sus nervios amargos
Y el ansia de ser presente y ser lejano
Como el calor que rompe hacia otros lados

Este andar de los siglos a través de los hombres
No tiene más remedio que una tarde dejándose caer sobre los árboles

O un sol a manos llenas
Sobre los corazones libertados
Sobre la tierra sin cadenas y cuajada de rostros renacidos
Un sol causando flores y bocas apasionadas y trigales

Oh molino del tiempo
El pájaro sin árbol conocido
Va entrando en sus canciones para nacer de nuevo
Y se deslumbra del sentido de su voz.[36]

El poema nos da otra muestra de la complejidad y las contradicciones en *El ciudadano del olvido*. Vemos la sensación de acabamiento y al mismo tiempo el ansia de infinito que hemos ya comentado. Asimismo mismo, la notable encarnación: el ser habita un cuerpo que, aunque de herencia inmemorial («Y de venir tan lejos en abuelos perdidos») es absolutamente concreto: huesos, carne, nervios, sangre, párpados. El hombre, no solo el que habla, sino el que tiene siglos de historia, habita cuerpos y en esa medida está determinado por un fin; quizás esta es la única ley que el hombre con su conocimiento y su ciencia no ha podido evitar y que, por tanto, el poeta creacionista no podía desconocer.

En el poema, además, hay otra mención que vale la pena resaltar. «Oh molino del tiempo», dice el hablante lírico, y el verso repetido tres veces en el poema a modo de inquietante oración nos recuerda inmediatamente la larga secuencia del Canto V de *Altazor*. En esta, no solo no aparece el verso «Molino del tiempo», aunque perfectamente se ajustaba a la estructura del primer grupo de sintagmas, sino que, sintomáticamente, se excluye previamente el tiempo: dice el poeta al inicio de estrofa: «Jugamos fuera del tiempo/Y juega con nosotros el molino de viento».[37] Aquí, en «Reposo», aparece nuevamente el molino jugando con los hombres, pero esta vez lo hace convertido en molino de tiempo, reloj que marca la duración de la existencia, huella de muerte en cada hombre desde su nacimiento. El tiempo, entonces, no solo no se excluye del poema sino que es protagonista fundamental, personaje inevitable.

---

[36] Huidobro, Vicente, *O*, tomo 1, pp. 522-523.
[37] Íd., *A*, p. 70.

El poema habla —y en realidad todo *El ciudadano del olvido* lo hace— sobre el tiempo que habita —como el hombre— los cuerpos; sobre el tiempo que es, como el hombre, cuerpo vivo y cuerpo por morir.

Referencias Bibliográficas

CONCHA, Jaime
1980 *Vicente Huidobro*. [Estudio y antología]. Madrid: Ediciones Júcar.

FORSTER, Merlin H.
1979 «"Ver y Palpar" y "El ciudadano del olvido": ¿Fórmulas gastadas o creaciones nuevas?». *Revista Iberoamericana* 106-107 (Pittsburgh) enero-junio.

HUIDOBRO, Vicente
1986 *Altazor / Temblor de cielo*. Bogotá: Ed. Oveja Negra.

HUIDOBRO, Vicente (1893-1948)
1964 *Obras completas*. Santiago de Chile: Zig-Zag.

LAVÍN CERDA, Hernán
1996 «Vicente Huidobro, el brujo mayor». *La Gaceta* 302 (México), FCE.

SUCRE, Guillermo
1985 *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: FCE.

XIRAU, Ramón
1972 «Vicente Huidobro: Teoría y práctica del creacionismo». *Poesía iberoamericana contemporánea* (México) Sep-Setentas.

YURKIEVICH, Saúl
1979 «"Altazor": La metáfora deseante». *Revista Iberoamericana* 106-107 (Pittsburgh), enero-junio.

La literatura comparada: un desafío y una necesidad

Biagio D'Angelo
Pontificia Universidad Católica del Perú

Les comparatistes sont
des perceurs de frontières,
qui jettent des ponts
entre des rives qui séculairement s'ignorent,
même si c'est parfois plutôt pour la perspective
que pour la circulation.

Julien Gracq

Hace algunos años, Ulrich Weisstein se preguntaba sobre el futuro de la literatura comparada de forma dramática.[1] Sus preguntas «¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?», con las que comenzaba el artículo, venían acompañadas de una amarga reflexión: la literatura comparada siempre está en crisis. La crisis, incluso antes que unida a determinadas condiciones socio-políticas y culturales, depende de la conciencia de algunos teóricos de la estática de la disciplina. Dicha estática es la consecuencia de una continua reflexión que la literatura opera sobre sí misma. Es cierto, sería una pena que no se conociera mejor —es decir, desde un punto de vista teórico—, pero también que la misma no se autoconociera. Dicha autorreflexión de la literatura comparada también podría decretar en cualquier caso su propio suicidio, esto según una visión pesimista y destructiva. Por otra parte, el estudio de la literatura necesita de nuevos impulsos, nuevos empujes, y la literatura comparada podría permitirlo. La crisis, sin embargo, no es una enfermedad ligada exclusivamente a la literatura comparada, porque ella es más bien una epidemia que gol-

[1] Weisstein, U. «D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?: The Permanent Crisis of Comparative Literature». *Canadian Review of Comparative Literature*, n.° 11, 1984, pp. 167-192.

pea los estudios literarios y la crítica literaria de estos años. Un estudioso erudito italiano, como Cesare Segre, se preguntaba, también él, «¿hacia dónde va la crítica literaria?» y aludía a una respuesta sobre la base de la cual curar —si me permiten la metáfora, aunque sea banal— y actuar:

> Cada adquisición teórica pone inmediatamente en evidencia nuevas dudas y problemas sin resolver. Esto no autorizaría a hablar de crisis, pero además, podría considerarse como una señal de vitalidad. Si la crisis subsiste de verdad, es porque se han hecho escasas o débiles las tentativas de solución, y cansa formular nuevos planes de trabajo.[2]

Aunque la consideremos transitoria o irreversible, esta crisis se debe también a una posición histórica, temporal, que estamos viviendo, como afirma Remo Ceserani:

> El hecho es que ya no estamos en la época de la modernidad: estamos en una época siguiente a la que hemos llamado «postmodernidad». Los paradigmas culturales, las referencias ideológicas, los modelos operativos han cambiado radicalmente. Estamos en otro mundo. Y también para la crítica literaria las cosas han cambiado bastante.[3]

Así, la literatura en general y la literatura comparada sufren. Hay una pregunta que, respecto de esta última, todos, estudiantes y profanos del mundo literario, se plantean y plantean a otros: ¿comparada? Pero, ¿qué comparar?, ¿entre quién y qué? Es quizás una de las preguntas que más molesta al mundo académico y que, sin embargo, pone el dedo en la llaga ya que ofrece la ocasión de volver a pensar al hecho literario como hecho en sí y como ciencia.

---

[2] Segre, Cesare. *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?* Turín: Einaudi, 1993, p. 10. «*Ogni acquisizione teorica pone immediatamente in evidenza nuovi dubbi e problemi irrisolti. Questo non autorizzerebbe a parlare di crisi, ma anzi potrebbe essere considerato segno di vitalità. Se la crisi sussiste davvero, è perché si sono fatti rari o deboli i tentativi di soluzione, e si fatica a formulare nuovi piani di lavoro*».

[3] Ceserani, Remo. *Guida allo studio della letteratura*. Bari: Laterza, 1999, p. XVI. «*Il fatto è che non siamo più nell'epoca de la modernità: siamo in un'epoca successiva a cui abbiamo dato il nome di postmoderno. I paradigmi culturali, i referenti ideologici, i modelli operativi sono cambiati radicalmente. Siamo in un altro mondo. E anche per la critica letteraria le cose sono assai cambiate*».

Recientemente, en relación con eso, leía por casualidad en la red que la literatura comparada tendría como campo de investigación todo y nada. Todo, porque sería la materia humanística que puede permitirse acercarse a los estudios más disparatados, y reunirlos en una perspectiva sintética, como por ejemplo la relación entre literatura y música, entre literatura y pintura, entre literatura y cine. Nada, porque parece que ocupándose de una sabiduría humana tan amplia se termina perdiendo de vista el centro del trabajo y se favorecen los márgenes. De hecho, *centro* y *márgenes* son dos de los términos que más utiliza la literatura comparada actual. Una lectura en este sentido de la literatura comparada no solo es evidentemente peligrosa y suicida, sino también lejana de la de Claudio Guillén que, aunque reconociendo en esta pareja de sustantivo y atributo una etiqueta convencional y poco clarificadora, la define, siguiendo las trazas del comparatista Hugo Dyserinck,[4] como «una cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales».[5]

En el fondo, la literatura comparada es una tensión, un deseo, una actividad frente a otras actividades, como justamente reclama Guillén, una tensión que es su vocación principal, la tentativa de realización del sueño utópico goethiano de estudiar la «literatura del mundo» (*weltliteratur*),[6] una vocación y una tensión a la unidad que son ahora más que nunca importantísimos factores de la vida cultural y, quizás por esta razón, elementos incómodos en un mundo globalizado. Según lo expresa Adrián Marino, «esta disciplina [la literatura comparada] está llamada a adoptar una posición crítica y combativa, a implicarse directamente en las grandes controversias ideológicas de nuestra época».[7]

---

[4] Dyserinck, Hugo. *Komparatistik: eine Einführung*. Bonn: Bouvier, p. 11.

[5] Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985, p. 11.

[6] Cfr. Birus, H. «Main Features of Goethe's Conception of World Literature, Comparative Literature Now: Theories and Practice». En: Tötösy de Zepetnek, S., Milan V. Dimic e Irene Sywenky (eds.). *La litterature comparada à l'heure actuelle. Théories y pratiques*. París: Honoré Champion, 1999, pp. 31-40.

[7] Marino, Adrián. *Etiemble ou le comparatisme militant*. París: Gallimard, 1982, p. 7. «*Cette discipline [la littérature comparée] est appelée à adopter une position critique y combative, à s'impliquer directement dans les grandes controverses idéologiques de notre époque*».

Más que nunca actual, la militancia sugerida por Marino sirve justamente para desenterrar una metodología en el ámbito de los estudios literarios, tan puestos en entredicho por la globalización y la comercialización del arte. Los problemas que estamos tratando podrían aparecer además insuperables, pero la conciencia de la importancia de un discurso crítico sobre la literatura comparada nos permite percibir o bien la necesidad del estudio comparado de la literatura, o el *quid* último, la plusvalía que el arte dona al espíritu humano. Como recuerda Octavio Paz, según que «la obra de arte nos deja entrever, por un instante, el allá en el aquí, el siempre en el ahora».[8] Para revivir y reafrontar la literatura como una especie de alba de un nuevo humanismo, en un período de abstracción filosófica y banalidad psicológica, tecnicismos lingüísticos y vaguedades sociológicas, sobre todo en el ensayo literario, ocurre una especial disposición de ánimo:

> Lo que le permite [al comparatista] acometer semejante empresa es la conciencia de unas tensiones entre lo local y lo universal; o si se prefiere, entre lo particular y lo general. Digo local —lugar— y no, nación —nacionalidad, país, región, ciudad— porque conviene destacar aquellos conceptos extremos que encierran una serie de oposiciones generales, aplicables a situaciones diferentes: entre la circunstancia y el mundo (los mundos); entre lo presente y lo ausente; la experiencia y su sentido; el yo y cuanto le es ajeno; lo percibido y lo anhelado; lo que hay y lo que debería haber; lo que está y lo que es.[9]

Sin esta condición poética y existencial, el comparatista no podrá nunca recoger aquella tensión —resuelta, y no resuelta— que se encuentra más allá del fenómeno literario y que está detrás del bastidor de la poética. De todas estas sugerencias se ve, además, cómo la literatura comparada privilegia todas las literaturas, porque todas representan ciertamente la tierra, el pueblo y el momento de la producción artística, pero también es verdad que todas son superadas, en el instante mismo de la realización, por un elemento misterioso que se escapa a cualquier etiqueta y que sublima el gesto del artista o del escritor. Este elemento misterioso no es objeto de la literatura comparada, porque ese es el estudio de los sistemas literarios supranacionales, y

---

[8] Paz, Octavio. «Pintado en México». «El País», 7 noviembre de 1983, p. 21.
[9] Guillén, Claudio, ob. cit., p. 15.

que acompaña como faro el recorrido del crítico y el descubrimiento de lo que es común al hecho literario y lo que explica la diversidad.

La idea de una literatura que reencuentra —o parte de— una unidad para descifrar —o reunir— una diversidad es, en cierto modo, una idea romántica. Alexandru Cioranescu, que se limitaba a hablar de una «república europea de las letras», reconocía que podía vislumbrar:

> En ciertos espíritus románticos, caracterizados por la excepcional amplitud de su visión histórica, la idea de una unidad de fondo de todas las literaturas, por encima de las fronteras de los pueblos y de sus idiomas.[10]

Hoy, la restricción al mundo europeo de una república de las letras se pone profundamente en entredicho, justamente, el hecho de referirse a Europa sería como analizar un microcosmos escandallado y domesticado. El eurocentrismo, hacia el que se lanza la mayoría de los estudiosos actuales, tiene que ser revisitado y redescubierto a través del descubrimiento de las nuevas literaturas, donde «nuevas» no lleva en sí exclusivamente la connotación de literaturas recién nacidas, es decir, en último análisis «postcoloniales», pero sí de literaturas de larga historia y de complejo desarrollo, sofocadas o jerarquizadas —en segundo plano— por las literaturas europeas. Así, la literatura comparada puede ser interpretada como la tentativa de confrontar, reunificar, analizar las creaciones artísticas —no necesariamente solo literarias— que tienen en común el estudio del Ser y de la Alteridad, en todos los lugares y momentos históricos, hasta los más dispares y lejanos. No sería extraño pero sí sorprendente recoger aquella traza común inconfundible que caracteriza la necesidad del hombre de expresarse a través de las formas artísticas.

Por parte de los países de las «nuevas» literaturas, en el sentido más amplio del término, la literatura comparada pide un desafío inaugurando un proceso de integración y de apertura al mundo, la literatura comparada, como metodología de conocimiento de un aspecto de la realidad, se convierte, por eso, en una de las vías privilegiadas para imponer no solo una conciencia nacional, de pueblo, a nivel internacional, sino también para reconocer y favorecer la importancia del hacer literatura como factor de conocimiento y de pertenencia frente al tiempo y a la historia.

---

[10] Cioranescu, Alexandru. *Principios de literatura comparada*. La Laguna: Universidad de La Laguna, 1964, p. 18.

Y además, todo el conjunto de estudios, temáticas, perspectivas que se condensa bajo el título de «literatura comparada» es esencial para la comprensión de las culturas de aquellos países en los cuales el vacío de la comparatística ha creado un aislamiento consiguiente y explicable. La literatura comparada podría operar un auténtico *do ut des* entre la imagen cultural nacional y la imagen del mundo, entre la idea de literatura cerrada, que nace de un concepto de nación puramente sectario, y la idea de una pertenencia a una literatura universal, que presenta trazas singulares que son comunes a todos los pueblos. Como recientemente escribía Jean Bessière, se trata de volver a dar derecho a la diversidad o a la disparidad, lo que constituye también la dificultad de la literatura comparada:

> La literatura comparada es el reconocimiento de la práctica de la literatura en lo que esta tiene de central —y esto puede decirse tanto de una literatura nacional como de varias literaturas, que pertenecen a varias culturas, de varias lenguas y que se consideran simultáneamente. La literatura comparada no es más que el espejo que aumenta lo que tiene que ser cada estudio y cada reconocimiento de la literatura —esta última considerada en su forma y su expresión más local. La cuestión no trata de demasiada o demasiada poca teoría, demasiado o demasiado poco internacionalismo, demasiada o demasiada poca historia, demasiada o demasiada poca cultura e intercultural. Los estudios literarios se agotan en la discusión de sus paradigmas, al mismo tiempo que no dejan de decir la multiplicidad de los puntos de vista sobre el mundo, de las versiones del mundo; estos estudios simplemente confiesan su paradoja: empezar a decir lo relativo y de reificarlo, sin señalar que la discusión de los paradigmas testimonia la misma captación en una reificación del relativo.[11]

---

[11] Bessière, Jean. «Littérature, littérature comparée et droit de la disparité», *Literary Research/Recherche Littéraire*, vol. 17, n.° 33, Spring-Summer/printemps-été, 2000, International Comparative Literature Association/Association Internationale de Littérature Comparée, University of Western Ontario, Canadá, p. 15: «*La littérature comparée est la reconnaissance de la pratique de la littérature dans ce que celle-ci a de nodal —et cela peut aussi bien se dire d'une littérature nationale que de plusieurs littératures, qui relèvent de plusieurs cultures, de plusieurs langues et qui sont considérées simultanément. La littérature comparée n'est alors que le miroir grossissant de ce que doivent être toute étude et toute reconnaissance de la littérature— celle-ci fût-elle considérée dans sa forme et son expression la plus locale. La question n'est plus d'un trop ou d'un trop peu de théorie, d'un trop ou d'un trop peu d'internationalisme,*

Estando de acuerdo con Bessière, la literatura comparada es, por eso, una práctica que deben tener todos los estudios literarios serios que pretenden tener una perspectiva y una amplitud que la paleta de los colores nacionales no puede ofrecer. Y es justo que algunos la definan en plural, «literaturas comparadas», porque se trata de una materia pluralista que desea abrazar todas las ramas artísticas del ámbito literario casi hasta desear convertirse en una síntesis utópica.

«Comparación no es razón», decía el título de un escrito polémico de Etiemble; para nosotros, la comparación es un acto de apertura al mundo, más que un acto de conocimiento de sí. Un país que pretenda abrirse culturalmente al mundo como afirmando y defendiendo impetuosamente la propia existencia debe tener en cuenta, apropiarse, y casi diría, disfrutar de la posibilidad que le ofrece el método comparatístico. De hecho, la literatura comparada le sugiere no solo una toma de conciencia de la propia identidad nacional, sino también, en el ámbito internacional, la toma de conciencia de la existencia y de la importancia de que hay un hecho literario distinto de sí, distinto de los terrenos conocidos y presentes, y opera con un procedimiento esencial que a través del telescopio del hecho literario toca los puntos neurálgicos de la unidad y de la diversidad del ser.

Dicha visión de la realidad podría molestar a algunos o alegrar a otros. La literatura comparada, si bien parte de posiciones de apertura al pluralismo y a la disparidad, no cede fácilmente a los ataques de quien querría que fuera de otro modo, cambiada, quizás sobrepasada. Asimismo, quien la ha apoyado siempre ha tenido que volver a decir con una actitud casi de derrota: «Mucho me temo [...] que por querer ser toda, la literatura comparada ya no sea nada».[12] Por otra parte, se lee una tentativa de humildad que el comparatista a duras penas mantiene, no por superficialidad, sino por deseo de conocimiento:

---

d'un trop ou d'un trop peu d'histoire, d'un trop ou d'un trop peu de culture et d'interculturel. Les études littéraires s'épuisent dans la discussion de leurs paradigmes, en même temps qu'elles ne cessent de dire la multiplicité des points de vue sur le monde, des versions du monde; ces études ne font qu'avouer leur paradoxe: entreprendre de dire le relatif e de le réifier, sans même noter que la discussion des paradigmes témoigne de la même captation dans une réification du relatif».

[12] GUYARD, M.F. *La littérature comparée*. 6° ed. París: Presses Universitaires de France, 1978, p. 6.

> Los comparatistas saben que no son imitadores de Pico de la Mirándola, y que no pueden llegar a serlo: a veces huelen el azufre, nunca han pretendido discutir *de omni re scibili*. Su investigación se inscribe en un campo amplio, pero no le faltan ni referencias ni límites.[13]

Precisamente entonces, Chevrel se pregunta si existen fronteras para la literatura comparada, si la literatura representa el único dominio exclusivo, pero sobre todo, si eso posee o no una teoría científica, una metodología clara para poder inscribirse en el interior de la ciencia de la literatura.

La literatura comparada es una disciplina con vocación transversal[14] que «procede por intersecciones», desde la lingüística al arte, desde la historia a la semiótica, y privilegia un movimiento alterado de análisis y de síntesis. Dicha síntesis siempre es provisional porque el objeto de la literatura comparada no es construir un recinto definitivo para la investigación literaria, sino sugerir momentos de reflexión que reabran la investigación literaria a la lectura y al fenómeno de la interpretación, que si se quiere podrían convertirse en balcones panorámicos sobre el hecho literario mismo.

Se critica y se polemiza con el mercado de la literatura comparada, demasiado lleno de *neiges d'antan*, vetusto, que necesariamente envejece a través de todas las reivindicaciones actuales de sexo, razas y etnias que están rompiendo la tipología tradicional del estudio del texto literario. Lisa Block de Behar nos comunica una afectuosa lectura de la duplicidad presente en la disciplina de la literatura comparada:

> Es cierto, sentimos una especie de saturación hacia determinadas obras siempre citadas, hacia citaciones rebatidas, hacia una determinada repetición del repertorio de referencia; la previsión de *lugares comunes* que dejan los argumentos más conocidos, los menos convincentes. Sin embargo, la tendencia de la citación a ser citada, aunque un poco fastidiosa, fomenta el placer de una determinada devoción que privilegia el doble sentido de *cita* en español: un encuentro amistoso, amoroso, sentimental y también la literalidad de un discurso que facilita un encuentro literario con el autor, el gozo de las afinidades compartidas, una misma elección

---

[13] CHEVREL, Y. *La littérature comparée*. París: Presses Universitaires de France, 1989, p. 119.

[14] Ib., p. 121.

> que revierte sobre lo que es común. Pero el repertorio de esta trinidad secular no es menos rebatido —a pesar de su incidencia recurrente.[15]

La literatura comparada quizás sufra este estatismo, esta inercia de citar y recitar, como subraya jugando con las palabras Lisa Block de Behar, pero dicho placer narcisista de la citación no es más que una adhesión apasionada a la literatura, a volver a escuchar las palabras amadas, aunque sean siempre las mismas, las mismas frases, los mismos autores, las mismas obras, las mismas teorías.

Lo que podría combatir la rigidez o estatismo de una disciplina por su naturaleza interdisciplinaria es la posición humana del crítico, del estudioso, que es lector amante y que sugiere apuntes, en resumen, un poeta.

El comparatista es un poeta que sabe ver proféticamente entre líneas, no es un maestro inerte y aséptico; más bien se trata de un *magister* capaz de indicar una carretera quizás ya recorrida en numerosas ocasiones, pero en cuya compañía es posible entrever objetos nuevos y vidas nuevas, que a su vez adquieren una nueva vida; él, descubridor de la Novedad del Ser, testimonia el espectáculo que cuenta el suceso literario, participa activamente en la vida del mundo con el mismo juicio sintético. Tal juicio no es aún absoluto. El comparatista tiene la humildad de preguntar a todos, «se atreve a molestar a todos, no una sino varias veces, a los amigos y colegas», diría Guillén, puesto que lo apoyan en esta vocación, ya que hacer literatura comparada es una auténtica vocación, más allá de las normales preocupaciones teóricas y metodológicas, sin las cuales una actitud de observación de lo real degradaría en instinto personalístico. Anna Balakian lo recordaba en un artículo al intentar explicar, retrocediendo en la memoria, los motivos que la habían llevado a convertirse en comparatista.[16] Se podría clasificar al comparatista como un connubio entre un aventu-

---

[15] Block de Behar, Luisa. «Quelques remarques pour une double reconnaissance». *Literary Research/Recherche Littéraire*, vol. 17 n° 33, Spring-Summer/printemps-été, 2000, International Comparative Literature Association/Association Internationale de Littérature Comparée, University of Western Ontario, Canadá, p. 19.

[16] Balakian, Anna. «How and Why I Became a Comparatist». En: Gossman, Lionel y Mihai I. Spariosu (eds.). *Building a Profession: Autobiographical Perspectives on the Beginnings of Comparative Literature in the United States*. Albany: State University of New York Press, 1994, pp. 75-87.

rero y un misionero, porque trata ambiciosamente, y quizás también inconscientemente, de contribuir a través de sus cartas a encontrar —o reencontrar— una forma moderna de humanismo. Y no se trata solo de males éticos, auténticas plagas sociales como la intolerancia, el racismo, la exclusión social, el nacionalismo, que todos conocen. El comparatista es, fundamentalmente, un idealista que cree en la presencia de factores espirituales y existenciales comunes a todos los hombres, pero que se expresan en la literatura, como en cualquier arte y en la existencia, con modalidades diferentes y originales.

Finalmente, podremos definirlo, de forma irónica, como un incurable romántico, que desafía al mundo porque es consciente de la necesidad de su don de observador crítico y constructivo, pero que también sabe adaptarse a los tiempos y a la historia, sin plegarse nunca a los poderes dominantes. En la incertidumbre dictada de la época de la postmodernidad, este aún puede decir que se debe obligatoriamente afrontar la contemporaneidad con un doble criterio: sumergir el conocimiento en la propia cultura indígena y referirse con espíritu curioso y abierto al mundo múltiple que lo alberga.

Referencia Bibliográfica

BALAKIAN, A.
1994 «How and Why I Became a Comparatist». En: *Building a Profession: Autobiographical Perspectives on the Beginnings of Comparative Literature in the United States*. Nueva York, Albania: ed. Lionel Gossman and Mihai I. Spariosu, University of New York Press.

BESSIÈRE, J.
2000 *Littérature, littérature comparée et droit de la disparité*, Literary Research/Recherche littéraire, vol. 17 n.° 33: Spring-Summer/printemps-été, International Comparative Literature Association/Association Internationale de Littérature Comparée, University of Western Ontario, Canada.

BIRUS, H.
1999 *Main Features of Goethe's Conception of World Literature, Comparative Literature Now: Theories and Practice/La litterature comparada à l'heure actuelle. Théories y pratiques*. París: ed. S. Tötösy de Zepetnek, Milan V. Dimic and Irene Sywenky, Honoré Champion.

BLOCK DE BEHAR L.
2000 *Quelques remarques pour une double reconnaissance*, Literary Research/ Recherche littéraire, vol. 17 n.° 33: Spring-Summer / printemps-été. International Comparative Literature Association/Association Internationale de Littérature Comparée, University of Western Ontario, Canada.

CESERANI, R.
1999 *Guida allo studio della letteratura*. Bari: Laterza.

CIORANESCU, A.
1964 *Principios de literatura comparada*. La Laguna, Universidad.

CHEVREL, Y.
1989 *La littérature comparée*. Presses Universitaires de France.

DYSERINCK, H.
s/a Komparatistik: eine Einführung. Bonn: Bouvier.

GUILLÉN, C.
1985 *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.

GUYARD, M. F.
1978 *La littérature comparée*. Presses Universitaires de France.

MARINO, A.
1982 *Etiemble ou le comparatisme militant*. París: Gallimard.

PAZ, O.
1983 «Pintado en Mexico». *El País*, Madrid, 7 noviembre.

SEGRE, C.
1993 *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?* Torino: Einaudi.

WEISSTEIN, U.
1984 «D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?: The Permanent Crisis of Comparative Literature». *Canadian Review of Comparative Literature* 11.

La palabra iluminada

Alberto Escobar
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Muchas enseñanzas aprendí de mis maestros; pero de ninguno como de Luis Jaime Cisneros. De él capté la disposición y las herramientas para penetrar en los ámbitos de la creación literaria. Ahora me parece justo decirlo sin ambages.
Luis Jaime me mostró cómo sortear las trampas subyacentes en la poesía. Por eso vale esta declaración y mi recuerdo agradecido.

Don Rafael Lapesa ha escrito páginas sabias comparando la poesía de Bécquer, Rosalía y Machado, excelentes como todo lo suyo.

Y, en este preciso caso, estando yo abocado a la lectura de la nueva edición de *Diario de viaje y otros poemas*, de Pedro Lastra,[1] amigo y escritor, no puedo dejar de establecer el nexo que legitima a mis ojos la correlación de mi lectura del libro de Lastra, con aquella otra que Don Rafael hizo de los escritores ibéricos ya mencionados.[2]

Bécquer en palabras de Lapesa: «Había dejado abiertos para la poesía los espacios que median entre el sueño y la vigilia, el mundo del misterio, de las voces interiores y de los presagios». Es el genial poema:

> No dormía; vagaba en ese limbo
> donde cambian de forma los objetos [...]

O aquel otro:

> ¿Será verdad que, cuando toca el sueño
> con sus dedos de rosa nuestros ojos,
> de la cárcel que habita huye el espíritu
> en vuelo presuroso?

---

[1] Lastra, Pedro. *Diario de viaje y otros poemas*. Caracas: Monte Ávila. Latinoamericana. Altazor. 1998.

[2] Lapesa, Rafael. *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de la historia literaria*. Madrid: Gredos, 1967.

Antonio Machado —ya lo advierte Dámaso Alonso— sigue la ruta iniciada por Bécquer, pero no sitúa el misterio en un mundo sobrenatural o extranatural, sino en el interior del alma:

> En nuestras almas, todo
> por misteriosa mano se gobierna;
> incomprensibles, mudas,
> nada sabemos de las almas nuestras [...]

El espíritu no huye de su cárcel para encontrarse con otros, como en la rima de Bécquer. Se orienta hacia sí mismo: explora las «galerías sin fondo del recuerdo»; penetra en las hondas criptas de los sueños, que engañan a veces con sus juegos de espejos, confundiendo lo vivido y lo imaginado. En ese mundo, mágico o tenebroso, de las simas del alma, se oyen sonar cadenas, rebullen las fieras enjauladas de las pasiones, y ángeles o demonios de ojos acerados proyectan la luz rojiza de sus antorchas; pero también allí «la mano amiga» palpita suavemente guiando al poeta, y «la buena voz, la voz querida» le hace escuchar sus acentos.

La frase de Bécquer «Me cuesta trabajo saber qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido» habría podido ser escrita por Antonio Machado, para quien vivir es soñar y soñar vivir. Machado no recorre los caminos de la tarde: los sueña. Cuando su mirada retrospectiva del hombre maduro echa de menos la juventud, no es para vivirla, sino para soñarla:

> Hoy en mitad de la vida,
> me he parado a meditar [...]
> Juventud nunca vivida,
> quién te volvería a soñar!

Ahora bien, releyendo la poesía de Lastra, me aturden varias composiciones desde el poema inicial:

> No tengo nada que encontrar en la realidad,
> un paisaje agotado por los viajeros
> que me han precedido en el ejercicio de estas contemplaciones.[3]

---

[3] LASTRA, Pedro, ob. cit., p. 7.

Pero me obsesiona el recuerdo de los años juveniles, a saber:

> [...]
> Hablaremos sentados en los parques
> como veinte años antes, como treinta años antes,
> indignados del mundo,
> sin recordar palabra, quiénes fuimos,
> dónde creció el amor,
> en qué vagas ciudades habitamos.[4]

El siguiente texto se me ocurre fundamental en la arquitectura de la visión de la poesía de Pedro Lastra, «Puentes levadizos», que comienza así:

> ¿Quién es este monarca sin cetro ni corona
> extraviado en el centro de su palacio?
> Los inocentes pajes no están más
> (ahora cada uno combate por un reino
> sin dueño todavía). Las damas de la corte
> preparan el exilio.
> De quién pues esta mano
> inhábil, estos ojos que solo ven fronteras
> indecisas o el viento
> que dispersa los restos del banquete?
> Llegué tarde, no tengo
> nada que hacer aquí,
> no he reconocido los puentes levadizos
> y ése que se tendía
> no era el que yo buscaba.

Y así concluye:

> Me expulsarán los últimos centinelas despiertos
> aún en las almenas: también ellos preguntan
> quién soy, cuál es mi reino.[5]

---

[4] Ib., p. 8.
[5] Ib., p. 9.

Prosigo la lectura del libro que me extiende versos simples pero de revoloteo semántico como «Sísifo»: «Caer y recaer/en las mismas alianzas y celadas del sueño» (p. 10). O ese apretado acertijo denominado: «Maritza Soledad» (p. 11):

> No escribo, no me digo,
> no te digo palabra:
> la locura me escribe
> como a ti, como a todos.
> Aquí la biografía
> que la música cuenta
> después,
> ¿quién sino ella?
> Nada por descifrar.

Puntualmente quiero señalar tres ejercicios memorables en la poesía de Lastra: «Copla»*:* «Dolor de no ver juntos/lo que ves en tus sueños» (p. 14); «Estudios»*:* «Es extraña tu mano levantada en el aire,/una mano y sus dedos/que rodean a veces el pan sobre la mesa/y alzan un vaso, absorben o se cierran/sin sonido en el agua,/sin sonido en el pan, en el vaso, en el agua,/porque nace una sombra del aire de tu mano» (p. 15); y además: «Carta de navegación»: «El futuro está claro/pero el presente es imprevisible» (p. 16).

Al fin, sin haber dicho cuánto aprecio y valoro los pasos por los que la obra de Lastra me arrebata, creo que, repitiendo su «Arte poética», consigo ilustrar su obra entera y genuina, en cada uno de los textos de esta memorable colección.

> En un cielo ilegible he pintado mis ángeles
> y es allí que combaten por mi alma,
> y en la noche me llaman de uno y otro lado:
> no en el día,
> porque la luz les quita la palabra.[6]

[6] Ib., p. 53.

Referencia Bibliográfica

LASTRA, Pedro
1998 *Diario de viaje y otros poemas*. Caracas: Monte Avila Editores, Latinoamericana, Altazor.

LAPESA, Rafael
1967 *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de la historia literaria*. Madrid: Editorial Gredos.

El cuerpo mutilado y el género épico en la Colonia

Paul Firbas
Princeton University

A Luis Jaime Cisneros

En sus estudios sobre la cultura griega, Jean Pierre Vernant hace notar que la tragedia es el género donde se piensa la formación de ciudadanos. El mundo de los héroes del pasado representado en la tragedia sirve para pensar el presente de la ciudad griega y la formación de leyes e instituciones. Así, el género trágico se sitúa en la transición entre la visión épica del mundo y el espacio de la ciudad, entre el pensamiento mítico y el filosófico.[1]

Me interesa aquí especialmente la perspectiva crítica de Vernant respecto de los géneros literarios y su contexto. Vernant sostiene que el contexto de toda obra es un pacto de lectura y una complicidad entre el texto y sus lectores, un conjunto de sobreentendidos que permite la alusión.[2] Su manera de leer los géneros literarios puede tomarse como modelo para reformular el estudio de la poesía épica americana entre los siglos XVI y XVII. Conviene, por lo tanto, preguntarse cuál es la relación entre el mundo de la épica —el heroísmo del pasado— y los acontecimientos contemporáneos en los poemas americanos En otras palabras, ¿de qué forma se piensa o inventa el mundo colonial desde las convenciones del género épico?

La poesía épica americana, con sus estructuras fijas y *topoi*, trabaja con los problemas de las nuevas sociedades después de las guerras de

---

[1] Vernant, Jean Pierre. «Greek Tragedy: Problems of Interpretation». En: *The Structuralist Controversy*. Ponencias presentadas en el Simposio «The Languages of Criticism and the Sciences of Man». Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972, pp. 273-295. auspiciada por el Johns Hopkins Humanities Center en 1966. En el simposio The Languages of Criticism and the Sciences of Man participaron también René Girard, Lucien Goldman, Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Jacques Lacan y Jacques Derrida, entre otros. Vernant insiste en que él lee la tragedia como un historiador.

[2] En el mismo ensayo, Vernant define el contexto como «*a necessary complicity between the interlocutor and his audience [...] Every message is based on a common body of knowledge which permits the use of allusion*» ib., p. 273.

conquista.[3] Junto con los textos legales, históricos o religiosos que acompañan al Imperio, el género épico busca fundar nuevos espacios y proveer orden y jerarquías a las nuevas sociedades. Así, la épica puede entenderse como la contraparte textual de la fundación física de las *ciudades letradas* coloniales. Sin embargo, esta segunda fundación se realiza ya en el período de la estabilización colonial y, en el caso de los poemas *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña o *Armas antárticas* (c. 1610) de Juan de Miramontes, se enuncia desde la misma corte virreinal; en otros casos, como el *Purén indómito* (c. 1606) de Arias de Saavedra, la enunciación se sitúa en el fracaso de las guerras araucanas.[4] Estos textos épicos muestran un impulso de orden y reformas surgido desde la misma experiencia colonial, no pocas veces en conflicto con la perspectiva metropolitana. Así, la épica americana se estructura desde la tensión entre la celebración del Imperio y las miserias de la colonia.

A modo de introducción al problema, habría que señalar que el discurso épico colonial americano sigue, en grandes rasgos, las convenciones de la épica culta renacentista europea, en su tradición doble: la «verosimilista» italiana y la «verista» española. La poética que se sitúa en esta doble tradición, representada por los modelos latinos de la *Eneida* y la *Farsalia*, trabaja justamente desde la tensión entre la historia y la ficción.[5] En el mismo siglo XVI, desde la *Araucana* de

---

[3] Entiendo aquí por «poesía épica americana» los textos que siguen las características formales de la poesía épica culta renacentista, y cuya materia o lugar de escritura son americanos. Así, la producción de esta poesía se inicia hacia la década de 1560, con *Carlo Famoso* (Valencia, 1566) de Luis de Zapata y, por supuesto, con la primera parte de *La Araucana* (Madrid, 1569) de Alonso de Ercilla. Hay poemas anteriores, pero no siguen propiamente la tradición renacentista. Se cierra en la primera mitad del siglo XVIII, quizá con *Lima fundada o la conquista del Perú* (Lima, 1732) de Pedro Peralta. De este período de casi doscientos años se conocen unos veinte poemas épicos, algunos de materia propiamente religiosa. No conozco un buen estudio de conjunto de estos poemas. A modo de catálogo puede consultarse —corrigiendo algunas inexactitudes— el ensayo de Peña: Margarita. «En torno a la poesía épica colonial: autores y obras». En: Peña, Margarita. *Literatura entre dos mundos: interpretación crítica de textos coloniales y peninsulares*. México D.F.: Coordinación de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

[4] Para el concepto de «estabilización colonial» véase el libro de Vidal, Hernán. *Sociohistoria de la literatura colonial hispanoamericana: tres lecturas orgánicas*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985; y el más reciente de García-Bedoya M., Carlos. *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial (1580-1780)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Mayor de San Marcos, 2000.

[5] El reciente libro de Quint, David. *Epic and Empire. Politics and Generic Form from*

Ercilla, las denominaciones de «crónica rimada» o «poeta historiador» revelan que, desde que se traslada este género a América, el tiempo mítico y el histórico coexisten en el género. El problema, por supuesto, no es privativo de la épica, sino central también en muchos de los textos cronísticos del mismo período. Dicho de otro modo, no existía un modelo que señalara cómo interpretar aquellos fragmentos de la épica americana que apelaban al mismo tiempo a las tradiciones de la épica culta renacentista y a los relatos concretos sobre los hechos contemporáneos del descubrimiento y conquista de los pueblos amerindios.[6]

La expansión de la corona española, su carácter imperial, y la percepción del propio presente como una realidad heroica y fundacional influyeron en el lugar de la épica como género para pensar y construir el «Nuevo Mundo». Sin embargo, el desarrollo de este género en América deja entrever las tensiones entre el «orden» imperial y el «desorden» colonial americano. En buena medida, el problema de la producción épica americana «se centra en la tensión entre lo oficial y las experiencias individuales y particulares», como ha señalado Iris Zavala al comentar las ideas de M. Bajtín.[7]

El *Arauco Domado*

En el año de 1596, en lo talleres del italiano Antonio Ricardo, avecinado en Lima, se imprimió el primer libro de poesía en el Perú: el

---

Virgil to Milton. Princeton: Princeton University Press, 1993, desarrolla la idea de que la *Eneida* y la *Farsalia* representan los dos grandes modelos: la épica imperial de los vencedores y la épica republicana de los vencidos.

[6] Adorno, Rolena. «Literary Production and Supression: Reading and Writing about the Amerindians in Colonial Spanish America». *Dispositio*, vol. 11, n.° 28-29, 1986, p. 6, sostiene que en la épica —en oposición a ciertas crónicas— la representación de los indígenas no suponía mayores problemas de interpretación: "[...] *because the formulaic prescriptions for epic characterization allowed only for a limited number of attributes, the reader's interpretation of indigenous characters and events was easily controlled in advance [...] In relation to poetry* [se refiere a la poesía épica], *the discourse of the ethnographic historian was not bound by narrow formulae of characterization and the reader's interpretation was, as a result, virtually impossible to control*». Yo sostengo que el marco convencional de la épica permitía variaciones notables, en las cuales autores como Oña o Miramontes podían participar —miméticamente, a través de los discursos de sus personajes— en los debates más intensos sobre el mundo colonial, como la justicia de la conquista o la validez del sistema de las encomiendas.

[7] Zavala, Iris.«M. Bajtín: responsividad, sujeto, poética social y lo imaginario social». *Ínsula*, vol. 47, n.° 552, 1992, p. 13.

Arauco domado, escrito por el criollo Pedro de Oña, «natural de los Infantes de Engol en Chile». Se trataba —quizá no podría haber sido de otro modo— de un poema heroico en octavas reales (con una variación en la rima), dividido en 19 cantos, y escrito por encargo del virrey Don García Hurtado de Mendoza. El poema se ocupaba, solo en parte, de exaltar los hechos de juventud de Don García en la guerra de Chile y de contestar a Alonso de Ercilla, quien en la tercera parte de *La Araucana* (1589) había acusado de inexperto a Don García, llamándolo «mozo capitán acelerado».

Pedro de Oña dedica casi la mitad de su poema a dos acontecimientos inmediatamente contemporáneos al tiempo de la escritura y ajenos al escenario chileno: la rebelión quiteña por el impuesto de las alcabalas, sucedida entre 1592 y 1593; y la batalla naval en que Don Beltrán de Castro derrotó e hizo prisionero al pirata inglés Richard Hawkins en junio de 1594.

La captura de este pirata constituye la primera batalla naval de la Armada del Mar del Sur. En Lima, el virrey García Hurtado de Mendoza mandó a Pedro Balaguer de Salcedo que «hiciese más puntual y verdadera» relación de estos hechos en un opúsculo impreso el mismo año de 1594, habida cuenta de que ya circulaban diferentes escritos sobre la batalla.[8] La derrota sobre una armada como la de Hawkins, previamente destruida por la mala fortuna del viaje por el Estrecho de Magallanes, habría motivado relatos de sentido opuesto al discurso heroico de la corte. El romance burlesco atribuido a Mateo Rosas de Oquendo, de circulación manuscrita, titulado *La victoria naval peruntina*, recoge esa visión crítica y ácida del supuesto heroísmo de una batalla en esas condiciones.[9]

Sin embargo, la victoria de Beltrán de Castro, cuñado del Virrey, esperó pocos meses para hacerse materia épica y someterse al orden de las octavas reales de Pedro Oña. Según declara el mismo poeta, «el año [de la batalla] es el presente en que esto escribo». De esta manera, Oña no solo marca la inmediatez transgresora de su materia —de acuerdo con las más prestigiosas poéticas de su tiempo—, también replantea el pacto de lectura del género épico.

---

[8] El opúsculo lo reimprimió «a plana y renglón, con un prólogo» el sabio chileno José Toribio Medina en 1916, bajo el título: *Un incunable limeño hasta ahora no descrito.*

[9] *La victoria naval peruntina* reclama una buena edición crítica y estudio. Puede leerse la edición que hace Vargas Ugarte en la colección «Clásicos peruanos», bajo el título: *Rosas de Oquendo y otros*. Para el estudio de la obra de este poeta satírico es imprescindible el trabajo de Pedro Lasarte. Le debo a él la sospecha sobre la autoría de *La peruntina*.

Aunque no es este el lugar para entrar en las discusiones sobre las poéticas en el siglo XVI, conviene recordar que estas prescribían para la épica temas históricos, con suficiente distancia temporal para que el poeta pudiera recrear los hechos según las exigencias de su arte, sin incomodar al lector y atentar contra la verosimiltud del texto.[10] Esta fórmula se repetía generalmente en las preceptivas españolas, pero no se aplicaba en los poemas, en parte porque estos seguían en muchos casos los modelos de los textos clásicos (como la *Farsalia*) y no la práctica épica renacentista, y fundamentalmente porque los textos adaptaban sus poéticas a la política del Imperio y a las experiencias del mundo colonial. En la épica enunciada desde América, en la cual la materia solía ser contemporánea, la situación era más compleja en tanto que el género trazaba un pacto diferente de lectura, donde poética y política resultaban indisociables.[11]

En este sentido, en el *Purén indómito* de Diego Arias de Saavedra, poema escrito hacia 1606 en el cual se lloran —y no se cantan— los desastres de la guerra en Chile hacia 1600, el narrador declara su carácter de cronista, su rechazo de las afectaciones retóricas y su compromiso con la verdad: «con un discurso siempre verdadero/desnudo de poéticas proezas» (Canto XIV, p. 1057)[12]. Sin embargo, todo el poema lleva la marca de la tensión entre el testimonio o la denuncia de los hechos (el llanto) y su estilización épica (el canto).[13] Sin duda, el hecho de que este episodio chileno se narre como poema épico, en octavas y siguiendo los *topoi* del género, trasciende el testimonio. La tensión y contradicciones de un poema que quiere ser historia se hacen explícitos en varios lugares del texto, donde se insiste en la verdad:

---

[10] Véase, por ejemplo, el Pinciano, quien prescribe que la fábula «ni sea moderna ni antigua» (tomo 3, p. 178).

[11] El proceso legal que sigue a la primera edición del *Arauco domado* de Pedro de Oña revela justamente el problema de la lectura política y documental de un poema épico. El doctor Muñiz, Provisor del Arzobispado de Lima, en su memorial de junio de 1596 contra las «cosas falsas e injuriosas» del poema de Oña, muestra una clara conciencia del pacto de lectura del género épico. Respecto de las falsedades de los versos dedicados a la rebelión de Quito, Muñiz declara: «que si el autor las dijera de palabra, fuera castigado gravemente por ellas, y si escriptas en un papel suelto las pusiera en público, fuera libelo infamatorio muy grave[...]» (Medina, José Toribio. *Biblioteca hispano-chilena 1523-1817*. Edición facsimilar de la Santiago de Chile, 1897. Amsterdam: N. Isreal, 1965, tomo 1, p. 64).

[12] Arias de Saavedra, Diego. *Purén indómito*. Ed. Mario Ferreccio Podestá. Concepción: Biblioteca Nacional, Universidad de Concepción y Seminario de Filología Hispánica, 1984, canto XIV, p. 1057. En adelante se indica entre paréntesis el canto y el número de páginas.

[13] Esto lo ha visto también Mario Rodríguez F. en su Estudio Preliminar a la excelente edición crítica de Arias de Saavedra, Diego. ob. cit.

Quien escribe verdad en verso llano
no tiene de preciarse de poeta,
según Erasmo dice de Lucano
por tratarla en su historia limpia y reta:
Petrarca, el Ariosto, el Mantüano,
quien *Las Transformaciones* interpreta,
aquéstos este título tuvieron
por las ficiones grandes que escribieron.[14]

En el *Arauco domado*, los episodios contemporáneos a la enunciación del poema revelan también esta tensión entre el testimonio y la idealización; pero aquí el carácter triunfante del episodio justifica los versos épicos. La descripción del escenario marítimo en que se da la batalla entre el inglés «luterano» y la Armada del Mar del Sur, ejemplifica la estetización de la violencia en el poema. Los cuerpos anónimos despedazados y disueltos en el océano o calcinados y liberados en ceniza y humo le permiten al poeta oponer colores y materias básicos —el blanco, lo cristalino o lo diáfano con el rojo de la sangre y el gris de las cenizas; el agua, el fuego, la carne— en la composición de una escena que explora las formas de segmentación y destrucción del cuerpo humano:

Ya de bermeja sangre se matiza
el cristalino campo de Neptuno;
ya vuelan por el diáfano de Iuno
los cuerpos convertidos en ceniza;
ya la encendida bala descuartiza
y de los dos costados lleva el uno,
ya muele, rompe cuero, carne y huesos,
ya siembra el rojo mar de blancos sesos.

Este deja tullido, aquel contrecho;
allí no mata al otro a la venida
y mátale después de recudida,
volviéndole a buscar de largo trecho;
aquí veréis al uno abierto el pecho,
al otro la cabeza dividida,

[14] Arias de Saavedra, Diego, ob. cit., (Canto XIX, p. 1535).

allá tendido un cuerpo ya sin brazos,
acá deshecho el otro en mil pedazos.[15]

De alguna manera, este fragmento de Oña alude a los tratados de disección y anatomía de los siglos XVI y XVII. Como ya se había señalado en la época, la anatomía era para la medicina lo que la geografía para la historia. La exploración de los cuerpos en su interioridad física y la segmentación de sus miembros para acceder a su conocimiento presentan analogías notables con la exploración de nuevos territorios, la captura de cuerpos humanos y la conquista de otras sociedades. La relación entre anatomía y geografía, y entre esta última y el colonialismo, se hace visible en diversos grabados, como los que ilustran la leyenda negra en los textos de Bry, o en la portada de Giulio Casserio a las *Anatomische Tafeln*, las tablas anatómicas publicadas en Frankfurt en 1656, donde, como ha notado Peter Mason, «la escena de disección tiene lugar debajo de un globo donde se ve [y se señala] el continente americano».[16]

La relación entre las imágenes de cuerpos mutilados en la poesía épica y en los grabados anatómicos del mismo período no debe desatenderse. El cuerpo constituye un campo privilegiado para la conjunción de lo verbal con lo icónico. Fernando de la Flor en sus estudios sobre la emblemática en el XVI apunta que la geografía corporal es uno de los espacios más idóneos para enlazar lo legible con lo visible (p. 255). Así, para el caso de la épica americana, debemos preguntarnos cuál es el contexto de estos versos, cómo leer las imágenes de miembros amputados y cuerpos diseccionados y descuartizados en los poemas de Oña, Miramontes, Arias de Saavedra o Barco Centenera.

---

[15] Cito por la edición crítica inédita de Oña, Pedro de. *Arauco domado*. Ed. Victoria Pehl Smith. Tesis doctoral. Berkeley: University of California, 1984, canto XIX, pp. 93-94, 331v. El número de folio corresponde a la edición príncipe reproducida en facsímil en Madrid, 1944. He consultado, asimismo la edición de Medina, José Toribio, ob. cit., la única que incluye notas de comentario lingüístico.

[16] El agudo artículo de Mason, Peter. «La lección anatómica: violencia colonial y complicidad textual». *Foro Hispánico*, n.° 4, 1992, p. 136, se propone, entre otras cosas, recuperar la sonoridad americana de la palabra *anatomía*, y establecer una convergencia morfológica: «la noción de que existe una semejanza entre la disección del cuerpo humano y el descubrimiento de otros mundos antes desconocidos» (p. 135). Mason no se ocupa de la poesía épica ni reparó en que las autoridades que cita el *Diccionario histórico de la lengua española* (fascículo 18, 1988) para la palabra «anatomía» en su acepción de «barbaridad o crueldad» son todos textos americanos.

En primer lugar, es necesario revisar el problema de la representación y lectura «realista» o historiográfica de la épica culta del Renacimiento.[17] El género heroico era, por definición, un campo de mímesis idealizada. Sin embargo, la incorporación de episodios contemporáneos y la utilización del género para difundir noticias y hacer denuncias, cuestionan el carácter puramente idealizado del género. En todo caso, la complejidad del armado de un texto épico —una suerte de género de géneros—, semejante a las misceláneas de la época, reclama un análisis de fragmentos independientes.

Por ejemplo, no todo un poema como *Armas antárticas* (c. 1610), de Juan de Miramontes Zuázola, habría exigido el mismo pacto de lectura en todos sus versos.[18] Los primeros dos cantos son acentuadamente historiográficos, mientras que los siete cantos centrales construyen un escenario pastoril prehispánico de rasgos míticos.

En segundo lugar, la representación del tiempo contemporáneo en la épica tiende a hacerse tiempo heroico y perder así su carácter de presente. En otras palabras, se trataría de una transferencia de los valores y tiempo del pasado a los acontecimientos contemporáneos, representándolos como si ya hubieran acabado, cuando realmente están todavía sucediendo. Sin embargo, en la épica americana hay un interés doble en la poetización del tiempo presente. Por un lado, se busca que el presente se impregne del pasado absoluto y canónico del mundo heroico; mientras que, por otro lado, el presente como tal posee un innegable interés político o histórico.[19]

Una breve reflexión sobre la anatomía puede ayudarnos a situar las escenas e imágenes de violencia extrema sobre los cuerpos en la

---

[17] Para el concepto de épica culta renacentista, véase el estudio de Prieto, Antonio. «Origen y transformación de la épica culta». En: Prieto, Antonio. *Coherencia y relevancia textual (de Berceo a Baroja)*. Madrid: Alhambra, 1980, pp. 117-177.

[18] Algunas precisiones biográficas sobre Miramontes pueden encontrarse en Firbas, Paul. «Apuntes y criterios para una edición anotada de un poema épico colonial: *Armas antárticas* de Juan de Miramontes Zuázola». En: Arellano, I. y J. A. Rodríguez-Garrido (eds.). *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana, Vervuent, 1999, pp. 129-143. Actualmente preparo un estudio y edición crítica del poema *Armas antárticas*.

[19] Sobre la épica y la novela, en relación con la naturaleza del tiempo heroico, véanse los trabajos de Bajtín, Mijaíl. «Epic and Novel». En: Bajtín, Mijaíl. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Tr. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981; y Lukács, Georg. «The Epic and the Novel». En: Lukács, Georg. *The Theory of the Novel*. Tr. Anna Bostock. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1971, pp. 56-69.

épica americana. El *Diccionario de Autoridades* (1726) ofrece la siguiente acepción de «anatomía»: «el examen que se hace de las partes del cuerpo humano u de otro animal o ave, abriéndole u dividiéndole, para venir en conocimiento de ellas». Curiosamente, la autoridad que sustenta esta acepción es el jesuita chileno Alonso de Ovalle en su *Histórica relación del reino de Chile*, publicada en Roma en 1646. Dice Ovalle: «para hacer anatomía de sus huesos y no dexarle arteria ni coyuntura que no descubra» (folio 117). Ovalle, quien consultó *La Araucana* de Ercilla y diversos grabados holandeses sobre América —entre otras fuentes— para la escritura de su historia, fue, durante el siglo XVII, la fuente principal sobre Chile para los europeos. En la definición de la frase verbal «hacer anatomía» o «notomía», el *Diccionario* suprime la violencia explícita de la expresión y apunta: «phrase metaphórica que vale tanto como examinar una cosa con particular cuidado y estudio y mui por menor». También, curiosamente, la autoridad que se toma como ejemplo de este uso es Diego Saavedra Fajardo, en sus *Empresas políticas* de 1640, obra que combina la prosa de disertación política con emblemas. La cita de Saavedra Fajardo dice: «No sin gran caudal, estudio y experiencia se puede hacer anatomía de la diversidad de ingenios y costumbres de los súbditos (Empresa 4)», en donde puede notarse la relación de poder obvia en el ejercicio anatómico.

En el *Purén indómito* de Diego Arias de Saavedra, la violencia de los indígenas sobre los cristianos se describe, sin metáfora, como «espantosa y horrenda notomía» (ver octavas 59 y 1677). Barco Centenera en *La Argentina*,[20] poema sobre el Paraguay y el Río de la Plata, con extensas noticias sobre el Perú, llama las acciones de indios y negros sobre los cuerpos de sus enemigos «triste y carnicera anathomía». Pedro de Oña, aunque no usa la palabra en el *Arauco domado*, recuerda en sus escenas los gabinetes anatómicos. Así, cuando Don Hurtado de Mendoza apresta el fuerte de Penco para una nueva batalla, dice el poeta:

> Mandó limpiar la fosa, casi llena
> de las cabezas bárbaras, de brazos,

[20] Barco Centenera, Martín del. *La Argentina. Poema histórico. Reimpresión facsimilar de la primera edición de Lisboa 1602*. Estudio de Juan María Gutiérrez y apuntes biobibliográficos de Enrique Peña. Buenos Aires: Talleres de la Casa de Jacobo Peuser, 1912, Canto XII, octava 535.

de cuerpos divididos en pedazos,
que, vistos ya sin ira, daban pena;[21]

Existe una relación obvia entre la práctica anatómica y el espectáculo. Los cuerpos abiertos y desmembrados, *hechos anatomía*, reclaman un espectador que les dé sentido a los pedazos. Pero, ¿para quién se hace anatomía en la épica americana? ¿Quién es el receptor del espectáculo de la destrucción de los cuerpos y cuál es su sentido?

Como es sabido, el relato de la mutilación de las manos del indio araucano Galvarino y sus arengas de resistencia a los españoles aparece ya entre los cantos XXII y XXIII de la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (1578). El texto de Ercilla menciona que la mutilación de Galvarino se hizo «para ejemplar castigo/de los rebeldes pueblos comarcanos» (canto XXII, p. 45). Sin embargo, los soldados cristianos fueron los únicos espectadores de la pena y los receptores del primer discurso del indio. El mismo Ercilla-narrador subraya que él estuvo presente en los hechos. Así, en *La Araucana*, el espectáculo del castigo físico y el primer discurso directo de Galvarino se dirigen explícitamente a los soldados cristianos. La ejemplaridad del castigo está grabada en el cuerpo mutilado de Galvarino y su sentido solo se va a actualizar cuando el indio muestre sus signos a los suyos. Por lo tanto, el segundo discurso de Galvarino, ya con sus «troncados brazos», se enuncia frente al «senado araucano» y, como bien ha notado Roberto Castillo Sandoval, «no tiene más testigos que los otros indios».[22]

---

[21] Oña, Pedro de [Lima, 1596]. *Arauco domado*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica (edición facsimilar), 1944, canto VIII, 41, f. 128v.

[22] Castillo Sandoval, Roberto. «¿«Una misma cosa la vuestra»? Ercilla, Pedro de Oña y la apropiación post-colonial de la patria araucana». *Revista iberoamericana*, n.° 170-171, 1995, p. 244. Las diferencias entre la narración de Ercilla y Oña sobre los hechos de Galvarino son reveladoras. Por ejemplo, Oña decide omitir de su poema el castigo final que recibe el indio (en *La Araucana*, Canto XXVI). Por otro lado, el origen del castigo —el delito de Galvarino— es completamente nuevo en el *Arauco domado*: Galvarino mata a traición al español Hernán Guillén, a quien Orompello le había perdonado la vida. El mismo Orompello profetizará luego el castigo cruel de la amputación de las manos de Galvarino (ver Cantos X y XII). De esta forma, el gobernador García Hurtado de Mendoza ya no aparece como el responsable del castigo, sino como el ejecutor de un destino que el mismo indio se había trazado. Sin este marco, quizá la crueldad del castigo habría empañado el panegírico de Hurtado de Mendoza en el poema de Oña. Es de consulta indispensable el estudio de Durand, aunque no este aspecto del castigo. Durand, José. «Oña y su defensa del *mozo capitán acelerado*».En: *Studia humanitatis. Homenaje a Rubén Bonifaz Nuño*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 165-174.

Recordemos que Oña incluye también dos discursos extensos de Galvarino en su poema: el primero, en el canto XII, antecede al castigo y está dirigido a los indios traidores que ayudan a los cristianos, pero también a los españoles que van a ser testigos y a ejecutar el castigo. El segundo discurso aparece en el canto XVII, en el relato de Pilcotur, y narra lo ocurrido en el senado araucano en el momento del regreso de Galvarino ya mutilado.[23]

En el primer discurso, el que el poema anota al margen como «Increpación de Galvarino a los indios amigos» de los españoles, se insiste en el valor de la palabra y en el hecho de que el indio apresado «con la lengua que está suelta»[24] se defiende y hiere a sus captores. Una vez cortadas sus manos, Galvarino dirá que aunque ya no podrá más alzar el dedo acusador, «alzar podré la voz y dar el codo», como en efecto hará después para provocar la arremetida araucana. Junto con la palabra, la función de la mano amputada como creadora de signos ocupa un lugar central en la resistencia de Galvarino.

En el momento en que se ejecuta la pena se sugiere que, a través de la mano mutilada, el castigo de Galvarino tiene un significado particular en el mismo campamento español y, por lo tanto, la ejemplaridad está dirigida a los receptores no indígenas. En otras palabras, el castigo ejemplar, concebido en principio como mensaje español grabado en el cuerpo de Galvarino y dirigido a los demás araucanos, cambia de sentido:

> Encima de un tablón sentó la diestra
> con tanta voluntad y leda cara
> como si en la de alguno la sentara,
> teniendo ya en el aire la siniestra;
> y dijo así: «Cortad la muerte vuestra,
> cortad la que las vidas os cortara;
> que para mí es la gloria deste hecho,
> como para vosotros el provecho».
>
> Saltó del crudo golpe la derecha
> y con estar de vida ya privada,
> quedó tan bien empuesta y enseñada

[23] Sobre el episodio de Galvarino está en prensa mi ensayo: «Galvarino y Felipe castigados: cuerpos indígenas y género épico en Pedro de Oña y Juan de Miramontes Zuázola».

[24] Oña, ob. cit., Canto XII, p. 417.

que al rostro de un cristiano fue derecha;
mas, poco del encuentro satisfecha,
se revolcó en la tierra ensangrentada,
adonde haciendo arańos y señales
la dio de sus espíritus vitales.

No se despide bien de su muñeca
sin sombra de dolor la diestra fuerte,
cuando la que es y fue siniestra en suerte,
lugar con la truncada mano trueca;
y cual si la tuviera el dueño seca,
o fuera de otro cuerpo desa suerte,
recibe en ella el golpe tan sin miedo,
cuanto con rostro firme y brazo quedo.

Y no tan presto vuela deslazada
del corporal arnés la fuerte pieza,
cuan presto baja el indio la cabeza
tendiendo la cerviz jamás domada,
y en el tablón de bruzas arrojada
la tiene sin moverse en larga pieza,
diciendo: dadme aquí tercer herida;
veremos si a las tres va la vencida.[25]

El salto de la mano al rostro del cristiano, como una bofetada deshonrosa, como un gesto de resistencia y acusación, es uno de los tantos detalles originales de Oña respecto del poema de Ercilla. Sin embargo, lo más notable en estos versos es la actitud última de la mano desmembrada de hacer «arańos y señales» en el suelo chileno, como un amago de escritura imposible.

En el segundo discurso de Galvarino, enunciado frente al senado araucano, lo que fue antes el gesto de escritura ahora se hace invocación a la lectura del propio cuerpo mutilado. Oña, al igual que Ercilla, insiste en el reclamo de Galvarino para que sus compañeros miren su cuerpo mutilado como un signo. Escribe Oña:

[...] ¡mirad lo que adelante se os presenta,
mirad mi faz, mi cuerpo y mi vestido,

[25] Oña, Pedro de, ob. cit., Canto XII, 32-5, f. 189v-190r.

mirad aquí mis brazos destroncados,
y como troncos fértiles podados![26]

La mutilación del cuerpo queda aludida en términos que sugieren el desmembramiento del cuerpo social. Así, Galvarino advierte que él siempre ha seguido el bien común en sus acciones y que ha luchado por su grupo, y le recuerda al senado araucano el compromiso del cuerpo social con sus miembros:

Yo puse el pecho al agua, y aun al lodo,
por solo el bien que a todos se endereza,
yo por guardar del golpe a mi cabeza
le recibí en las manos de este modo;
yo he vuelto, como parte, por mi todo,
hasta dejar partirme pieza a pieza:
¡mirad si es bien que agora de su parte
el mismo todo vuelva por su parte![27]

Galvarino les reclama a sus compañeros araucanos que interpreten correctamente su cuerpo, no como castigo ejemplar hispánico, sino como amenaza de desarticulación del cuerpo social indígena. Si en la emblemática el cuerpo es el espacio privilegiado para unir escritura e imagen, Galvarino se presenta aquí como un emblema cuyo lema él mismo enuncia. Su propio cuerpo herido, así como muchos otros cuerpos despedazados, pierden su carne en este traslado simbólico, haciéndose monumentos o estatuas.

Asimismo, en el último canto del *Purén indómito*, el poeta se encarga de sugerir la necesidad de que otro discurso —la medicina, las matemáticas— le encuentre sentido o unidad a tantos pedazos de cuerpos que la violencia de la guerra siembra en el campo chileno:

[...] no sé si habrá algún médico o algebra
que se atreva a juntar tantos pedazos
de los huesos que rompe, corta y raja
y de sus coyunturas desencaja[28]

---

[26] Ib., Canto XVII, 36; f.286v.
[27] Ib., Canto XVII, 35; f. 286r.
[28] Arias de Saavedra, Diego, ob. cit., Canto XXIV, p. 1880.

Los pedazos de cuerpos sobre el campo americano aparecen como un rompecabezas imposible de armar, cuyo modelo supondría una sociedad cohesionada. La violencia sobre los cuerpos en la épica americana es una forma de pensar una realidad de desmembramiento social, y de mitificar o naturalizar esa violencia. Revelaría la tensión entre el testimonio del horror y la transformación del cuerpo mutilado en un emblema. En otras palabras: la tensión narrativa entre la historia y la poesía épica; la colonia y el imperio.

Bibliografía

ARIAS DE SAAVEDRA, Diego.
1984 *Purén indómito*. Ed. Mario Ferreccio Podestá. Concepción: Biblioteca Nacional, Universidad de Concepción y Seminario de Filología Hispánica.

ADORNO, Rolena
1986 «Literary Production and Supression: Reading and Writing about the Amerindians in Colonial Spanish America». *Dispositio*, vol. 11, n.° 28-29, pp. 1-25.

BAJTÍN, Mikhail
1981 «Epic and Novel». En: Bajtín. Mijaíl. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Tr. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

BALAGUER DE SALCEDO, Pedro
1912 «Relación de lo sucedido desde diez y siete de mayo de 1594...». En: Medina, José Toribio *Un incunable limeño hasta ahora no descrito*. Santiago.

BARCO CENTENERA, Martín del
1912 *La Argentina. Poema Histórico. Reimpresión facsimilar de la primera edición de Lisboa 1602*. Estudio de Juan María Gutiérrrez y apuntes bio-bibliográficos de Enrique Peña. Buenos Aires: Talleres de la Casa de Jacobo Peuser.

CASTILLO SANDOVAL, Roberto
1995 «¿"Una misma cosa la vuestra"? Ercilla, Pedro de Oña y la apropiación post-colonial de la patria araucana». *Revista iberoamericana*, n.° 170-171, pp. 231-247.

DURAND, José
1987 «Oña y su defensa del *mozo capitán acelerado*».En: *Studia humanitatis. Homenaje a Rubén Bonifaz Nuño*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 165-174.

FIRBAS, Paul
1999 «Apuntes y criterios para una edición anotada de un poema épico colonial: armas antárticas de Juan de Miramontes Zuázola». En: ARELLANO, I. y J.A. RODRÍGUEZ-GARRIDO (eds.). *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana, Vervuent, 1999, pp. 129-143.

FLOR, Fernando R. de la
1995 *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza, 1995.

GARCÍA-BEDOYA M., Carlos
2000 *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial (1580-1780)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Mayor de San Marcos.

LÓPEZ Pinciano
1953 *Philosophia antigua poética*. Ed. Alfredo CARBALLO PICAZO. Madrid: C.S.I.C.

LUKÁCS, Georg
1971 «The Epic and the Novel». En: LUKÁCS, Georg. *The Theory of the Novel*. Tr. Anna Bostock. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1971, pp. 56-69.

MASON, Peter
1992 «La lección anatómica: violencia colonial y complicidad textual». *Foro hispánico*, n.° 4, 1992, pp. 131-155.

MEDINA, José Toribio
1965 *Biblioteca hispano-chilena 1523-1817*. Edición facsimilar de la Santiago de Chile, 1897. Amsterdam: N. Isreal, tomo 1.

MIRAMONTES ZUÁZOLA, Juan de
1921 *Armas antárticas*. Ed. J. Jijón y Caamaño. Quito.

1976 *Armas antárticas*. Ed. Rodrigo MIRÓ. Caracas: Biblioteca Ayacucho, s.a. (1976).

OÑA, Pedro de
1944 [Lima, 1596] *Arauco domado*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica (edición facsimilar).

1917 *Arauco domado*. Ed. Academia Chilena, anotada por José Toribio Medina. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.

1984 *Arauco domado*. Ed. Victoria Pehl Smith. Tesis doctoral. Berkeley: University of California, 1984.

PEÑA, Margarita
1992 *Literatura entre dos mundos*: interpretación crítica de textos coloniales y peninsulares. México D.F.: Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 1992.

QUINT, David
1993 *Epic and Empire. Politics and Generic Form form Virgil to Milton*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

VERNANT, Jean Pierre
1972 «Greek Tragedy: Problems of Interpretation». En: Vernant, Jean Pierre. *The Structuralist Controversy:* the Languages of Criticism and the Sciences of Man. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972, pp. 273-295.

VIDAL, Hernán
1985 *Socio-historia de la literatura colonial hispanoamericana: tres lecturas orgánicas*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.

ZAVALA, Iris
1992 «M. Bajtin: responsividad, sujeto, poética social y lo imaginario social». *Insula*, vol. 47. n.° 552, 1992, pp. 13-15.

Felisberto Hernández: proceso de una creación

Rosario Fraga de León
Pontificia Univesidad Católica del Perú

Felisberto Hernández abre una brecha entre las generaciones literarias que conforman el Uruguay de la primera mitad del siglo XX. Autor prácticamente desconocido e ignorado en sus primeros tiempos, hizo decir al reputado filósofo Carlos Vaz Ferreira: «[...] tal vez no haya en el mundo diez personas a las que le resulte interesante y yo me considero una de las diez».

Quizás hoy en día continúe siendo una literatura para elites, no porque su obra sea extensa, alambicada o barroca, sino por su singularidad, que fue incomprendida y lleva a la imposibilidad de cualquier encasillamiento en corrientes de su tiempo.

Uno de los aspectos que más atrae la atención del lector es el apartamiento del contexto socio-político que caracteriza su creación. Felisberto no se detiene a analizar la realidad circundante en cuanto a su aspecto comprometido o comprometedor. De la lectura de su obra no se desprende ninguna conclusión respecto de sus ideas políticas o de la situación reinante en el país. Incluso la naturaleza parece estar ausente, exceptuando algunas menciones que contextualizan su narración. Es la suya una mirada infantil y distraída que se pasea por los exteriores, hasta encontrar el motivo que la incita a detenerse. Es ahí cuando su visión se agudiza, hurga, penetra los rincones en busca del secreto de casas y seres que la habitan. El mundo de Felisberto es íntimo, cerrado, impregnado de misterio y fantasía. Cabe, sin embargo, preguntarnos por la razón de este alejamiento y si es totalmente consciente. De una lectura entre líneas parecería desprenderse la crítica a una sociedad que desvaloriza al artista, condenándolo a una existencia mediocre, exenta de estímulos. No es el propósito de este trabajo hacer un estudio sociológico, pero sí dejar la puerta abierta a nuevos cuestionamientos, soslayando un hecho reflejado en el discurso en forma implícita. En su estudio sobre Felisberto, Cortázar se refiere a este aspecto y, aun cuando pudiera parecer paradojal, «[...] cada uno de sus relatos tiene la terrible fuerza de instalar al lector en

Uruguay de su tiempo [...] como todos nuestros grandes escritores nos denuncia sin énfasis».[1]

Hay, empero, un lazo, su conciencia filosófica, que de alguna manera lo vincula a su entorno. Esa atracción por los problemas filosóficos se origina en un aprendizaje intelectual que estuvo más cerca de la filosofía que de la literatura y se debe a la vinculación que tuvo con Vaz Ferreira en su temprana juventud, su concurrencia asidua a las veladas en la casa del filósofo y al reconocimiento que este hizo de su obra.

Vaz Ferreira ha sido considerado el «Sócrates de la filosofía uruguaya, y se le valoró como modelo descolonizado de pensamiento hasta el derrumbe de la Suiza de América en el tiempo latinoamericano».[2] Esta cita se refiere a la autonomía del pensamiento del filósofo, que se desprende de los modelos europeos para crear una nueva manera de pensar, directa sobre la realidad, con prescindencia del antecedente histórico. Vaz Ferreira propone un nuevo método de filosofar que replantea todos los problemas. Este método de filosofía «viva» se basta a sí mismo, parte de la complejidad de lo real y encuentra la clave del pensamiento en el proceso de pensar. Es decir, se trata de enfrentar al conocimiento que parte de lo incognoscible y la complejidad del mundo real para llegar a la idea del proceso. La filosofía de Vaz Ferreira es un intento de acceder a la realidad compleja de un modo directo, sin sistemas ni esquemas previos: «El verdadero pensamiento, el legítimo [...] consiste en pensar directamente, de nuevo y siempre la realidad».[3] su objetivo es crear una nueva filosofía que replantee todos los problemas *ad ovo*, porque lo más peligroso no es que haya soluciones hechas, sino que haya problemas hechos. Este replantear la realidad omitiendo el pensamiento anterior es uno de los rasgos más originales de Vaz Ferreira que le permite independizarse del pensamiento europeo. A propósito de ello, Felisberto escribió «algo sobre la realidad en Vaz Ferreira»:

> El humanismo de Vaz Ferreira lo encontramos después de todo lo que se sabe, no como una fórmula más de la realidad, pero sí como una com-

---

[1] Cortázar, Julio. «Felisberto no responde a influencias perceptibles». En: *5 cuentos magistrales. Críticas por extranjeros.* Montevideo: Ciencias, 1979, p. 94.

[2] Guiral, Jesús. «Ideologías políticas y filosofía en el Uruguay». Montevideo: Nuestra tierra, 1969, p.68.

[3] Vaz Ferreira, Carlos. *Fermentario.* Montevideo: Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, 1963, p. 96.

> prensión del inaprensible hecho real en su complejidad. Estamos tan acostumbrados a estudiar la realidad a través de fórmulas que se esfuerzan en referirse a ella y que son intermediarias entre nuestro pensamiento y lo real, que fácilmente terminamos por creer que ellas son la realidad [...]. Vaz Ferreira nos da, inmediatamente el sentimiento de lo real en la vida y en el error de conceptuarla.[4]

Para Vaz Ferreira, el proceso de pensar es la clave del pensamiento. Esa actitud impone un carácter asimétrico y fragmentado a su filosofar que él denomina «psiqueo». El «psiqueo» es, pues, el pensamiento antes de la cristalización, anterior a toda fórmula lógica y fermental, y designa el poder generador que estimula la respuesta viva y espontánea.

Estas consideraciones llevan a establecer el vínculo entre las ideas del filósofo y lo que Felisberto asevera sobre ese mismo aspecto. En el camino literario, nuestro autor ha prescindido de su contexto, «reinventando» la literatura con exclusión de «ismos», géneros o tendencias. Así lo dice en «El corazón verde», relato asimilable por su temática a la tríada evocadora: «[...] todos estos recuerdos vivían en algún lugar de mi persona como en un pueblito perdido: él se bastaba a sí mismo y no tenía comunicación con el resto del mundo».[5]

En su notoria preferencia por los temas que atienden a los procesos del yo, Felisberto encuentra en el método de filosofar de Vaz Ferreira, una base sobre la cual construir una literatura egocéntrica, autorreflexiva, vuelta sobre sí misma y sobre su acto creativo. Todas sus narraciones, aun las de «halo» fantástico de la última época, reflejan esa preocupación, esa búsqueda del yo a través de la enajenación de las lágrimas de «El cocodrilo» o de la metáfora de un discurso inundado en «La casa inundada» o la frustrante lectura de un escritor frente a una tertulia que no «enciende las lámparas». En estos ejemplos encontramos reiteradamente un narrador-pianista o escritor que connotan al autor, en procura de la asociación consigo mismo y con el mundo. Felisberto busca un espacio propio, hurgando en las «tierras de la memoria» por una identidad perdida, y esta actitud es la

---

[4] Este texto fue dictado por Felisberto a la escritora Reina Reyes, quien conserva el original mecanografiado. Se publicó por primera vez en la revista *Prometeo* (Montevideo), 1.1, 1979.

[5] Hernández, Felisberto. «El corazón verde». En: *Obras completas*. Tomo II. Montevideo: Arca, 1976, p. 116.

influencia más notoria de Vaz Ferreira. Parte de lo no conocido para arribar a la idea del proceso, del camino, más que del fin en sí mismo. La realidad es pensada y replanteada, tratando de evitar esquemas anteriores.

El misterio es, para Felisberto, el punto de partida para la creación de un universo disociado, en el cual los objetos cobran vida propia, autónoma de quienes los poseen y los seres pierden su aspecto humano para transformarse en representaciones cosificadas. Esta disociación se da en diferentes modos y grados y, como parte de ella, aparece el doble y la fragmentación. Todo el discurso de Felisberto debe interpretarse como una búsqueda constante de «los hechos que espontáneamente ocurren en el espíritu», casi todos sus personajes quieren conocer personas extrañas, entrar en casas desconocidas e interesarse en el drama ajeno. La explicación nunca aparece y de ahí que su obra invita a reflexionar, a reconstruir lo que ocurre en ella, partiendo de lo que él nos transmite hasta llegar a «lo que no se sabe». En el breve ensayo, considerado su poética, «Explicación falsa de mis cuentos», nos cuenta que ha sido obligado a explicarlos y esta explicación sería como traicionarse a sí mismo, ya que no están sujetos a una teoría de la conciencia y, cuando esta interviene, su intervención es misteriosa. Tácitamente, acepta lo inexplicable y lo transmite a la escritura.

Inherente a cada ser y a cada cosa existe una zona de misterio que contamina el texto. Si el misterio desaparece, desaparece el encanto de las cosas, así como la necesidad de escribir sobre ellas. Esa constante repetición de la palabra misterio, es prueba de una obsesiva búsqueda de «lo otro», lo que no se sabe, lo que subyace en su pensamiento. Toda su obra es una gran metáfora del significante misterio que comporta el significado y encanto de lo inaccesible. Esta búsqueda metaforizada por el sintagma «escribir sobre lo que no se sabe», tiene estrecha conexión con la filosofía de Vaz Ferreira. En *Lógica viva*, el filósofo describe al conocimiento humano como el mar. Su superficie se puede ver y descubrir, pero al profundizar, todo se torna más oscuro, hasta perder totalmente la visión. Si un artista procura reproducir las capas más profundas, tendríamos un sofisma, es decir, un artificio. Este mar oscuro en su profundidad representa el misterio, aquello que no se sabe, lo otro. El escribir sobre él, es mostrar el aspecto más oscuro de la realidad.

«Manos equivocadas», una temprana publicación de Felisberto, encierra en forma de cartas las ideas de Vaz Ferreira que hemos transcrito:

> Pensaba hace mucho que si nuestro apreciado pensamiento soñaba con plantear concretamente el orden y la ponderación de todo lo que hay en el espíritu, es posible que antes de morir su dueño, las fuerzas espontáneas de la naturaleza le despertarán de semejante pesadilla, y se encontrará con que a veces la realidad es oscura y confusa en sí, y que cuando los escritores y psicólogos creen haberla aclarado se refieren a otra cosa; ellos convierten la realidad oscura en realidad clara, y entonces esa no es la realidad con su real color, calidad y condición; eso que ellos plantean es una realidad de sus cabezas y no tiene nada que ver con los hechos que espontáneamente ocurren en el espíritu.[6]

Para Vaz Ferreira, la realidad es más compleja de lo que parece y esta idea coincide con la «realidad oscura» a la que hace mención Felisberto. Lo exterior del sujeto correspondería a la superficie del mar y la zona más profunda, al subconsciente, «lo que no se sabe». Este modo de ver y aprehender la realidad concuerda con la actitud de perplejidad y asombro propia de la visión de un niño, de una mirada desprejuiciada pero que violenta y transgrede esa realidad para captar el misterio que le provocará toda una «orgía y lujuria de ver».

La idea de proceso aparece en Felisberto particularmente en la segunda etapa creadora, la etapa memorialista de *Por los tiempos de Clemente Colling, El caballo perdido* y *Tierras de la memoria*, donde apreciamos la marcada introspección de su discurso, la atención a los procesos mentales y la reflexión sobre el acto de la escritura. La anécdota pasa a segundo lugar, es simplemente una excusa de la que se vale para crear una ficción y hacer una información acerca de la creación.

El proceso creador es para Felisberto como el nacimiento de una planta. En «Explicación falsa de mis cuentos» establece ese paralelo: «En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta» (tomo III: p. 67). Confiesa no saber cómo hacerla germinar, es decir, de qué manera debe continuar el proceso de elaboración para que esa planta se transforme en poesía. La principal condición es que sea ella misma, la creación personal y única, no importando su belleza e intensidad, solo su autenticidad. En resumen, el escritor debe dar libertad a su pensamiento, aun sabiendo que hay un control, lo importante es que la planta (la obra) «desconocerá sus leyes» (p. 67).

---

[6] Hernández, Felisberto. «Manos equivocadas». En: *Obras completas*. Tomo I. Montevideo: Arca, 1981, p. 168.

No podemos dejar de reconocer las ideas del filósofo en esta poética explicación. La idea de «psiqueo», el pensamiento anterior a toda fórmula lógica, coincide con la libertad y espontaneidad que proclama Felisberto para su creación.

En 1929, Felisberto publica *Libro sin tapas*, que dedica al fil{osofo:

> Este libro es sin tapas porque
> es abierto y libre: se puede
> escribir antes y después de
> él (tomo I, p. 209)

Esta dedicatoria y el formato (es un folleto sin encuadernar), coinciden con lo que Vaz Ferreira propone en su prólogo a *Fermentario*: un tipo de publicación que rescate el psiqueo «[...] más amorfo, pero más plástico y vivo y fermental» (pp. 6-7).

En «Juan Méndez», una de sus publicaciones tempranas, aparecen algunos de los rasgos más originales de la literatura de Felisberto, entre otros, la escritura como proceso, como un transcurrir y discurrir del pensamiento. Se trata de una lucubración sobre la actividad creadora, las ideas, el movimiento, los errores y los hallazgos. Todo el relato gira alrededor de la problemática de la escritura. El narrador se dispone a escribir un libro y medita sobre la conveniencia de determinado título, las razones que lo llevaron a hacerlo y el motivo sobre el cual se va a expresar. El título, «Juan Méndez», corresponde al nombre del narrador-personaje. Siente que debe escribir por una necesidad compulsiva de hacerlo. En la medida que analiza su proceso, el texto se va creando y desplegando. De una continua observación de sus procesos interiores, resulta el desdoblamiento de su yo en otro personaje, que lo espolea a escribir. El sujeto pasa a ser objeto de exploración:

> Entonces decidí observarme: no me perdía de vista ni un momento [...] mi deseo, a medida que pasó el tiempo, insistió con tanta realidad y tanta violencia, como si hubiera nacido adentro de mí un personaje con una absurda y fatal existencia (p. 155)

Aparece aquí la conciencia que tiene el narrador de su proceso introspectivo bifurcado, la necesidad de escribir sobre algo prescindiendo del enfoque: «[...] porque empecé a meditar sobre el viento y tenía dos proyectos: uno, escribir lo que pensaba sobre la impresión del viento en un tratado de psicología, y el otro escribir sobre el viento en forma

de cuento« (p. 159); en última instancia, el proceso acaba por imponerse, aunque se cuestione la finalidad de su literatura.

El proceso, como constante temática en su literatura, se manifiesta literal o metafóricamente a través de la rememoración, el sueño, la creación por la escritura, la locura, etc. Estos temas le permiten una aproximación a los estados interiores conscientes o inconscientes y se traduce en la aplicación sistemática de algunos rasgos de estilo tales como la narración en primera persona y la calidad autobiográfica de sus relatos que facilitan el hábito introspectivo; el estilo fragmentario y la desorganización de la realidad así como la preferencia de tiempos verbales de aspecto durativo.

Muy relacionado con estas consideraciones previas, nos queda por analizar un aspecto destacable de su creación: la naturaleza autorreflexiva, autogenerativa o consciente de sí de un número considerable de sus textos.

Según Michael Boyd, la novela reflexiva procura examinar el acto de escribir en sí, desviarse del proyecto de representar un mundo imaginario y adelantarse a examinar sus propios mecanismos. Al procurar examinar el proceso de su generación, la novela reflexiva puede ser vista y estudiada como obra de teoría y crítica literaria.

Estos fundamentos son aplicables a la creación de Felisberto. Desde sus primeros textos existe en él la preocupación del proceso generador junto con el evocador, hay en la narrativa de Hernández y a nivel semántico una evolución cuyo punto de maduración estética sería el equilibrio entre lo evocado y el acto de evocar, y es allí donde radica la mayor diferencia con Proust, porque es un discurso que se vuelve sobre sí mismo y reflexiona sobre su propia producción. En Proust, el análisis de la corriente de la conciencia tiene por origen un acuerdo con el mundo, recreado a nivel de la memoria, mientras que en nuestro autor surge de una ruptura que le permite las digresiones sobre el acto mismo de evocar y crear.

Es importante marcar la diferencia entre memoria y recuerdos, ya que el autor enfatiza el valor de estos y minimiza el de la memoria. Esta es una capacidad para retener los recuerdos y las sensaciones pasadas, y es variable en cada individuo. Los recuerdos parecen estar independientes de quienes los evocan y de allí su autonomía y personalización. Felisberto se interesa por ellos, porque quieren entrar en su vida presente, «insisten», mientras que la memoria solo importa en cuanto forma parte del proceso evocador.

En *Tierras de la memoria* comienza el narrador recordando un momento concretamente cuando «[...] tenía veinte y tres años [...] dejaba en Montevideo: mi mujer que estaba en la mitad de una pesada espera».[7] A su vez, mientras piensa en ese viaje en tren, recuerda otro momento del pasado, un viaje similar de Argentina a Chile, a sus 14 años y, bifurcando sus pensamientos, retorna al Uruguay, a un pasado aun más remoto, a su niñez y al recuerdo de dos maestras francesas, para retornar nuevamente a Mendoza. En este punto es imposible hablar de un tiempo limitado, lineal o concreto. Los recuerdos se funden, se entrelazan, se confunden, formando una trama sutil que solo su evocación ha podido tejer. Este recurso lleva a plantearnos la posibilidad de caracterizar al texto como una particular metaficción.

Patricia Waugh la define como «*an extreme self-consciousness about language, literary form and the act of writing fictions: a pervasive insecurity about the relationship of fiction to relity; a parodic, playful, excessive or deceptively naïve style of writing*».[8] Aplicamos el término *particular* ya que en este caso el narrador no se refiere al acto creador, pero sí al evocador, del cual es en extremo consciente, comportando, además, la característica ingenuidad de este tipo de ficción.

En «El corazón verde», el tema del recuerdo es sujeto y objeto de la narración. El estímulo que provoca la rememoración es un alfiler de piedra verde, motor y canalizador de la corriente del pensamiento y que lo sumerge en la melancolía de un pasado al que anhela volver de «vacaciones». Poco a poco desfilan seres y objetos en un extraño *collage*, provocador de una de las metáforas más logradas de Felisberto.

Steven Kellman, en su estudio *The Self Begetting-Novel*, habla de la narrativa que es un recuento de sus propias génesis, una feliz fusión de forma y contenido. El ejemplo más significativo de toda la narrativa de Hernández se encuentra en *El caballo perdido*, donde ambos procesos se dan de una forma auto-generativa, consciente, desgarradoramente reflexiva y a su vez catártica para la angustia. La primera parte se concreta en la evocación y reflexiona sobre ella, mientras que la segunda es ejemplo del nivel metanarrativo, por su condición de discurso reflexivo y narcisista. La división del relato tiene por objeto

---

[7] De acuerdo con José Pedro Díaz, esta novela póstuma, aunque escrita en 1944 y publicada en 1955, forma parte de fragmentos que fueron posteriormente anexados al cuerpo del relato. Nos referimos a fragmentos de «Diario de un sinvergüenza», ya que su temática y estilo justifican la integración de un solo texto.

[8] WAUGH, Patricia. *Metafiction*. Nueva York: Methuen, 1984, p. 2.

delimitar los dos procesos. Surge abruptamente y, con ella, la imposibilidad de la escritura. El desdoblamiento sobreviene, la pugna entre los dos «yo» y el análisis de la misma ocupa la mayor extensión de la segunda parte. Al descubrir que su socio es el mundo y luego de conciliarse con esta otra parte de su yo, el narrador va a referirse metafóricamente a su creación, el lenguaje. El discurso se inunda con el agua del recuerdo. El agua adquiere así un nuevo contenido semántico, es ahora su escritura, que a veces es escasa y no alcanza a llenar la vasija. Los pensamientos y recuerdos, pasado y presente, luchan y, en esa contienda, quedan retazos por el camino; aun así, de ese despojo rescata material para la creación:

> En cambio debo agradecerle que me siguiera cuando en la noche yo iba a la orilla de un río a ver correr el agua del recuerdo. Cuando yo sacaba un poco de agua en una vasija y estaba triste porque esa agua era poca y no corría, él me había ayudado a inventar recipientes en que contenerla y me había consolado contemplando el agua en las variadas formas de los cacharros [...] habíamos llevado pensamientos que luchaban cuerpo a cuerpo con los recuerdos [...] y se nos caía el pequeño farol en la tierra de la memoria. Sin embargo, a la mañana siguiente volvíamos a convertir en cosa escrita lo poco que habíamos juntado en la noche. (pp. 37-38)

En toda la obra de Felisberto, este fragmento es el más claro ejemplo de un metalenguaje literario. A través de esta metáfora el narrador explica el dificultoso y arduo camino de la creación literaria, ensamblando hábilmente recuerdos, pensamientos y símbolos que se agrupan bajo la lámpara de Celina.

Este trabajo ha intentado mostrar uno de los aspectos más significativos de la obra de Felisberto, un discurso que se proyecta bajo la luz del pensamiento de Vaz Ferreira y que refleja la intención de acceder a la realidad en una forma directa, sin fórmulas intermedias entre el pensamiento y lo real. Esta singular creación puede —y lo ha hecho— establecer un diálogo con autores hispanoamericanos contemporáneos ya que comparte elementos de la modernidad. Aún así sustenta un sello propio, inconfundible y trascendente, dando por resultado que sobre las letras de este autor otrora desconocido, se «enciendan las lámparas» en las «tierras de su memoria».

Referencia Bibliográfica

CORTÁZAR, Julio
1979 «Felisberto no responde a influencias perceptibles». En: *5 cuentos magistrales. Criticas por extranjeros.* Montevideo: Ciencias.

GUIRAL, Jesús
1969 «Ideologías políticas y filosofía en el Uruguay». Montevideo: Nuestra tierra.

HERNÁNDEZ Felisberto
1976 «El corazón verde». En: *Obras Completas.* Tomo I. Montevideo: Arca.

1981 «Manos equivocadas». En: *Obras completas*. Tomo II. Montevideo: Arca.

VAZ FERREIRA, Carlos
1963 *Fermentario.* Montevideo: Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay.

La teoría literaria ante el siglo XXI

Miguel Ángel Garrido Gallardo
Instituto de la Lengua Española (CSIC, Madrid)

Para el primer homenaje del siglo XXI del profesor Cisneros me ha parecido oportuno hacer balance de la situación de la teoría literaria a comienzos de siglo. Se trata tan solo de una sistematización con algunas apostillas de cosas consabidas. Espero, sin embargo, que no sea totalmente superflua.

La teoría literaria del siglo XXI comenzará lógicamente por la herencia del siglo XX, como la de este empezó por la del XIX, y así sucesivamente. Dicha la perogrullada, me apresuraré a señalar que hay un lugar del siglo XX donde considero que empieza la historia que es preciso contar. Se trata del mundo cultural de Francia (de París) en los felices sesenta, antes de que la capitalidad cultural, tras las otras capitalidades, se desplazara inequívocamente de París a Nueva York.[1]

Por aquellos años, el mundo académico francés que seguía cultivando la historia de la literatura y multiplicando hasta el infinito las tesis sobre estilística de las últimas dos décadas,[2] se enfrentaba con una revolución que amenazaba con barrer los restos del historicismo[3] y los fundamentos de la estilística al uso. Esta *nouvelle critique*,[4] mucho más consistente que el *new criticism* que había sacudido el mundo anglosajón en los cuarenta y cincuenta,[5] tenía sus puntos de referencia en el estructuralismo (sobre todo, lingüístico) y en las ciencias humanas (psicoanálisis y marxismo). En la polémica entre los partidarios de la fundamentación estructuralista y los otros, el estructuralismo venció

---

[1] Garrido, M.A. [2000]. *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis, 2001, p. II.

[2] Hatzfeld, H.A. [1953]. *Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas románicas*. Madrid: Gredos, 1955.

[3] Picard, R. *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*. París: J.J. Prevert, 1965.

[4] Barthes, R. [1966]. *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.

[5] Cohen, K. «Le *New Criticism* aux États Unis (1935-1950)». *Poétique*, n.° 10, 1972, pp. 217-243.

como *marca*, hasta el punto de que la herencia con la que comenzamos el tercer milenio se puede clasificar, si se quiere (y quiero), en pre-estructuralista, estructuralista y postestructuralista.

La Herencia Pre-estructuralista

Desde los albores de nuestra cultura occidental se decía ya en la *Poética* y la *Retórica* que la cosa era cuestión de *stylum* (punzón con el que se escribía), o sea, era cuestión de tener buena o mala pluma.

Nada tiene de extraño que una y otra vez se hayan dedicado los estudiosos del fenómeno literario a preguntarse en qué consistía el estilo, pero a principios del siglo XX esto tenía especial relieve, porque los estudios retóricos habían caído en desuso y los eruditos estaban dedicados casi exclusivamente a la historia y sus ciencias auxiliares.

Una serie de jóvenes, formados unos en el Círculo Lingüístico de Moscú y otros en el Grupo para el Estudio del Fenómeno Poético (OPOIAZ) de la Universidad de San Petersburgo, se afanó en determinar el *extrañamiento* como base de su indagación. La lengua literaria reclama la atención sobre sí misma al desviarse del uso habitual, del funcionamiento estándar. Nombres como Victor Chklovsky, Roman Jakobson, Boris Eichenbaum, Osip Brik y Yury Tinianov son clásicos del año 2000 que hacían sus aportaciones hace casi un siglo.

Jakobson, sobre todo, se planteaba cuál era la función dominante que explicaba la especial *estructura* de la poesía, cuestión que ha sido fundamental, aunque los azares políticos de la Rusia de entonces la quisieron borrar bien pronto porque la intolerancia comunista, que tachaba de «formalistas» a estos jóvenes, no permitía ningún estudio literario que no versara sobre el «compromiso» (hoy asunto rancio donde los haya). Aunque se intentó seguir en Checoslovaquia con Ian Mukarovsky y el Círculo Lingüístico de Praga, el horror nazi y la Segunda Guerra Mundial dejaron en suspenso el intento. Mientras, Jakobson, Wellek y otros huían a los Estados Unidos de América.

En el mundo anglosajón, como he dicho, existe también una reacción en los años treinta y cuarenta del siglo XX contra el historicismo reinante que se conoce con el nombre de *new criticism*. Cleanth Brooks, Allen Tate, Robert Penn Warren y W.K. Wimsatt componen más o menos la lista indispensable de neocríticos, pero son el poeta y Premio Nobel T.S. Eliot, el semantista I. A. Richards y, sobre todo, W. Empson los nombres de este ámbito con los que entramos en el siglo XXI.

Seven Types of Ambiguity[6] de Empson sigue reimprimiéndose una y otra vez para recordarnos que en la semántica del texto mismo —tensión, ironía, ambigüedad— radica el *quid* de la poesía. Y que no debemos andarnos por las ramas externas.

Si acaso, hay otro punto de vista (antihistoricista igualmente) que se reivindica: la condición moral de la poesía. El magisterio de Eliot, la influencia en el mundo académico británico de F.R. Leavis o la Escuela de Chicago son referencias imprescindibles también.

Hay un tercer foco, la Europa continental occidental, donde se reivindicaba también la vuelta al estudio de la «obra en sí». Dos líneas de estilística —descriptiva y genética— derivadas de dos escuelas de lingüística —Saussure y Vossler— se repartían el campo de interés.

La estilística descriptiva, cuyo mentor fue Ch. Bally[7] no prestaba programáticamente atención a la literatura, aunque muy pronto hubo quien se dio cuenta de que los procedimientos expresivos del lenguaje ordinario eran necesariamente aprovechados por el lenguaje literario, aunque fuera, según Bally, de una manera deliberada y consciente. Desde luego, en el siglo XXI entramos todavía inexcusablemente con De Saussure (1915) de la mano.[8]

La estilística genética de L. Spitzer (1948)[9] suponía una apuesta mucho más jugosa y abierta de la interpretación literaria del estilo. Sin duda, algunos de esta línea exageraban bastante cuando pasaban del extremo de Bally de aislar el estilo como algo ajeno a la literatura, a otorgar capacidad creadora a todo uso individual de la lengua.

En todo caso, mirando desde España, la estilística tiene el interés suplementario de que dos de sus grandes cultivadores, eclécticos ellos, han sido españoles, Amado Alonso y Dámaso Alonso. *Poesía española*[10] de este último tiene que seguir siendo libro de cabecera para quien se ocupe de estos temas en el ámbito español (y no solo en él).

Dos cosas son de notar. La primera, el carácter pre-estructuralista de los postulados de los formalistas rusos y de la escuela de Bally y la segunda, la preponderancia otorgada al estudio de la poesía, siendo

---

[6] Empson, W. [1930]. *Seven Types of Ambiguity*. Londres: Chatto and Windus, 1995.

[7] Bally, CH. [1909]. *Traité de stylistique française*. París: Klincksieck, 1983.

[8] Saussure, F. de [1915]. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 1961.

[9] Spitzer, L. [1948]. *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1955.

[10] Alonso, D. [1950]. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1987.

así que el corpus literario, a efectos numéricos, está compuesto fundamentalmente de narraciones.

En cuanto a lo primero, demuestra el carácter «prehistórico» (de esta historia) que estas escuelas adquieren a comienzos del siglo XXI; en cuanto a lo segundo, hay que advertir que la Rusia de los formalistas también se ocupó de la narrativa por medio de ellos mismos o por autores procedentes de otros ámbitos como el folklorista V. Propp (1928),[11] referencia indispensable en el origen de todo análisis narratológico estructural.

Y hasta aquí la nómina imprescindible de la «prehistoria». La historia propiamente dicha empieza ahora, como se verá.

La Herencia Estructuralista

Todo el mundo sabe que la conferencia sobre «Lingüística y poética», pronunciada por Jakobson en la primavera del 1958 en el simposio sobre el estilo que se celebró en Bloomington (Indiana), se tiene por el pistoletazo de salida, para la carrera del estructuralismo crítico (lingüístico o no) de los años sesenta. Se trataba de abordar el estudio de la estructura literaria. La cuestión no era tanto qué es literatura, cuanto cómo se fabrica la literatura (en sentido estricto, la poesía), cuáles son sus mecanismos constructivos.

Es una vuelta a las preocupaciones de los formalistas, muchos años después. La segunda edición del libro de Erlich sobre esta escuela[12] y la antología de los formalistas de Todorov[13] forman con la publicación del discurso de Jakobson[14] una trilogía básica al respecto.

En esta estela hay que incluir a Barthes y a Genette, centrados muy especialmente en el relato, que dan lugar a una pléyade de narratólogos que fueron legión. Pero Barthes [15] y Genette[16] son estructuralistas y semiólogos.

---

[11] Propp, V. [1928]. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1977.

[12] Erlich, V. [1965]. *El formalismo ruso. Historia. Doctrina*. Barcelona: Seix-Barral, 1974.

[13] Todorov, T. (ed.). *Teoría de la literatura. Textos de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos, 1970.

[14] Jakobson, R. [1960]. *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1981.

[15] Barthes, R. [1966b]. «Introduction à l'analyse structurale des récits». *Communications*, n.° 8, pp. 1-27.

[16] Genette, G. «Frontières du récit». *Communications*, n.° 8, 1966, pp. 193-208.

La cosa es sencilla. Al darnos cuenta de que toda estructura lingüística o literaria es una estructura de signos, o sea, un código, inauguramos la indagación semiótica, la investigación sobre cómo se produce el significado en general o el significado literario en particular. Los mismos de antes, más Eco,[17] Segre,[18] Kristeva[19] y el jefe de la Escuela Semiótica de París, A.J. Greimas,[20] emergieron con fuerza. Lotman[21] da la versión del Este con su Escuela Semiótica de Tartu.

Es cierto, sin embargo, que aunque todo estructuralismo es semiótica, no toda semiótica es estructuralismo. Ahí está la escuela de Peirce, contemporáneo de Saussure, cuyos estudios están más anclados en la filosofía y la lógica que en la lingüística estructural. No es estructuralista, pero como «alternativa», con él completamos la nómina de clásicos imprescindibles para los estudiosos del XXI.

Mas no olvidemos lo que he dicho al principio. La *nouvelle critique* tenía como denominador común el basarse en las ciencias humanas. Los autores vistos son más bien de inspiración lingüística, pero tenemos que contar con los que miraban al marxismo o al psicoanálisis.

La teoría marxista es siempre socio-crítica. Si toda realidad cultural es epifenómeno, en último término, de una relación económico-social, la opción es irremediable. Aquí emerge la gran figura del húngaro G. Lukács[22] y su discípulo rumano afincado en Francia, L. Goldmann,[23] entre otros. Por cierto, que este preconiza un llamado estructuralismo genético, un *baciyelmo* marxista y estructural. Y es que, en verdad, los perfiles no son tan claros y distintos como los estoy describiendo: como es natural, habría que matizar con todas las posiciones intermedias y todas las evoluciones de cada biografía intelectual (recuérdese, por ejemplo, a Bajtín).

En cuanto a la psico-crítica, que en su versión psicoanalítica extrema considera que todo fenómeno humano tiene, en último término, una explicación sexual, se está fijando en esta época en la obra de

---

[17] Eco, U. [1968]. *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen, 1972.

[18] Segre, C. «Entre estructuralismo y semiología», En: Segre, C. *Crítica bajo control*. Barcelona: Planeta, 1970 pp. 65-100.

[19] Kristeva, J. [1969]. *Semiótica*. Madrid: Fundamentos, 1981.

[20] Greimas, A.J. (ed.) [1972]. *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Planeta, 1976.

[21] Lotman, I. [1970]. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1978.

[22] Lukács, G. [1961]. *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península, 1966.

[23] Goldmann, L. [1964]. *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ayuso, 1975.

Gaston Bachelard (1960).[24] Foucault,[25] Lacan[26] y la *poética del imaginario* vienen más o menos de aquí.

La Herencia Postestructuralista

Con el estructuralismo como horizonte, enseguida se matizarán los excesos y se abrirán nuevas vías.

Inspirándose en la fenomenología,[27] en Alemania se había ido abriendo paso el subrayando de una evidente verdad,[28] a saber, la importancia que el lector tiene en el fenómeno social que llamamos literatura. La estética de la recepción nos recuerda que nos habíamos acostumbrado a la historia literaria de los autores y habíamos descuidado el importante hecho de que son los lectores los que mantienen viva o hacen caer en desuso una obra. Aunque no pueda existir obra sin autor, se podría decir también que una obra que no se lee es una obra que no existe. De aquí, numerosas consecuencias como la del problema de cómo validar la multiplicidad de las lecturas.[29]

También en centroeuropa se había señalado otro hecho: un texto es más que la suma de sus frases, de forma que hacerse cargo de él presupone una lingüística (semiótica) textual, de principio a fin. Van Dijk,[30] J. Petöfi[31] y Schmidt[32] nos hablarán de esta cuestión.

Tanto interés por los principios constructivos se tendrá que matizar para no caer en el absurdo de que se nos vaya entre los dedos la

---

[24] Bachelard, G. [1960]. *La poética de la ensoñación*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982.

[25] Foucault, M. [1966]. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI, 1985.

[26] Lacan, J. [1966]. *Escritos I y II*. Madrid: Siglo XXI, 1985.

[27] Ingarden, R. *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchungaus dem Grezgebeit der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*. Tübingen: Max Niemeyer, 1960.

[28] Jauss, H.R. [1977]. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus, 1986; Iser, W. [1976]. *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987.

[29] Fish, S.E. *Is There a text in this class? The Authority of Interpretative Communities*. Boston: Harvard University Press, 1980.

[30] Dijk, T. van. *Some Aspects of Text Grammar. A Study in Theoretical Linguistics and poetics*. The Hague: Mouton, 1972.

[31] Petöfi, J.S. (ed.). *Vers une théorie partielle du texte*. Hamburgo: Buske, 1975.

[32] Schmidt, S.J. [1973]. *Teoría del texto. Problemas de una lingüística de la comunicación verbal*. Madrid: Cátedra, 1977.

pregunta principal que formulamos ante cualquier obra: ¿de qué trata? La temática aparece como nueva disciplina y dos números monográficos de relevantes revistas dan fe de ello (*Poétique*, n.° 64, 1985; *Communications, n.°* 47, 1988).

La Sociología de la literatura, por su parte, empieza a despegarse del sustrato cerradamente marxista para llegar en época reciente a trabajos institucionalistas y complejos como los de Bourdieu.[33]

Son novedades de fin de siglo. A mí me parece, sin embargo, que las dos opciones más importantes que transportaremos al siglo XXI son la Pragmática literaria (no se confunda con: el «nuevo pragmatismo» y las proclamas contra la teoría) y la Neorretórica.

Al hilo de los supuestos de la teoría de la escuela oxoniense de los actos de habla (Austin, Searle) o de otros enfoques que parten del hecho de que la comunicación es también un acto entre otros, se indaga cuáles son las leyes de intercambio social que explican el fenómeno de la literatura.[34] La Pragmática deja de ser el tercer componente de la Semiótica (sintaxis o relación de los signos entre sí, semántica o relación de los signos con los referentes, pragmática o relación de los signos con el emisor, el receptor y las circunstancias) para convertirse, según digo, en punto de partida. Si sabemos qué clase de acto procuramos, buscaremos también las estrategias sintácticas y semánticas que nos lleven al éxito. La literatura no es, pues, solo asunto del autor, sino de quienes escriben, quienes leen, quienes interpretan, y de las circunstancias en las que tales labores se realizan.

Relacionada con esta consideración está la de la ficcionalidad: ¿qué leyes explican que lo falso verosímil sea más aceptable que lo verdadero inverosímil?,¿ cómo la literatura puede permitirse el lujo de suspender las reglas de autenticidad y veracidad inherentes a todo relato ordinario?, ¿cómo se puede combinar lo histórico y la ficción?

En realidad, todas estas posiciones recuperan la Retórica clásica, la Retórica de siempre que, a pesar de los pesares, se había resistido tenazmente a desaparecer. Perelman y Olbrechts-Tyteca[35] la habían despertado de su letargo para poner de relieve su importancia per-

---

[33] Bourdieu, P. [1992]. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* Barcelona: Anagrama, 1995.

[34] Pratt M. L. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse.* Indiana: Indiana University Press, 1977.

[35] Perelman, Ch. y L. Olbrechts-Tyteca. [1958]. *Tratado de la argumentación. La Nueva Retórica.* Madrid: Gredos, 1989.

manente como método de persuasión, Lausberg[36] la había compilado de manera ejemplar, el Grupo μ[37] de la Universidad de Lieja había aplicado, en fin, métodos estructuralistas a la descripción, mil veces ensayada, de las figuras. Hoy se trata de una disciplina rigurosamente contemporánea.[38] Entramos así en el siglo XXI, fundamentalmente con la herencia de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano. Como Nebrija en el XVI. ¡Qué cosas!

El Clima Postmoderno

Incluso en los momentos de mayor fervor formalista hay una cuestión que no deja de ser planteada, la cuestión hermenéutica: ¿qué quiere decir el autor que nos interpela? El subrayado del lector la pone, además, en el candelero, porque podríamos llegar al extremo de no aceptar más significado que el que ocasionalmente cada lector atribuyera a cada texto.

Entonces... ¿no habrá textos buenos y malos?, ¿no habrá textos ricos y pobres?

Vinculadas con la tradición de la interpretación bíblica auténtica de cuya vital importancia sabe el creyente, las obras de Gadamer[39] y de Paul Ricoeur[40] han iluminado en este medio siglo la reflexión acerca de qué quieren decir los textos.

Pero, ligada al clima postmoderno de la ausencia del sujeto de los citados Lacan y Foucault, está otra dirección europea cuya masiva difusión desde los Estados Unidos de América, donde se trasplantó, ha conducido incluso a excesos de esperpento crítico. La recuperación de los textos de Paul de Man[41] y de Derrida[42] (y su continuación) pusieron de moda la «desconstrucción»: cada texto es una pista de

---

[36] LAUSBERG, H. [1960]. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. 3 tomos. Madrid: Gredos, 1966-1969.

[37] GRUPO μ [1970]. *Retórica general*. Barcelona: Paidós, 1987.

[38] LUCAITES, J.L., C.M. CONDIT y S. CAUDILL (eds.). *Contemporary Rhetorical Theory*. Nueva York/Londres: The Guilford Press, 1999.

[39] GADAMER, H.G. [1960]. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme, 1984.

[40] RICOEUR, P. [1983, 1985]. *Tiempo y narración*. 3 tomos. Madrid: Cristiandad, 1987.

[41] MAN, Paul de [1971]. *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1991.

[42] DERRIDA, J. [1967]. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.

donde parten infinitas posibles interpretaciones. Se trata de una retórica de lo verosímil y no de lo verdadero, acorde con el pesimismo metafísico de nuestra sociedad.[43] Solo la lucidez de Steiner[44] nos devuelve la opción esperanzada: a pesar de los pesares, los seres humanos podemos conocer la realidad y comprendernos entre nosotros.

Por lo demás, todas las orientaciones anteriormente mencionadas siguen más o menos vivas. Resulta frecuente que reaparezcan viejos métodos, más o menos maquillados, para tratar nuevas preocupaciones sociales: la teoría de los polisistemas, los llamados estudios culturales y el multiculturalismo, derivados de la situación de sociedades complejas o en situación postcolonial,[45] o los feminismos[46] y la revolución homosexual en que la condición de mujer o de marginado sustituye muchas veces lo que significó la del proletario en la crítica literaria marxista.

Si recordamos ahora que todo este relato ha partido de la oposición al historicismo de la crítica de principios del siglo XX, corregida y aumentada por la de los años sesenta, la aparición del neohistoricismo[47] o vuelta a la historia literaria, aunque teniendo en cuenta todas las aportaciones que se han ido haciendo a lo largo de los cuarenta últimos años, ofrece el aspecto de un círculo que se cierra.

Ligeros de equipaje

Cada autor tiene una o varias teorías y cada teoría dispone de uno o varios autores. En el imperio americano, los hay simplemente sensatos como Frye,[48] Kermode[49] o Lodge,[50] y los hay que están a todos los

---

[43] Vattimo, G. [1967]. *Poesía e ontología*. Milán: Mursia, 1985; Baudrillard, J. [1977]. *Olvidar a Foucault*. Valencia: Pre-Textos, 1978; Lyotard, J. F. [1979]. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1989; Eco. U. [1997]. *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen, 1999.

[44] Steiner, G. [1989]. *Presencia reales*. Barcelona: Destino, 1991.

[45] Even-zohar, I. (ed.). «Polysystem Theory». *Poetics Today*, vol. 11, n.° 1, 1979; Said, E.W. [1978]. *Orientalismo*. Madrid: Libertarias, 1990.

[46] Moi, T. [1985]. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1988.

[47] Greenblatt, S. *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*. Nueva York, 1990.

[48] Frye, N. [1957]. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1973.

[49] Kermode, F. [1967]. *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa, 1983.

[50] Lodge, D. [1992]. *El arte de la ficción*. Barcelona: Península, 1999.

vientos y todas las modas como Bloom.[51] Si multiplicamos modas por autores, la lista puede ser casi infinita.

Pero, después de todo, ¿qué hay que llevarse estrictamente al siglo XXI? Si es verdad, como lo es, que nuestra teoría literaria occidental no es apenas más que una vasta paráfrasis de Aristóteles, quizás no deberíamos preferir lo último, que no sabemos lo que nos va a durar. Yo no dejaría de llevarme la *Poética* y la *Retórica* aristotélica y la *Retórica* de Quintiliano y la poética de Horacio y las compilaciones de la tradición de Jaeger,[52] Auerbach,[53] Curtius[54] y Lausberg. Más la citada conferencia de Jakobson, el libro de Dámaso Alonso y el de Steiner.

Llegado aquí, dudaría en la selección. Solo lo aportado en la última mitad del siglo XX, por los profesores de teoría de la literatura que escribimos en español, supera con mucho el millar de títulos. ¿Por dónde empezar? Lo que sugiero es que, al cabo de tantos siglos de cultura occidental, la respuesta puede ser: por donde siempre, quizás.

Bibliografía

ALONSO, D.
1987 [1950]. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos.* Madrid: Gredos.

AUERBACH, E.
1987 [1942]. *Mímesis. La representación de la realidad en la cultura occidental.* México: Fondo de Cultura Económica.

BACHELARD, G.
1982 [1960]. *La poética de la ensoñación.* México: Fondo de Cultura Económica.

---

[51] BLOOM, H. [1973]. *La angustia de las influencias. Una teoría de la poesía.* Caracas: Monte Ávila, 1977; íd., *A Map of Misreading.* Nueva York: Oxford University Press, 1975; íd., [1944]. *El canon occidental.* Barcelona: Anagrama, 1995; BLOOM, H. y D. ROSENBERG [1993]. *El libro de J.* Barcelona: Interzona, 1999.

[52] JAEGER, W. [1933]. *Paideia. Los ideales de la cultura griega.* México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

[53] AUERBACH, E. [1942]. *Mímesis. La representación de la realidad en la cultura occidental.* México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

[54] CURTIUS, E.R. [1948]. *Literatura europea y Edad Media latina.* México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

BAJTÍN, M.
1986 [1963]. *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México: Fondo de Cultura Económica.

BALLY, CH.
1983 [1909]. *Traité de stylistique française*. París: Klincksieck.

BARTHES, R.
1972 [1966]. *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

— [1966]. «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, n.° 8, pp. 1-27.

BAUDRILLARD, J.
1978 [1977]. *Olvidar a Foucault*. Valencia: Pre-Textos.

BLOOM, H.
1977 [1973]. *La angustia de las influencias. Una teoría de la poesía*. Caracas: Monte Ávila.

1975 *A Map of Misreading*. Nueva York: Oxford University Press.

1995 [1944]. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.

BLOOM, H. y D. ROSENBERG
1999 [1993]. *El libro de J*. Barcelona: Interzona.

BOURDIEU, P.
1995 [1992]. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

COHEN, K.
1972 «Le *New Criticism* aux États Unis (1935-1950)». *Poétique*, n.° 10, pp. 217-243.

CURTIUS, E.R.
1989 [1948]. *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica.

DERRIDA, J.
1989 [1967]. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

DIJK, T. van
1972 *Some Aspects of Text Grammar. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*. The Hague: Mouton.

ECO, U.
1972 [1968] *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.

1999 [1997]. *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen.

EMPSON, W.
1995 [1930]. *Seven Types of Ambiguity*. Londres: Chatto and Windus.

ERLICH, V.
1974 [1965]. *El formalismo ruso. Historia. Doctrina*. Barcelona: Seix-Barral.

EVEN-ZOHAR, I. (ed.)
1979 «Polysystem Theory». *Poetics Today*, vol. 11, n.° 1.

FISH, S.E.
1980 *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretative Communities*. Boston: Harvard University Press.

FOUCAULT, M.
1985 [1966]. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.

FRYE, N.
1973 [1957]. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.

GADAMER, H.G.
1984 [1960]. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.

GARRIDO, M.A.
2001 [2000]. *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis.

GENETTE, G.
1966 «Frontières du récit». *Communications*, n.° 8.

GOLDMANN, L.
1975 [1964]. *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ayuso.

GREENBLATT, S.
1990 *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*. Nueva York.

GREIMAS, A.J. (ed.)
1976 [1972]. *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Planeta.

GRUPO μ
1987 [1970]. *Retórica general*. Barcelona: Paidós.

HATZFELD, H.A.
1955 [1953]. *Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas románicas*. Madrid: Gredos.

INGARDEN, R.
1960 *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchungaus dem Grezgebeit der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*. Tübingen: Max Niemeyer, 1960.

ISER, W.
1987 [1976]. *El acto de leer*. Madrid: Taurus.

JAEGER, W.
1993 [1933]. *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de Cultura Económica.

JAKOBSON, R.
1981 [1960]. *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra.

JAUSS, H.R.
1986 [1977]. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus, 1986.

KERMODE, F.
1983 [1967]. *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa.

KRISTEVA, J.
1981 [1969]. *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.

LACAN, J.
1985 [1966]. *Escritos I y II*. Madrid: Siglo XXI.

LAUSBERG, H.
1966-1969 [1960]. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. 3 tomos. Madrid: Gredos.

LODGE, D.
1999 [1992]. *El arte de la ficción*. Barcelona: Península.

LOTMAN, I.
1978 [1970]. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.

LUCAITES, J.L., C.M. Condit y S. Caudill (eds.)
1999 *Contemporary Rhetorical Theory*. Nueva York/Londres: The Guilford Press.

LUKÁCS, G.
1966 [1961]. *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península.

LYOTARD, J. F.
1989 [1979]. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.

MAN, Paul de
1991 [1971]. *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.

MOI, T.
1988 [1985]. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.

PERELMAN, Ch. y L. OLBRECHTS-TYTECA
1989 [1958]. *Tratado de la argumentación. La Nueva Retórica*. Madrid: Gredos.

PETÖFI, J.S. (ed.)
1975 *Vers une théorie partielle du texte*. Hamburgo: Buske.

PICARD, R.
1965 *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*. París: J.J. Prevert.

PRATT, M. L.
1977 *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Indiana: Indiana University Press.

PROPP, V.
1977 [1928]. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.

RICOEUR, P.
1987 [1983, 1985]. *Tiempo y narración*. 3 tomos. Madrid: Cristiandad.

SCHMIDT, S.J.
1977 [1973]. *Teoría del texto. Problemas de una lingüística de la comunicación verbal*. Madrid: Cátedra.

SAID, E.W.
1990 [1978]. *Orientalismo*. Madrid: Libertarias.

SAUSSURE, F. de
1961 [1915]. *Curso de lingüística general.* Buenos Aires: Losada.

SEGRE, C.
1970 «Entre estructuralismo y semiología». En: *Segre, C. Crítica bajo control.* Barcelona: Planeta.

SPITZER, L.
1955 [1948]. *Lingüística e historia literaria.* Madrid: Gredos.

STEINER, G.
1991 [1989] *Presencias reales.* Barcelona: Destino.

TODOROV, T. (ed.)
1970 *Teoría de la literatura. Textos de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos.

VATTIMO, G.
1985 [1967]. *Poesía e ontología.* Milán: Mursia.

Cortázar y Fuentes en la última novela de Arguedas

Ricardo González Vigil
Pontificia Universidad Católica del Perú

A Luis Jaime Cisneros, filólogo y humanista ejemplar, maestro en todo el sentido de la palabra.

No obstante algunos comentarios rescatables,[1] la recepción inmediata de la última novela de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*,[2] no fue positiva con relación a su valor literario y estético, estimándola, más bien, como un documento humano rico en connotaciones sociales, políticas, antropológicas e ideológicas. La misma novela daba pie a esas consideraciones, al contener diversos pasajes que ventilan los titubeos expresivos de Arguedas, su temor de no estar capacitado para plasmar una novela válida (como representación de lo esencial y como logro de las técnicas narrativas empleadas) sobre una ciudad con la ebullición migratoria de Chimbote, así como ese carácter de obra inacabada y trunca que abandona la composición de capítulos propiamente dichos por «hervores» de textura deliberadamente fragmentaria y embrionaria, desistiendo finalmente de continuar con la escritura de la novela (ofrece un resumen de los otros «hervores» que tenía proyectado hacer) para comunicarnos su decisión de suicidarse.

Ha sido mérito de Martin Lienhard[3] el de iniciar el estudio detenido y riguroso, cabalmente impregnado de la cultura andina, de *El*

---

[1] Sobre todo, Westphalen, Emilio Adolfo. «La última novela de Arguedas». *Amaru*, n.° 1, diciembre 1969, pp. 27-30.

[2] Publicada póstumamente, en 1971, por la editorial Losada en Buenos Aires. Aquí citamos Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. Eve-Marie Fell. Madrid: Archivos de ALLCA XX, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

[3] Cfr. Lienhard, Martin. «Tradición oral y novela: los "Zorros" en la última novela de José María Arguedas». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.° 6, segundo semestre de 1977, pp. 81-92. Y su notable libro *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Tarea, Latinoamericana, 1981; hay una segunda edición con nuevos anexos publicada en Lima por las editoriales Horizonte y Tarea, en 1990.

zorro de arriba y el zorro de abajo, viéndola en toda su grandeza artística y cultural, y no, solo, social, política e ideológica. Incluso diríamos que Lienhard, en su afán de contrarrestar la subvaloración de la novela póstuma de Arguedas, cae en la exageración contraria al verla como un logro artístico total, sin dilucidar la declaraciones tan explícitas de inseguridad creadora que contiene. De todos modos, Lienhard demuestra contundentemente que se trata de una novela de alto valor artístico; más aun, de una obra única en tanto da vuelta a la perspectiva indigenista (la cual habla de lo «andino» con códigos aprendidos de «Occidente»), ya que aborda una urbe costeña (inserta en la economía capitalista) con categorías «andinas».

A partir de los trabajos de Lienhard cada vez son más los estudiosos que reconocen los méritos literalmente fuera de lo común (no solo dentro de la novela indigenista, sino dentro de los propios experimentos del llamado *boom* hispanoamericano) de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Sin embargo, la reivindicación literaria de dicha novela todavía resulta una tarea pendiente, si reparamos en que un escritor tan eminente (indiscutible maestro en lo tocante a la destreza y la perfección artística de una novela) como Mario Vargas Llosa, en el libro sin duda más leído y comentado de la amplia bibliografía arguediana, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del Indigenismo*,[4] persiste en señalar los defectos artísticos de los *Zorros* (en adelante, usaremos esta abreviación del título de la novela póstuma de Arguedas), citando y todo a Lienhard en su enfática argumentación discrepante.

Conforme sostenemos en nuestra edición anotada de *Los ríos profundos*, urge pulverizar la visión, tan falsa como estereotipada (alimentada, muchas veces, por una lectura superficial o sesgada de las declaraciones de nuestro autor), que presenta a Arguedas como un

---

[4] Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del Indigenismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996. Cualquier discrepancia con este libro de Vargas Llosa no debe hacernos olvidar que ningún otro escritor hizo tanto como él (utilizando su fama internacional), en vida de Arguedas, para que el autor de *Los ríos profundos* sea conocido fuera del país. Desde 1955 lo unió una «relación entrañable» (que incluyó un trato amical en los años sesenta) con los escritos de Arguedas, aunque ahora lo reduzca a «un buen escritor que escribió por lo menos una hermosa novela, *Los ríos profundos*, y cuyas otras obras, aunque éxitos parciales o fracasados, son siempre interesantes y a veces turbadores» (p. 9). A nuestro juicio, Arguedas es mucho más: un gran escritor; *Los ríos profundos*, una obra maestra, de las mayores de la «nueva narrativa hispanoamericana»; y sus otras obras abundan en hallazgos y aciertos, siendo *El Sexto* su único fracaso artístico.

autor espontáneo, meramente intuitivo, cuando la verdad es que corregía meticulosamente sus escritos, a veces a lo largo de varios años y versiones distintas. Se subraya su escaso o limitado conocimiento de la tradición literaria, lo cual se entiende solo si lo cotejamos con autores-biblioteca como Borges, Lezama Lima, Carpentier, Cortázar y Fuentes, pero no como una trampa mental que impide comprobar que Arguedas supo ahondar en ciertas lecturas capitales, dialogando con ellas (ya fuera asumiéndolas gozosamente, ya fuera entablando una fructífera confrontación o rectificación indispensable) con marcada conciencia artística y vuelo creador.[5]

Antes de la composición de los *Zorros*, la principal preocupación expresiva de Arguedas se manifestaba «en términos del lenguaje, mientras que los problemas de la construcción narrativa y la presentación ocupaban un papel secundario».[6] Es decir, el problema central del escritor andahuaylino tocaba al idioma, y no a los recursos narrativos o estilísticos: quechuizar al español en una «pelea verdaderamente infernal con la lengua» (citando palabras del propio Arguedas), empresa descomunal donde encarna literariamente su condición bilingüe, según Ángel Rama. «la más difícil [empresa] que ha intentado un novelista en América».[7]

No obstante, aunque en segundo término, Arguedas trabajaba con esmero también la «construcción narrativa», labrando texturas de la perfección de *Los ríos profundos* y *La agonía de Rasu-Ñiti*, por citar dos obras que resisten la comparación con lo más admirable de la nueva narrativa hispanoamericana.

Sin abandonar su interés mayúsculo por el idioma, por la experimentación lingüística[8], a tal punto que Edmundo Gómez Mango ha

---

[5] Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Ed. Ricardo González Vigil. Madrid: Cátedra, 1995. Ahí establecemos conexiones con Faulkner, Camus, Neruda, Cieza de León, Riva-Agüero, Basadre, etc.

[6] Rowe, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979, pp. 42-43.

[7] Rama, Ángel. «Diez problemas para el novelista latinoamericano».*Casa de las Américas*, n.° 26, La Habana: octubre-noviembre de 1964, pp. 3-43.

[8] «La gama de registros lingüísticos que aparecen en *El zorro* [...] (del español literario al quechua, pasando por toda una serie de elaboraciones sociolectales) no tiene antecedentes. [...] la dinámica social de Chimbote se representa ante todo a través de la yuxtaposición y la interpenetración de discursos especialmente expresivos, construidos a partir de las potencialidades poéticas del caos sociolectal». (Lienhard Martin, «La "andinización" del vanguardismo urbano», en la edición crítica de los *Zorros*. Cfr. Arguedas, J.M., ob. cit., pp. 329-331).

afirmado que los *Zorros* bien podrían ostentar el título de *Todas las lenguas*,[9] el principal problema expresivo en la novela póstuma es otro, precisamente lo que Rowe llama «problemas de la construcción narrativa y la presentación». Repárese bien: la exploración idiomática sigue estando al centro de la escritura arguediana, pero ya no es vivida como «problema», seguro como se sentía Arguedas de haberlo «resuelto» en *Los ríos profundos*;[10] en cambio, el conocimiento y la adecuada utilización de los recursos de la «nueva narrativa», percibidos como idóneos para retratar la vida urbana (lo que intenta en los *Zorros*), se le presentan como «problema», una cuestión de técnica literaria que va a estar, por primera vez, al centro (unida al sondeo idiomático) de su escritura, planteada explícitamente en los «Diarios» de la novela.

Hay que tener en cuenta que su primera novela de ambientación urbana, *El Sexto* (1961), y las páginas dedicadas a Lima en *Todas las sangres* (1964) habían recibido críticas muy duras, las cuales admitían su eficacia para expresar el paisaje rural y la cosmovisión andina, pero se ensañaban con sus limitaciones al pretender abordar la realidad urbana y la cultura «occidental». Decidido a sumergirse en Chimbote, urbe que lo fascinaba y repelía a la vez, laboratorio privilegiado de las migraciones andinas a la costa, prueba mayor de los grandes cambios socioculturales que estaba sufriendo el Perú, Arguedas asumió el desafío del lenguaje narrativo creado por los escritores urbanos de Europa y América.

---

[9] «Los *zorros* hubieran podido intitularse: *Todas las lenguas* [...]. Su incansable búsqueda iniciática de una lengua, la travesía del infierno lingüístico de *Los zorros*, dejan vislumbrar un silencio oriundo, una falta de palabra en el origen, el mutismo de una lengua madre que se calló precozmente y para siempre. La lengua de los Padres-Zorros, la suya propia, quiso decir y traducir la invención de la lengua nueva de la novela indohispánica». Gómez Mango, Edmundo. «Vida y muerte de la escritura en "Los zorros"», en la edición crítica de los *Zorros*. Cfr. ARGUEDAS, J.M., ob. cit., pp. 366 y 368.

[10] «Realizarse, traducirse, convertir en torrente diáfano y legítimo el idioma que parece ajeno; comunicar a la lengua casi extranjera la materia de nuestro espíritu. Esa es la dura, la difícil cuestión. [...] Creo que en la novela *Los ríos profundos* este proceso ha concluido. Uno solo podía ser su fin: el castellano como medio de expresión legítimo del mundo peruano de los Andes [...]. No se trata, pues, de una búsqueda de la forma en su acepción superficial y corriente, sino como problema del espíritu, de la cultura [...]» (ARGUEDAS, J.M. «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú». *Mar del Sur*, año 3, n.° 9, enero-febrero de 1950, pp. 66-72; reproducido en LARCO, Juan. *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas, 1976, pp. 402 y 405.

Fiel a su concepción vitalista y sanguínea de la creación literaria, donde la sensibilidad y las vivencias profundas son las que dan origen a las técnicas literarias, Arguedas expresa su temor medular:

> Creo no conocer bien las ciudades y estoy escribiendo sobre una. [...] Parece que se me han acabado los temas que alimenta la infancia, cuando es tremenda y se extiende encarnizadamente hasta la vejez. [...] Y creo que el intento de suicidio, primero, y luego las ansias por el suicidio fueron tanto por el agotamiento [...] como por el susto ante el miedo de tener que escribir sobre lo que se conoce solo a través del temor y la alegría adultos.[11]

El conocimiento de la ciudad como algo previo al dominio de la técnica literaria adecuada para expresarla se ve refrendado en el siguiente pasaje:

> Ocupándome, impremeditadamente, de don Julio [Cortázar] y de otros escritores me animó mucho el comenzar de este libro. Y sospecho, temo que para seguir con el hilo de los «Zorros» *algo más o mucho más he debido aprender de los cortázares, pero eso no solo significa haber aprendido la «técnica» que dominan sino el haber vivido un poco como ellos. Mario [Vargas Llosa] estuvo un día en mi casa. Desde los primeros minutos comprendí que habíamos andado por caminos diferentes* [el subrayado es nuestro].[12]

Al respecto, consignemos dos puntualizaciones importantes que hace Arguedas. La que distingue entre los que internalizan la vida urbana en su sensibilidad y saben hacerla aflorar en su virtuosismo técnico,[13] y los que se quedan en la superficie de la imitación cerebral

---

[11] Arguedas, José María, *Zorros*, p. 81.

[12] Íd., p. 178.

[13] Tal sería el caso de Vargas Llosa, a quien Arguedas admiraba: «Fue una lástima que no pudiera ir a Caracas [a la entrega del Premio Rómulo Gallegos a Vargas Llosa]. Aquí he estado con Mario [Vargas Llosa], en casa. Es un muchacho fenomenal. Yo lo miro, lo admiro un poco como a hijo; esos hijos que a veces te salen de lo mejor y realizan los sueños de los padres soñadores. Lo encuentro muy bien templado, como para estos tiempos. Es una maravilla que nos haya salido ese caballerito, porque toda la juventud ve en él a un ejemplo, y un verdadero modelo» (carta de Arguedas a Ángel Rama, del 9 de setiembre de 1967 en Arguedas, J.M.«Las cartas de José María Arguedas a Ángel Rama». Selección y edición de Raquel García. *Fórnix*, n.° 2, enero-junio 2000, p. 25). ¿No será que Vargas Llosa, gran destructor de todo lo que le sabe a figura paterna, necesita inconscientemente negar a Arguedas, rebajar su estatura literaria, azuzado por

de las técnicas creadas por maestros europeos y norteamericanos, produciendo sin auténtica sensibilidad, con el frío oficio de un profesional (ahí Arguedas coloca a Carlos Fuentes).[14] Arguedas enfatiza que su sensibilidad es «a lo pueblo» y debe apropiarse de las técnicas reelaborándolas según su sensibilidad:

> [...] me falta más mundo de ciudad que, en cierta forma, significa decir erudición, aunque la erudición y la técnica pueden llegar a ser la «carabina de Ambrosio» o un falso desvío para resolver ciertas dificultades, especialmente para *los que buscan el orden de las cosas a lo pueblo y no a lo ciudad o a lo ciudad recién parida*, a lo cernícalo y no a lo jet [el subrayado es nuestro].[15]

Eso de «ciudad recién parida» suena a Chimbote, en breves años convertida en un proliferante centro pesquero: de minúsculo pueblo a ciudad de crecimiento vertiginoso:

---

la incómoda constatación de que «en un país escindido en dos mundos, dos lenguas, dos culturas, dos tradiciones históricas, a él le fue dado conocer ambas realidades íntimamente, en sus miserias y grandezas, y, por lo tanto, tuvo una perspectiva mucho más amplia que la mía» (*La utopía arcaica*, p. 9)? Algo semejante parece haber perpetrado Sábato negando a Borges, según Emir Rodríguez Monegal (véase *El arte de narrar*. Caracas: Monte Ávila, 1968). Téngase en cuenta que Vargas Llosa vincula el pasado incaico y el legado vigente de la cultura andina con una jerarquización autoritaria y/o un comunitarismo que repugnan a su culto a la libertad y al individualismo. Al «negar» a Arguedas y al Indigenismo no obedece a mezquindad alguna, sino que actúa fiel a sus principios éticos de corte liberal y «globalizador», para él, los más humanizadores y democráticos. No es necesario insistir, por lo demás, en que Vargas Llosa es, indiscutiblemente, un gran escritor, uno de los más notables de la narrativa hispanoamericana, con varias obras maestras en su haber, pero también con reveladores fracasos cuando encara el mundo andino (*Lituma en los Andes* y la asonada subversiva en *Historia de Mayta*).

[14] «La última vez que vi a Carlos Fuentes, lo encontré escribiendo como a un albañil que trabaja a destajo. Tenía que entregar la novela a plazo fijo. Almorzamos, rápido, en su casa. Él tenía que volver a la máquina. Dicen que eso mismo le sucedía a Balzac y a Dostoievski. Sí, pero como una desgracia, no como una condición de la que se enorgullecieran» (*Zorros*, p. 18). Arguedas prefiere enorgullecerse de ser un escritor nada profesional, guiado por su sensibilidad y su energía creadora ajena a plazos deliberados: «La novela está trazada. Pero es atrozmente difícil. Cada capítulo es el resultado del análisis, de marchas y contramarchas, luego, de repente, el cuerpo del capítulo, su derrotero, aparece y, cuando me lanzo a escribir, lo hago como siempre, como en trance» (carta del 2 de mayo de 1969, en ARGUEDAS, J.M. *Las cartas de Arguedas*. Ed. John V. MURRA y Mercedes LÓPEZ-BARALT. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, p. 207).

[15] ARGUEDAS, J.M., *Zorros*, p.179.

> quedé fascinado por la ciudad [Chimbote]. Es una Lima de laboratorio [...]. Chimbote es más que otros lugares un universo inacabable.[16]

También aquello de «a lo jet» nos hace recordar uno de los extraordinarios poemas (compuestos originalmente en quechua, traducidos al español por el propio Arguedas) de nuestro autor, la «Oda al jet», en la que Arguedas celebra la capacidad del hombre para ascender hasta lo que «los antiguos llamaron, el Mundo de Arriba».[17]

Pasemos a la segunda puntualización: Arguedas admite que, mal que bien, durante décadas ha residido en ciudades y posee, a su manera, un conocimiento de ellas:

> Pero ¿y todo lo que he pasado en las ciudades durante más de treinta años? Hasta he vivido un año en la prisión ciudadana [...] de un país del tercer mundo, y escribí una novela sobre esa cárcel. Allí solo miraba, me incrementaba, sufría con mi infancia anticuada. Y no conozco a la mujer de la ciudad, por ejemplo. Le tengo miedo [...]. ¿Y cómo hago, ahora yo, por eso, para anudar y avivar las ramas que tanteando y anhelante, como un sujeto que despierta de un coma profundo, he extendido tanto en el primer capítulo de esta novela? Ya se ve allí que *de tanto tener y estar, entre desconcertado y loco de dicha, en las ciudades —en París creí entender todo y a todos—, algo sé de cómo arden las ciudades, algo conozco de su verdadera pulpa* [El subrayado es nuestro].[18]

Su visión de las ciudades las capta «ardiendo», lugares de encuentro y desencuentro, de migraciones humanas, de fusiones de razas, lenguas y culturas. Eso en Lima, en Nueva York, en París, en todas las ciudades que llega a conocer. Mucho más, en un gigantesco asentamiento humano en «hervidero» (de ahí que termine escribiendo «hervores» y no «capítulos»: páginas como lava y no como roca petrificada por el oficio frío del narrador) como se le revela Chimbote: un hervidero que sintetiza las fuerzas que hierven en el Perú y, en un nivel más amplio, en el mundo de esos días; a la vez, un hervidero que atiza el hervidero que es el propio Arguedas escindido entre dos lenguas y dos culturas, dispuesto a tender puentes entre el Mundo de

---

[16] ARGUEDAS, J.M., ob. cit., pp. 145 y 149.
[17] Íd., *Obras completas*, tomo 5. Lima: Horizonte, 1983.
[18] Íd., *Zorros*, pp. 81-82.

Arriba y el Mundo de Abajo, puentes dentro de sí mismo y en el contexto colectivo. El escritor era consciente de todo, ese tejido de hervideros que enfrentaba en los *Zorros*:

> [...] la novela, para ser tal, tiene que ser el reflejo de lo que soy yo y a través mío, si es posible, el reflejo de Chimbote: de ese inaprensible hervidero humano y a través de ese hervidero, mi propio hervidero que es fenomenal, del Perú actual y del descomunalmente no diría que martirizado sino acicateado hombre actual.[19]

Para escribir sobre una «ciudad recién parida» y en hervor Arguedas siente la necesidad de experimentar un lenguaje narrativo distinto al empleado en sus novelas protagonizadas por su comunión con el mundo andino:

> También ahora, para Chimbote y para lo que soy ahora, una especie de otro hombre, necesitaba de otro estilo, ese que se insinúa en el capítulo aparecido en *Amaru*. Ese estilo se hace, por fin, límpido, pleno y distinto en el tercer capítulo donde la novela alza definitivamente el vuelo. ¡Estoy feliz; estoy joven; he recomenzado una nueva vida de creación![20]

Lienhard ha explicado cómo en los *Zorros* actúan dos polos de irradiación artístico-cultural; por un lado, el polo de las «culturas andinas (indígenas, *misti* y suburbana) en sus manifestaciones más significati-

---

[19] Carta a J. Murra del 17 de diciembre de 1968, en ARGUEDAS, J.M., ob. cit., pp. 181-182.

[20] Carta a J. Murra del 22 de diciembre de 1968, en ARGUEDAS, J.M., ob. cit., p. 188. La afirmación de sentirse «una especie de otro hombre» se vincula con la nueva vida que estaba llevando con su segunda esposa, Sybila Arredondo. Se siente nuevamente joven, en hervor: empatía con Chimbote, ciudad joven, en hervor. La seguridad artística mostrada en diciembre de 1968 sufrirá una dura prueba en 1969, cuando la infausta polémica con Cortázar lo sumirá en dudas sobre su capacidad para asimilar el lenguaje narrativo adecuado para la vida urbana; conspirará en contra, además, y sobre todo, las dificultades que carcomen su relación son Sybila, presa de temores sexuales que no acierta a superar. En las cartas a su sicoterapeuta Lola Hoffmann, confiesa su miedo a la impotencia sexual (liga el que pueda sentir erecciones con el que pueda seguir escribiendo los *Zorros*) situándolo en la base misma de la inseguridad que siente al escribir, «impotente» para una «novela moderna» sobre la ciudad. En lo relativo a la polémica con Cortázar, ver la exposición (sesgada a favor de Cortázar y del *boom*) que hace Vargas Llosa, en *La utopía arcaica*, ob. cit., pp. 34-43.

vas»;[21] y, por otro lado, el polo del lenguaje explorado por el vanguardismo urbano «occidental», cuyos rasgos sintetiza de un modo fácilmente aplicable a los *Zorros*:

> La novelística urbana de vanguardia constituye, esencialmente, una negación de la tradición naturalista o de su variante, el realismo socialista. Rechazando la convención de representar, a través de la actuación de unos personajes transparentes, «redondos» y coherentes, un devenir histórico orientado al Progreso o la Revolución, los escritores destruyen la mixtificación del narrador «omnisciente», la linealidad del discurso narrativo con su tesis implícita o explícita, la permanencia de los personajes y la retórica novelesca tradicional.[22]

Sigamos citando a Lienhard, porque sus frases apuntan formidablemente al nuevo estilo de los *Zorros*:

> Al narrador omnisciente —paternalista— sucede la multiplicación de las perspectivas e instancias discursivas y la visión fragmentada, fugaz; a la trama lineal o progresiva, un montaje (cine) más sugestivo de las secuencias que imita el flujo espontáneo de la conciencia; a la «historia» o el argumento, unos cortes instantáneos de apariencia arbitraria. [...] En toda su configuración verbal, el texto deja de ser un territorio cerrado donde reina un lenguaje propiamente «novelesco», para abrirse ampliamente a todos los discursos que surgen dentro de la sociedad: orales y escritos, populares y cultos, antiguos y modernos, artísticos, periodísticos, técnicos y publicitarios, colectivos e individuales.[23]

Lienhard remite a las «obras clásicas de la narrativa de vanguardia»: *Petersburgo* (1914) de A. Biely, *Ulises* (1922) de Joyce, *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos y *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Döblin. No pretende, por cierto, establecer filiación alguna con esas obras («no nos interesa averiguar hasta qué punto Arguedas conoció tales obras o no»), «sino tan solo mostrar una convergencia de actitudes». Atinadamente, Lienhard hace notar que, en algunas reseñas

---

[21] LIENHARD, Martin. «La "andinización" del vanguardismo urbano». En: LIENHARD, Martin, ob. cit., p. 326.

[22] Ib., p. 324.

[23] Ib., pp. 324-325.

(en especial, las que dedica a Joyce y a *Manhattan Transfer*), José Carlos Mariátegui ya supo caracterizar luminosamente «la identificación entre narrativa urbana de vanguardia y la experiencia de la gran urbe moderna».[24]

Lector devoto de Mariátegui, bien pudo Arguedas beneficiarse de las páginas mencionadas del Amauta. Si eso es probable, lo que resulta a nuestro juicio incuestionable es que leyó con mucha atención a varios autores de la «nueva narrativa» hispanoamericana, especialmente del promocionadísimo *boom*, capitaneado por Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez. Basta reparar en las referencias constantes a narradores hispanoamericanos en los «Diarios» de los *Zorros*.

Fueron los novelistas hispanoamericanos, y no Joyce (a quien confiesa haber leído con mucha dificultad, *Zorros*, p. 178) o Dos Passos, sus principales maestros en técnicas narrativas. Dos novelas del *boom* destacan en ese rubro, relevantes para examinar la complejidad de componentes discursivos que engarza Arguedas en el diseño vanguardista de los *Zorros*: *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes y *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar. Indirectamente, claro está, Arguedas asimila en ellas a los maestros europeos y norteamericanos, aspecto subrayado por quienes han señalado la filiación existente entre *La región más transparente* y *Manhattan Transfer*, y entre *Rayuela* y *Ulises*.

Veamos las importantes conexiones rastreables entre los *Zorros* y *La región más transparente*:

> Elegir un título de raíces prehispánicas: el nombre indígena del lugar en que se encuentra Ciudad de México significa «la región más transparente del aire»; y el Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo son personajes míticos andinos extraídos del más importante manuscrito quechua con creencias andinas, traducido al español por el propio Arguedas bajo la denominación de *Dioses y hombres de Huarochirí*.[25]

Cabría argüir que, en este punto, hay un nexo mayor entre el título de los *Zorros* y el de *Hombres de maíz* (1949) de Miguel Ángel Asturias,

---

[24] Ib., p. 325.

[25] Íd., *Dioses y hombres de Huarochirí. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila (¿1598?)*. Edición bilingüe, traducción al español y prólogo de J.M. Arguedas, estudio bibliográfico por Pierre Duviols. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Museo Nacional de Historia, 1966.

en tanto Asturias remite a la creación del hombre según el *Popol Vuh* y Arguedas calificó a *Dioses y hombres de Huarochirí* como lo más parecido a un *Popol Vuh* en la mitología andina. Sin embargo, la novela de Asturias no constituye un modelo para abordar la vida urbana. En los tres casos, se busca el contraste entre el pasado mítico, glorioso, y el presente alienado y deshumanizador: Fuentes aclara que ahora el «aire» de México merecería describirse como «la región más turbia», dada la elevada contaminación que padece la capital mexicana.[26]

Añadamos que resulta sintomática la mención, en los *Zorros*, de dos novelas con títulos simbólicos, donde lo primordial contrasta con lo actual: *Ulises* (título homérico) de Joyce y *Paradiso* (título prestado a Dante y al génesis bíblico) de Lezama Lima, ambas obras excesivamente difíciles para un lector como Arguedas, alejado de su tono «tan densa e inescrupulosamente urbano» (*Zorros*, p. 178). Repárese que esas novelas, como también las de Carpentier (citado más de una vez, con respeto distante, en los *Zorros*), acuden a paradigmas clásicos y de otras latitudes, mientras que Asturias, Fuentes y Arguedas se complacen en referencias autóctonas, nacionales.

1. El potencial mítico del título se ve confirmado por la inserción de pasajes, estratégicamente distribuidos a lo largo del libro, en los que personajes de índole mítico-simbólica entrelazan y comentan los sucesos y los personajes presentados en la novela. En el caso de Arguedas claramente son los zorros míticos que se presentan unas veces sin velo alguno, otras metamorfoseados o disfrazados en diversos personajes (asunto esclarecido por Lienhard). En *La región más transparente*, uno de los protagonistas es Ixca Cienfuegos, encarnación del sustrato indígena de la ciudad mexicana: «figura mítica [...] que maneja los hilos de la narración, instigando a los demás personajes para que se confiesen a él. También interviene decisivamente en la vida de algunos».[27]

2. En la novela de Fuentes figura un personaje, Manuel Zamacona, que «es un poeta intelectual que se desarrolla y cobra fuerza a través de las discusiones sobre el significado de ser mexicano. Sus discursos —y el diálogo en que participa, son más ensayos que novela».[28] En los

---

[26] Cfr. Simposio Carlos Fuentes, Actas. *Hispanic Studies*, n.° 2, abril 1978, p. 219.

[27] Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1981, p. 100.

[28] Brushwood, John S. *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 210.

Zorros, el mismo Arguedas discute sobre la creación literaria y la significación histórico-cultural de Chimbote y América Latina, al interior de los «Diarios».

3. A la manera de *Manhattan Transfer*, Fuentes entrecruza las historias de decenas de personajes de las clases sociales más diversas, trazando paralelos morales, económicos e ideológicos: un montaje complejo, fragmentado, lleno de vasos comunicantes. En esa línea, actúan los capítulos y, luego, más nítido aun, los «hervores» de los *Zorros*.

4. El deseo de la muerte, de la inmolación, tan característico de la cultura mexicana según *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz, se halla ritualizado en la connotación mítica de Ixca Cienfuegos: «cuyo nombre es indio, encubre a Xiuhtecuhtli, el dios del fuego en cuyo honor se quemaba a los hombres en ceremonias muy crueles. Su madre, Teódula, encubre a la diosa Tonazin, madre de dioses y de hombres. Simultáneamente, ambos son dioses de creación y destrucción».[29] Esa lucha agónica late más intensa y lacerante en el meollo de la escritura de los *Zorros*, iniciada (como recomendación terapéutica) luego de un intento de suicidio y finalizada con la ejecución del suicidio largamente temido-anhelado:

> Un escritor que muere escribiendo, que quizás muere de escribir, que plantea como tema esencial, como la cuestión misma de su escritura póstuma, la íntima relación de la literatura y la muerte: tal es la radical interrogante, el inquietante enigma de la novela última de José María Arguedas. [...]. «El narrador personaje cumple un itinerario propiamente mortal, entre dos muertes, la deseada y que no había llegado, situada en la anterioridad de la narración, y la segunda, anhelada y temida, conjurada y convocada por el acto mágico del escribir y postergada aun más allá del texto; entre estas dos muertes se despliega la forma necesariamente inconclusa de *Los zorros* [...]. Los «Diarios», más que abrir la perspectiva tradicional entre la vida y la obra de escribir, exploran esta otra, más inquietante y decisiva: la de la obra y la de la muerte. [...] los diarios no son comentarios

---

[29] LOCKERT, Lucía F. «La metáfora del ocultamiento en *La región más transparente*». En: *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*. Ed. Ana María HERNÁNDEZ DE LÓPEZ. Madrid: Pliegos, 1988, p. 33. Con relación al tema de la muerte, Arguedas debió haber leído, también, *La muerte de Artemio Cruz* (1962), donde Fuentes retrata las últimas horas del protagonista, hilvanándolas con escenas del pasado.

> del relato, de la novela que se está haciendo como fuera y a distancia de ellos; los diarios inauguran, interrumpen y finalizan —dejándola abierta- la novela; tampoco se limitan a permitir una modalidad del procedimiento de aparición del autor en su propio texto. Como sobra de la obra, como doble literario del narrar, la escritura de los diarios es un divagar incierto, «estrambótico», extraño, sin objeto aparente; habla del suicidio, una y otra vez, como para demorarlo en la postergación, pero también, como acercándolo hasta hacerlo más o menos familiar. Huyendo de este punto abismal en el cual ella misma podría desvanecerse, la escritura evoca con frecuencia el espacio de lo natal, lo alto y originario de la sierra y de la infancia, hasta que esta, antigua y envejecida, parece también extenuarse en las ansias fatigantes de la muerte.[30]

Discúlpesenos la cita tan larga, en mérito de su pertinente examen del tema del suicidio y la naturaleza de los «Diarios». Añadiríamos que se trata del «hervidero» del propio Arguedas, entrelazado al «hervidero» que es Chimbote, conforme vimos arriba (cita de la nota 15).

Pasemos ahora a la ligazón detectable entre los *Zorros* y la novela que representa la experimentación narrativa y el «protagonismo del lenguaje» (Emir Rodríguez Monegal) del *boom* en su versión más radical: *Rayuela*. Destaquemos lo siguiente:

1. La distinción que hace Cortázar entre el «lado de allá» (París, la cultura europea y el fetiche europeísta que seduce a los hispanoamericanos) y el «lado de acá» (Buenos Aires, las raíces nacionales), así como la tensión entre ambos lados sin síntesis armoniosa que padece el protagonista Horacio Oliveira, encuentra una innegable correspondencia en la dualidad contradictoria que simbolizan el Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo. Lienhard ha enfocado muy bien la cosmovisión andina con su dualidad *Hanan* (arriba, lo masculino, la deidad solar, el día, las tierras altas de cultivo, etc.) y *Hurin* o *Urin* (abajo, lo femenino, la deidad lunar, la noche, las tierras bajas de cultivo, etc.). En *Dioses y hombres de Huarochirí*, los zorros míticos encarnan la complementariedad entre la Sierra (Mundo de Arriba, zonas frías) y la Costa (Mundo de Abajo, tierras candentes, mar de la pesca). En los *Zorros*, Chimbote, ubicada en la costa, connota el *boom* (otro *boom*, económico, que no literario, de los años sesenta) de la actividad pesquera, foco

---

[30] Gómez Mango, Edmundo, art. cit., pp. 360-362.

de atracción para los serranos que bajan buscando trabajo. Amigo del sentido simbólico de los nombres, Arguedas debe tener en cuenta la interpretación del origen del nombre de Chimbote como derivado de *chimbar*, del quechua «*chimpay*, pasar de una banda a otra del río [...] en la zona andina y la selva, indica la acción de cruzar un río, a nado o en cualquier tipo de embarcación»,[31] llamándose *chimbador* al «hombre cuyo oficio consiste en conducir a las personas que desean vadear un río».[32] En el caso de los *Zorros*, el «chimbador» Arguedas, siempre en sus libros impelido a servir de enlace entre dos culturas, muestra a los de Arriba cruzándose con los de Abajo, pasando de un lado a otro del Perú, ayudados por el hervidero social que es Chimbote.

Lienhard percibe lúcidamente la dualidad arriba/abajo en el Chimbote que pintan los *Zorros*:

> De la bahía (mar) y de los médanos (prolongación de los Andes) surge, al calor del capitalismo, la ciudad de Chimbote, una especie de nuevo «Cusco»: más que «ombligo» (significación que se atribuía a *Qosqo*), inmenso sexo femenino que atrae a los campesinos empobrecidos de la sierra, concha marítima fecundada por los capitalistas. El espacio se divide [...] en un arriba —precisamente los médanos— y un abajo: el puerto. Cada mitad, como en el estado incaico, se divide a su vez en dos cuadrantes que reproducen la oposición arriba/abajo: en la mitad de arriba se oponen las barriadas de los serranos pobres y la planta siderúrgica; en la de abajo, el basural, hábitat de los trabajadores «criollos», y el puerto pesquero con sus instalaciones industriales, fuente de riqueza [...]. El prostíbulo y la zona de hoteles, finalmente, constituyen el centro bicéfalo de este cosmos antiguo/moderno.[33]

Falta percibir la dualidad arriba/abajo en el «hervidero» que es el propio Arguedas, procedente de la sierra, atado a una cultura antigua,

---

[31] Tauro, Alberto. *Enciclopedia ilustrada del Perú*. Lima: Peisa, 1987, tomo 2, p. 656.

[32] Ib., l. cit.

[33] Lienhard, Martin, art. cit., p. 328. Acudiendo a las expresiones vulgares, Arguedas califica a Chimbote de «Zorra» (sexo femenino, prostituta) violada por el capitalismo imperialista; pero, también, en una dirección opuesta, positiva, deviene en una «Zorra» en la que pueden «chimbarse» los «Zorros», en un encuentro de «todas las sangres» que debería afirmar lo nacional contra la dominación imperialista.

víctima de fobias sexuales, unido a mujeres de la costa (otrora Celia Bustamante, ahora la mucho más moderna Sybila), pertenecientes a la cultura «occidental»: el trauma sexual resulta crucial (véase la nota 16), al extremo que el coito con Sybila es equiparado con tomar «veneno».[34] Preocupado en toda su trayectoria como creador literario y como antropólogo por servir de «chimbador» entre las dos culturas en que sufre escindido el Perú, no atina a «chimbar» su propia existencia, particularmente no consigue asumir con madurez la sexualidad, recayendo una y otra vez en la búsqueda de mujeres-madre (rol que aceptó, en parte, Celia, pero no quiso adoptar Sybila) y no de mujeres-pareja. No pierde la esperanza en que Chimbote logre cumplir con su tarea sociocultural «chimbadora», pero sí la pierde en sí mismo y, vencido por la depresión, decide cortar su existencia.

2. Además de los capítulos situados «del lado de acá» y «del lado de allá», *Rayuela* ostenta toda una sección de «capítulos prescindibles» bajo el rótulo «De otros lados»; prescindibles, se entiende, para los lectores interesados únicamente en la trama o argumento novelesco, dado que esgrimen una textura reflexiva, teórica, meta-literaria (es decir de una literatura que habla de la literatura), sirviendo a la propuesta cortazariana de una obra liberada de las convenciones novelescas del pasado, anti-novelística, etc.[35] Mucho más que el componente ensayístico de *La región más transparente*, los «capítulos prescindibles» de *Rayuela* pueden haber animado a Arguedas a incluir los «Diarios» en los *Zorros*, así como los documentos del epílogo.

3. Horacio Oliveira vive obsesionado con la muerte, con el autoaniquilamiento. En el «lado de allá» abandonado por la Maga (luego de la muerte acusatoria de Rocamadour), Horacio trata de fusionarse con los vagabundos irredimibles, los *clochards*; y en el «lado de acá», juzgándose ineficaz para ganar a Talita frente a Traveler, Horacio decide suicidarse. La temática de la muerte y del suicidio en los *Zorros* ya la subrayamos, al abordar las correspondencias con *La región más transparente*.

4. El carácter «abierto» de *Rayuela* que, como el juego infantil de la rayuela (en el Perú lo llamamos «mundo»), invita a unir los «casille-

---

[34] ARGUEDAS, *J.M., Zorros*, pp.17 y 19.

[35] Cfr. el amplio *dossier* crítico y los artículos especialmente escritos para CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica coordinada por Julio ORTEGA y Saúl YURKIEVICH. 2da. edición. Madrid (París-México-Buenos Aires-Sao Paulo-Río de Janeiro-Lima): Archivos de ALLCA XX, 1996.

ros» (los capítulos) saltando entre ellos, sin un sometimiento rígido al pasar del primero al segundo, del segundo al tercero y siguientes. Incluso hay un capítulo en que Horacio alcanza a suicidarse y otro en que no lo dejan lanzarse al vacío (para aplastarse contra el casillero del «cielo» de una rayuela dibujada en la acera). Cortázar quiere un lector co-creador que organice el libro a su regalado gusto; *Rayuela* rompe con todo plan único, con el concepto tradicional de obra acabada o terminada. En los *Zorros*, el libro queda «sin acabar», «abierto» a lo que los lectores puedan hacer con el embrión de hervores, tanto los escritos como los solo anotados (en un resumen que hace Arguedas cuando decide suicidarse). Lienhard interpreta ese no acabamiento y esa inmolación como una invocación-interpelación a los lectores, una alerta ante la dualidad hirviente del Perú a punto de estallar sangrientamente en un «suicidio» colectivo que mataría sus raíces históricas. Un no terminar muy expresivo, artísticamente logrado. Así lo sentía el propio Arguedas:

> La novela ha quedado inconclusa pero no trunca. Podrá ser publicada así como está y creo que será un buen documento sobre el Perú. No sé qué hacer ni cómo a mi vuelta a Lima. Vuelvo algo peor de como vine pero con un libro en las manos. Un buen libro, creo.[36]

Efectivamente, los *Zorros* es un «buen libro», y no solo por lo que posee de «buen documento sobre el Perú», sino por sus altos méritos literarios, aquí puestos de relieve. Un libro con esa intensidad expresiva y esa riqueza significativa que brota de la genialidad creadora, y que no puede conquistar el mero oficio narrativo.

Referencia Bibliográfica

ARGUEDAS, José María

1950 «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú». *Mar del Sur* 9, año III. Reproducido en Juan Larco. *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas.

1983 *Obras completas*. Lima: Horizonte.

---

[36] Carta a J. Murra del 2 de setiembre de 1969. En: ARGUEDAS, J.M., ob. cit., p. 231.

1990 *El zorro de arriba y el zorro de abajo.* Edición crítica coordinada por Eve-Marie Fell. Madrid: Archivos de ALLCA XX, C.S.C.I.C.

1995 *Los ríos profundos.* Edición, estudio introductorio y notas de Ricardo González Vigil. Madrid: Cátedra.

1996 *Las cartas de Arguedas.* Edición de John V. Murra y Mercedes López-Baralt. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

2000 «Las cartas de José María Arguedas a Ángel Rama». selección y edición de Raquel García. *Fórnix,* 2.

ANÓNIMO
1966 *Dioses y hombres de Huarochirí.Narración quechua recogida por Francisco de Avila* (¿1598?). Edición bilingüe, traducción al español y prólogo de Arguedas; estudio bibliográfico de Pierre Duviols.Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Museo Nacional de Historia.

BRUSHWOOD, John S.
1984 *La novela hispanoamericana del siglo XX.Una vista panorámica.* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

CORTÁZAR, Julio
1996 *Rayuela.* Edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich. 2da ed. Madrid: Archivos de ALLCA XX.

LIENHARD, Martín
1977 «Tradición oral y novela: los 'Zorros' en la última novela de José María Arguedas». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* 6.

1981 *Cultura popular andina y forma novelesca.Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas.* Lima: Tarea y Latinoamericana Editores.

LOCKERT, Lucía F.
1988 «La metáfora del ocultamiento en *La región más transparente*». En: Ana María Hernández de López (ed.). *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple.* Madrid: Pliegos.

RAMA, Ángel
1964 «Diez problemas para el novelista latinoamericano». *Casa de las Américas,* 26.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir
1968 *El arte de narrar.* Caracas: Monte Avila.

ROWE, William
1979 *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

SHAW, Donald L.
1981 *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.

TAURO, Alberto
1987 *Enciclopedia ilustrada del Perú*. Lima: Peisa.

VARGAS LLOSA, Mario
1996 *La utopia arcaica. José María Arguedas y las ficciones del Indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

V.V.A.A.
1978 *Simposio Carlos Fuentes Actas. Hispanic Studies*, 2.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo
1969 «La última novela de Arguedas». *Amaru*, 1.

El estilo historiográfico de los *Comentarios Reales de los Incas*

Estrella Guerra Caminiti
Pontificia Universidad Católica del Perú

A Luis Jaime Cisneros

1. Introducción

Sobre el estilo historiográfico en el que fueron escritos los *Comentarios Reales de los Incas* no se ha escrito mucho. Tenemos solo algunas breves acotaciones hechas por estudiosos garcilacistas hace ya varios años. Uno de ellos es Luis Arocena, quien en su obra *El Inca Garcilaso y el humanismo renacentista* solo apunta una de las características estilísticas de la obra del Inca: «El alinear vocablos por parejas», ya sea por sinonimia o por antítesis.[1] Señala, apoyándose en Menéndez Pidal y su estudio de la prosa de Fray Antonio de Guevara, que esta es una de las características de la prosa del siglo XVI.

Del mismo modo, José Durand aventura algunas consideraciones sobre el estilo de la prosa del Inca Garcilaso que creemos oportuno recordar. En su artículo «El nombre de los *Comentarios Reales*», Durand intenta ubicar al Inca dentro de las corrientes literarias de su época:

> Tales rasgos de ingenio no parecen en nuestro Garcilaso propiamente barrocos, si es que de barroquismo se nos permite hablar. Aun cuando en el Inca exista un acusadísimo sentimiento de desengaño, que coincide con la literatura de la Contrarreforma y con la amargura de la Decadencia, Garcilaso no abandona nunca todo su neoplatonismo inicial, su amor renacentista por la vida y el sentimiento equilibrado de la prosa. Si en ciertas ocasiones (como en cartas o en dedicatorias) el estilo se eleva y se complica, no será tanto por barroquismo cuanto por pulimento cortesano.

---

[1] Arocena, Luis. *El Inca Garcilaso y el humanismo renacentista*. Buenos Aires: Centro de Profesores Diplomados de Enseñanza Secundaria, 1949, p. 49.

> [...] Cuando en un renacentista tardío como el Inca la prosa se mantiene en los moldes del XVI, los rasgos recargados que alguna vez aparecen más recuerdan al Plateresco que anuncian al Barroco, si es que nos empeñamos en hablar de literatura con términos prestados de las artes plásticas.[2]

Aunque Durand ha sido uno de los defensores de la veracidad histórica del Inca, no duda en analizar su obra desde los patrones estéticos de la literatura. Para este estudioso, siempre el punto de referencia a partir del cual se debe valorar y calibrar la obra del Inca es el literario. Por ello, para Durand, el Inca es un «renacentista tardío», porque, en realidad, lo propio, para quien escribía a fines del XVI y principios del XVII, hubiera sido un estilo barroco acorde con el sentimiento de desengaño y el tono trágico que por lo menos se encuentra patente en la segunda parte de los *Comentarios Reales*. Según Durand, el Inca recurría al estilo literario para lograr que los hechos no quedaran en el olvido: «El Inca quería componer historias elevadas, capaces de salvar del olvido los grandes hechos, proponiéndolos a la admiración del universo. Esa tarea histórica requería virtudes literarias y de hecho se convirtió en literatura».[3]

Cuando José Durand afirma que la obra del Inca se convirtió en literatura por utilizar recursos literarios, pensamos que está descontextualizando, en cierta medida, la obra del Inca y realizando una interpretación desde su concepción contemporánea del fenómeno literario e histórico, totalmente alejada de los parámetros que se manejaban durante el Siglo de Oro español. Nada más ajeno al Inca que recurrir a cualquier estrategia que pudiera hacer dudar a sus lectores de la veracidad de su obra —acercándola a las obras de ficción— y de que esta fuera estrictamente histórica. Es más, veremos luego cómo el Inca, en lugar de utilizar principalmente un estilo medio para la parte narrativa, que era el que se preceptuaba para la historia, decide utilizar un estilo humilde, imitando a Julio César, que se caracterizaba por el uso restringido del *ornatus*, precisamente, para alejarse lo más posible del estilo sublime que era el que correspondía al dominio poético. Proponemos, pues, estudiar el estilo del Inca en la primera parte de los

---

[2] DURAND, José. «El nombre de los *Comentarios Reales*». *Revista del Museo Nacional*, vol. XXXII, 1963, p. 322.

[3] DURAND, José. *El Inca Garcilaso, clásico de América*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1988, p. 78.

Comentarios Reales de los Incas a partir de los patrones que brindaba la retórica historiográfica. Ello nos permitirá integrar en un todo, la forma que Garcilaso da a su discurso con la finalidad —o la *utilitas*, en términos retóricos— de la obra: demostrar que el Imperio Incaico fue análogo al romano y tuvo la misma función civilizadora, es decir, integrar *res et verba*.

2. El estilo historiográfico en el Siglo de Oro

Como sabemos, las fuentes que inspiraron los cánones estilísticos del Renacimiento fueron los grecolatinos. En la Antigüedad clásica, Cicerón fue el primero en pronunciarse sobre los preceptos historiográficos en su famoso pasaje del *De oratore*. Para él, en la historia, «La técnica del estilo exige buscar un lenguaje y un estilo fluido y amplio, que avance regularmente con una cierta suavidad, sin las asperezas de los discursos jurídicos y las sentencias agudas usuales del foro».[4] Solo un orador puede emprender la tarea de escribirla, porque es quien tendrá los conocimientos del arte y será capaz de darle la dimensión necesaria a su prestigio.[5] Para el Arpinate no es suficiente con una relación concisa de los hechos, sino que estos deben ser relatados con el adorno necesario para que la historia consiga deleitar y distraer al oyente, siguiendo el estilo de la escuela de Isócrates. Todas estas son las características propias del estilo medio o *genus medium*. Tal como hemos señalado, este *genus* tiene como objetivo principal deleitar, a diferencia de los otros dos estilos ciceronianos, el *humile* que busca enseñar, y el *sublime*, que se propone la moción de afectos. Así, el *genus medium* se encuentra en una situación intermedia y, por consiguiente, sus recursos estilísticos están también entre el *humile* y el *sublime*. En el *genus medium*, las cualidades elocutivas o *virtutes ilocutionis*, como la *puritas* (pureza del lenguaje) y la *perspicuitas* (claridad), toleran más licencias. Por su parte, el *ornatus* (adorno del lenguaje conseguido por medio del uso de las figuras retóricas) puede ser

---

[4] Cicerón. *De oratore*. Milán: Biblioteca Universale Rizzoli, 1995, II, p. 64.

[5] La importancia que reviste para Cicerón el que el historiador sea a la vez un orador se pone de manifiesto en su conocida definición de la historia: «¿Qué otra voz, sino la del orador, puede dar inmortalidad a la historia, testigo de los tiempos, luz de la verdad, vida de la memoria, maestra de la vida, mensajera de la verdad?» (Cicerón, ob. cit., II, p. 36).

más elaborado que en el *genus humile*. Se admite el uso de los tropos y de las figuras, tanto de dicción como de pensamiento, pero siempre de forma atenuada, ya que este estilo se debe distinguir por la *gratia* (gracia) y la *suavitas*, o *dulcedo* (dulzura). En cuanto a la *compositio* (composición sintáctica), debe haber un equilibrio entre la *oratio soluta*[6] y el período; esto logrará que el discurso posea la cualidad de la *concinnitas* o armonía del discurso.

Como sabemos, durante el Renacimiento, estos preceptos historiográficos se seguían rigurosamente. Un ejemplo de ello, y de la autoridad de Cicerón entre los renacentistas españoles, es lo sostenido por García Matamoros en su *De tribus dicendi generibus sive de recta informandi styli ratione commentarius* (Alcalá, 1570):

> Debo decir aquí unas cuantas cosas del estilo histórico, tratado oportunamente por Cicerón, que opina que el relato de la historia debe relacionarse con el género de decir atemperado. Cicerón no solo no suprime todas las figuras elocutivas, la conjunción de adornos, los encantos de estilo, los rasgos de ingenio y, en una palabra, todos los atractivos que no resulten discordantes con la seriedad amable y cortés, sino que incluso propugna que le sea devuelto todo ello (a la Historia) como su propio y magnífico ropaje.[7]

Lo citado coincide perfectamente con lo que varios años antes, en 1557, Sebastián Fox Morcillo había sostenido en la primera *ars historicae* española, *De historiae institutione, dialogus* (Amberes, 1557). En este texto, señala:

---

[6] La *oratio soluta* corresponde a uno de los dos tipos de *compositio* que diferencian, por ejemplo, Aristóteles y Quintiliano (otros autores como Aquila Romano diferencian tres tipos de *compositio*: *oratio soluta, oratio perpetua* y período). Se caracteriza por no estar sujeta al *numerus* (regularidad de la sucesión entre sílabas largas y breves que en el romance se aplica al orden y disposición de sus miembros) y porque las ideas se enlazan linealmente mediante coordinaciones. En cambio, el otro tipo de *compositio*, el período, se caracteriza por estar sujeto al *numerus*, que en la prosa se concentraba en partes especiales como al final de la idea y porque su estructura semántica era circular, la idea se resolvía solo al final. Además, el período se distinguía por las subordinaciones que distancian la proposición de la idea de su conclusión.

[7] Citamos este texto a partir de la traducción que del capítulo sobre los tres estilos ciceronianos hace Artaza, Elena. *Antología de textos retóricos españoles del siglo XVI*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1997, p. 183.

> Son tres los géneros de estilo: el primero, humilde y sencillo; el segundo, elevado y sublime; el tercero, uniforme y mediocre. El primero es propio de la comedia y de los discursos cotidianos; el segundo, de las causas forenses; el tercero, solo de la historia y de toda narración y discurso grave. Ahora bien, este género medio debe ser uniforme, amplio, fluido, suave y sin pomposidad y dureza.[8]

Para Fox Morcillo, el estilo propio de la historia es el medio. Él lo define, además, como un estilo intermedio entre el que corresponde a la filosofía y al de la poesía. Aquella se caracteriza por ser grave y austera, se dirige más a enseñar y por ello le es más propio el género humilde; esta busca el deleite y por ello le conviene el género sublime. La historia, entonces, se coloca entre las dos buscando enseñar por medio del deleite; solo si la historia se presenta de forma persuasiva o atrayente conseguirá convencer con sus enseñanzas.

Una de las funciones más importantes que se atribuye a la historia es el *docere* —recordemos que Cicerón la define como *magistra vitae*, lo cual concuerda muy bien con el pensamiento renacentista—; pero Fox, siguiendo a Cicerón como la mayoría de preceptistas del Renacimiento, considera que este fin solo se conseguirá haciendo el discurso atrayente en sí mismo, de ahí que le corresponda el estilo medio.

Otro autor que se pronuncia en la misma línea de Fox Morcillo es Juan Costa. En su obra *De conscribenda rerum historia libri duo* (Zaragoza, 1591) sostiene que le corresponde a la historia el estilo medio, pero agrega una importante precisión. Si bien el estilo predominante es el medio, no descarta que en determinados pasajes se lo matice con el uso de los estilos humilde y sublime, según el hecho que se narra:

> Y, aunque la naturaleza de los hechos narrados, principalmente por los historiadores sea de carácter en su mayor parte mediocre, de estos hechos se compone frecuentemente la narración, a pesar de ellos esto no debe ser tomado así, sino que con frecuencia [debe] tratarse no solo [hechos] sublimes, sino también ínfimos, de este modo resultará muy variada la configuración del discurso y se mezclarán en la misma narración todos los géneros del [discurso].[9]

---

[8] Fox Morcillo, Sebastián. *De historiae institutione, dialogus.* Amberes: Cristóbal Plantino, 1557, 74v.

[9] Costa, Juan. *De conscribenda rerum historia libri duo.* Zaragoza: Lorenzo Robles, 1591, tomo 1, pp. 46-47.

Por consiguiente, se recomendaba también la *variatio* en el texto histórico. Esto implica que puede considerarse en el discurso histórico algunas situaciones que impliquen un cambio de estilo, por ejemplo, los discursos directos. Entre ellos, los más populares en los textos históricos eran las arengas militares, las cuales, obviamente, debían ser compuestas en un estilo sublime, pues su finalidad o *utilitas* era el conmover *(movere)* a los soldados para exhortarlos a la batalla. El concepto de *variatio* se conjugaba con otra de las *virtutes ilocutionis*, el *decorum*. Esta *virtus* determinaba la perfecta conjugación entre la situación que se presentaba y el registro adecuado para ella. A partir de este principio, Elio Donato (siglo IV) establece, dentro del ámbito literario, la *rota Virgilii*, en la que se establecía los contenidos para cada estilo. Se tomaba como modelos las tres obras claves de Virgilio: la *Eneida*, las *Geórgicas* y las *Bucólicas*. Así, al estilo sublime le corresponden como personaje el guerrero, como animal el caballo, como instrumento la espada, como lugar la ciudad y el campamento, y como planta el laurel o el cedro; al estilo medio le corresponden, respectivamente, el labrador, el buey, el arado, el campo y el manzano; al estilo humilde, el pastor, la oveja, el cayado, el aprisco y la haya.

De acuerdo con lo que preceptúa el estilo medio, dos de las características más importantes de la historia son la *puritas* y la *perspicuitas*. La primera, la *puritas*, establece que se utilice palabras castizas, que se alejen de los barbarismos (vicio por defecto) como de los extranjerismos, dialectalismos y neologismos, así como de los arcaísmos (vicio por exceso). Luis Cabrera de Córdoba, autor de *De historia para entenderla y escribirla* (Madrid, 1611), lo explica de la siguiente manera: «Sean [en la historia] elegantes, graues, puras y propias las palabras, castas, no peregrinas, ni desusadas, antiguas, ambiguas, ásperas, vulgares».[10] La *perspicuitas* se logra en la historia gracias al respeto del *ordo temporum* (orden de los tiempos), es decir, mantener en la narración la secuencia cronológica de los tiempos de manera que se tenga un claro correlato de las causas, acciones y consecuencias. Cuando un texto no es claro, se incurre en el error de la *obscuritas* (oscuridad), por el cual la secuencia cronológica no queda del todo clara.

La tercera cualidad importante para la composición de la historia es la *brevitas* o brevedad. La *brevitas* es una figura retórica de pensa-

---

[10] Cabrera de Córdoba, Luis [1611]. *De historia para entenderla y escribirla*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1948, p. 125.

miento por supresión, ya que consiste en la precisión en el modo de expresarse. Se le conoce también como «laconismo», por analogía con la forma de hablar propia de los espartanos en la que el discurso se resumía a lo esencial. El vicio que atenta contra la *brevitas* es la prolijidad, en la que el narrador se extiende más allá de los límites recomendables para el asunto del que trata. La *brevitas*, en el ámbito de la historiografía, consiste en redactar la narración sin que sobre ni falte nada; se busca su exacta medida. No debe ser demasiado ajustada como para no tener una correcta comprensión de los hechos, ni tampoco debe extenderse demasiado en narraciones secundarias que, precisamente, hagan perder de vista lo esencial. Se recomienda dar al relato una extensión acorde con la importancia del hecho. Cabrera de Córdoba diferencia entre laconismo y concisión, a las que identifica con virtud y vicio, respectivamente:

> La breuedad, para que sea perfecta, ha de ser lacónica, no concisa: esta es vicio; la otra, virtud. La primera declara la causa de la dotrina; la concisa, la ignorancia y rudeza; breue puede ser rudo; lacónico no, sin ser sabio, prudente, con robusta lengua, costumbre y manera de decir breue, en que consiste la eloquencia lacónica. Breve será diciendo pocas cosas; lacónico, muchas con pocas palabras, con gala y gracia.[11]

En cuanto a la *compositio* histórica, Fray Luis de Granada, en su *Retórica eclesiástica* (Lisboa, 1575), le asigna un tipo de período específico que él llama *peribole*. Se trata de un tipo de composición sintáctica que, si bien es muy parecida al período, es una construcción más relajada que se ajusta a las necesidades de la narración:

> A estas tres especies de Composición, Articulos, Miembros, y Periodos, añadese la quarta, llamada de los griegos, Peribole, que quiere decir, Circuito, o rodeo. Y es una Oración torcida, y prolongada, la que ordinariamente consta de mas Miembros que el periodo vulgar: y este rodeo es propio de historiadores; por el qual muchos Miembros, y Comas se siguen unos a otros con toda igualdad, que sea clara la construcción, sin embargo de ser muy larga. De la Peribole al Periodo no hay mas diferencia, sino que en el Periodo la consequencia, y union tanto de cosas, como de palabras debe estar bien trabada; mas la Peribole es una historial, y

[11] Ib., p. 126.

> larga construcción de la Oración, que no tiene los antecedentes, y consiguientes tan travados [sic] entre si, que no pueda muy fácilmente resolverse en sus Miembros. Pero conviene poner cuidado, en que no sea aquella mas larga de lo justo, y cause obscuridad, y tedio. En una palabra: el Periodo es un rodeo de la Oración rhetorica; la Peribole es un rodeo de la Oración histórica.[12]

Este período, que Fray Luis de Granada recomienda para la historia, se enmarca dentro del estilo medio que se aconseja en la escritura de la historia. Así, la composición sintáctica que se recomienda para ella es la de un período donde prime la claridad y donde, por lo mismo, los miembros establezcan una relación de subordinación fluida y armoniosa.

Sin embargo, el estilo medio no era el único con el que podía escribirse la historia. Un importante modelo de la época, Julio César, había escrito su obra en estilo humilde. La prosa de César, en sus textos históricos, se caracteriza por estar despojada de las figuras del *ornatus* y por ser elegante y fluida. Cicerón, en el *Brutus*, comenta lo siguiente de los *Comentarios a la guerra de las Galias*:

> [...] ¡son excelentes! Sencillos, van directamente al hecho y están despojados de ornato, como un cuerpo desnudo. Al querer proporcionar materiales a los futuros historiadores, quizá ha hecho un favor a los ignorantes que quieran ejercitar su pluma en ellos; pues, en la historia, no hay nada tan agradable como la brevedad elegante y luminosa.[13]

Los juicios del Arpinate sobre Julio César, como el citado, han dado lugar a una serie de cuestionamientos sobre el estilo apropiado para la historia. Se ha interpretado como una contradicción que Cicerón, por un lado, defienda para la historia un estilo medio que recurre a las figuras del *ornatus* y que utiliza el período prudentemente; y que, por otro, alabe el estilo de César que se inscribe dentro del estilo humilde. Este conflicto se extiende hasta el Renacimiento. Alfonso García Matamoros es una clara prueba de ello; Matamoros, como ya hemos señalado, defiende, siguiendo a Cicerón, que la historia se escriba en estilo medio, pero introduce una prolepsis:

---

[12] Al igual que para el texto de García Matamoros, en este caso citamos ARTAZA, Elena, ob. cit., p. 172.

[13] CICERÓN. *Brutus*. París: Les Belles Lettres, 1960, LXXV, p. 262.

> Comprendo, en cambio, que los adversarios puedan oponer algo en mi contra, pues sostendrán que César escribió los *Comentarios a la guerra civil* y *a la de las Galias* sin estos adornos oratorios, de los que pensó que debían mantenerse alejados de su historia. Sin duda que concedo a César todo cuanto pudo concederse alguna vez a un romano en elegancia, belleza y casticismo en la lengua latina, y creo que no hubo nadie entre los latinos que pudiera arrebatarle esta gloria. Pero no estoy hablando de pureza de la lengua, sino que estoy haciendo una disquisición acerca de las partes de la historia, que, para que sea plena y perfecta, debe pertrecharse de los ornamentos que he enumerado. La historia de César, desde luego, no satisface todas esas características, pues aquella brevedad ática por la que se destacó de los demás autores latinos, excluyó toda abundancia, y en esta la elocuencia se manifiesta mejor que en la brevedad.[14]

Se admira el estilo de César, pero a la vez no se lo considera como el más apropiado para la historia. No obstante, es evidente que el autor de los *Comentarios a la guerra de las Galias* era uno de los modelos historiográficos más importantes en el siglo XVI español y, además, se lo consideraba también como uno de los modelos en el estilo humilde. Por ello, el mismo Matamoros, cuando trata de dicho estilo, apunta: «En este género de decir, según el testimonio de todos los escritores antiguos, mereció la máxima gloria Julio César, que escribió sus *Comentarios* [...] en una lengua latina con tanta sencillez y belleza, y desnuda de todo ropaje oratorio, que ciertamente Cicerón no habría podido hacerlo mejor».[15]

Michel Rambaud ha estudiado esta supuesta ambigüedad de la valoración del estilo historiográfico en Cicerón.[16] Este autor sostiene que no hay contradicción en el Arpinate, sino una complementariedad de argumentos. Para Cicerón, una de las cualidades más importantes de la narración histórica es la *brevitas* y es precisamente esto lo que alaba en César. El correcto uso de esta figura retórica hace que su lenguaje sea elegante y claro, además de reconocer en sus obras un manejo sobresaliente de la *puritas*. Aunque el estilo de César no sea

---

[14] ARTAZA, Elena, ob. cit., p. 184.

[15] Ib., p. 178.

[16] Rambaud ha estudiado las características retóricas de César desde la perspectiva ciceroniana en el artículo RAMBAUD, Michel. «César et la rhétorique. A propos de Cicerón (*Brutus*, 261-262)». En: CHEVALLIER, R. (ed.). *Colloque sur la rhétorique. Calliope I.* París: Les Belles Lettres, 1979, pp. 20-39.

para Cicerón el óptimo en la redacción de los textos históricos, no puede dejar de reconocer su maestría. A continuación, analizaremos cómo toda esta preceptiva estilística está plasmada en los *Comentarios Reales de los Incas*.

3. El estilo historiográfico en los *Comentarios Reales*

Luego de este largo excurso, que creemos imprescindible para esclarecer el contenido de la preceptiva historiográfica sobre el estilo durante el Siglo de Oro español, regresamos a nuestro objetivo principal: analizar el estilo de los *Comentarios Reales de los Incas*. Debemos precisar antes que este estudio no es, de ninguna manera, exhaustivo; solo buscamos plantear líneas de análisis que nos permitan aventurar algunas consideraciones sobre el estilo de los *Comentarios*, desde una perspectiva retórico-historiográfica. En este estudio distinguiremos tres apartados: el primero es el narrativo, en el que presentaremos características estilísticas que pueden aplicarse a todo el texto; el segundo es el estudio del estilo propio de las descripciones digresorias y el tercero corresponde al estilo de los discursos intercalados.

3.1. El estilo de la narración

Sabemos que una de las características más interesantes de los *Comentarios Reales* es la reflexión lingüística. El Inca sustenta su autoridad como historiador en el conocimiento de la lengua quechua y, a partir de este conocimiento, construye la verdadera historia del Imperio Incaico. Por este motivo, desde el comienzo de su obra, la exégesis filológica está presente. Esto implica una conciencia sobre los recursos elocutivos que nos parece interesante para nuestro análisis porque se encuentra presente en todos los diferentes tipos de discursos que conforman la obra, especialmente, el narrativo. En sus «Advertencias acerca de la lengua general de los Indios del Perú», señala claramente que uno de los objetivos de sus precisiones lingüísticas sobre el quechua es lograr restituirle su *propiedad* y *pureza:*

> [...] los Españoles añaden estas letras en perjuyzio y corruption del lenguaje, y como los Yndios no las tienen, comunmente pronuncian mal las dictiones Españolas que las tienen para atajar esta corruption me sea licito, pues soy Yndio, que en esta historia yo escriua como Yndio con las

> mismas letras que aquellas tales dictiones se deuen escreuir. Y no se les haga de mal a los que las leyeren ver la nouidad presente en contra del mal vso introducido, que antes deue dar gusto leer aquellos nombres en su propiedad, y pureza.[17]

Garcilaso alude aquí a dos términos que se relacionan con la *puritas* retórica: *propiedad* y *pureza*, es decir, la propiedad o adecuación en el uso del léxico y su carácter genuino o castizo. Mediante la pureza, intenta garantizar la corrección léxica del uso de los términos, es decir, evitar errores como, por ejemplo, los solecismos (construcción incorrecta de las palabras); esta es la misma pureza que él procura utilizar en su uso del castellano. Si recorremos las páginas de los *Comentarios* no encontraremos palabras escritas incorrectamente —salvo las que sean consecuencia de los errores de impresión, como bien lo advierte Rosenblat—, ni errores de construcción, ni la introducción de latinismos. La prosa del Inca se caracteriza por ser castiza. Podríamos objetar que al introducir términos quechuas está utilizando extranjerismos, lo cual atenta contra la *puritas;* sin embargo, ello no es un recurso estilístico, sino que corresponde a una estrategia que se enmarca en un nivel totalmente distinto. Como ya señalamos, la introducción de términos quechuas se inscribe más bien dentro de su plan para construir su *auctoritas* de historiador, ya que su dominio del quechua le permite una reinterpretación autorizada de la historia incaica. Por consiguiente, no son elementos que forman parte de su estilo discursivo.

El otro término, *propiedad*, también se inscribe en el campo de la *puritas* pero afecta a otra cualidad retórica: la claridad o *perspicuitas*. La propiedad implica que el vocablo se usa de forma adecuada y se interpreta también correctamente; pero, lo que es más importante, utilizar las palabras en su sentido propio lleva a evitar las ambigüedades. A lo largo de los *Comentarios*, podemos observar el esfuerzo del Inca por utilizar el lenguaje de forma precisa para salvar cualquier mala interpretación que se derive de un uso anfibológico.

Precisamente, la *puritas* y la *perspicuitas* son las características dominantes en el estilo seguido en las partes narrativas de los *Comentarios*. A esto se suma un uso poco desarrollado del *ornatus*, es decir, un empleo limitado tanto de los tropos como de las figuras retóricas y un

---

[17] Vega, Inca Garcilaso de la. *Comentarios Reales de los Incas*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1609, f. †4v.-†5r.

estilo suelto que se caracteriza por unir mediante coordinaciones, principalmente, las distintas cláusulas del período que en el plano semántico se traduce en una acumulación de ideas. Esto se debe a que la narración en el texto que nos ocupa tiene principalmente una función informativa. Comprobemos lo expuesto en el siguiente pasaje:

> Con la misma buena orden y maña conquistó el Inca Capac Yupanqui otras muchas prouincias, que ay en aquel distrito a vna mano y a otra del camino real. Entre las quales se cuentan por más principales las prouincias Tarma y Pumpu, que los Españoles llaman Bombon, prouincias fertilíssimas, y las sujetó el Inca Capac Yupanqui con toda facilidad mediante su buena industria y maña, con dadiua y promesas, aunque por ser la gente valiente, y guerrera, no faltaron algunas peleas, en que huuo muertes, mas al fin se rindieron con poca defensa segun la que se temio que hizieran.[18]

A partir de lo dicho, podemos observar que el estilo utilizado por Garcilaso pertenece al *genus humile*. La casi total ausencia del *ornatus*, el predominio de la *oratio soluta*, junto al esfuerzo por respetar los preceptos de la *puritas* y de la *perspicuitas*, así lo confirman. Este es el estilo que más conviene a un discurso narrativo en el que se presenta un devenir temporal, tal como lo señalan Azaustre y Casas: «Así, la narración por relatar sucesos que tienen lugar en el devenir temporal, requiere el predominio del estilo suelto: los hechos suceden en el tiempo, unos después de otros».[19]

Además, adoptar para las secuencias narrativas un estilo humilde implica que el Inca está siguiendo a uno de los modelos historiográficos más importantes de la Antigüedad clásica y del Renacimiento: Julio César. Esto se inscribe dentro del objetivo que sirve de marco a los *Comentarios:* demostrar que el Imperio Incaico es análogo al romano y que el Cuzco fue otra Roma. Así, creemos que una de las intenciones que subyace a este uso estilístico fue su intención de que los dos textos históricos claves de los respectivos imperios estuvieran compuestos de forma análoga y, de esa manera, dotar al Imperio Incaico de la historia escrita que él tanto lamentó que no se hubiese llevado a cabo por no tener alfabeto.

---

[18] Ib., f. 138v.b-139r.a.

[19] Azaustre, Antonio y Juan Casas. *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel, 1997, p. 153.

3.2. El estilo de las descripciones digresorias

En los *Comentarios Reales*, las descripciones por lo general se presentan como digresiones de la narración principal: la historia de la dinastía Inca. Por consiguiente, pueden tener diversos fines, lo que repercute directamente en que se empleen unos y otros recursos del *ornatus*. Cuando el fin es pedagógico, como el de ilustrar los términos quechuas, se acude más frecuentemente a las figuras de pensamiento; en cambio, cuando el fin es informativo, se trata de enfatizar lo presentado de forma *patética* para lo que se recurre a figuras como la evidencia, que hace más verosímil o creíble el hecho. Por ello, en lo que se refiere al estilo utilizado en las descripciones, vamos a poner el énfasis en el uso que hace el Inca del *ornatus*, puesto que, según lo dicho, el uso de las figuras retóricas responde más a las necesidades conceptuales del discurso que a procurar que sea deleitable o atrayente. Esto se sustenta en el hecho de que la mayoría de las figuras retóricas utilizadas son de pensamiento, cuya función en el discurso es el «[...] embellecimiento de los modos expresivos conceptuales [...], esencialmente, más allá de toda concretización elocutiva».[20] Además, las figuras retóricas en los *Comentarios* están utilizadas con un claro fin argumentativo que se manifiesta en el uso de la *amplificatio*, específicamente en la forma de la *congeries* (amplificación horizontal que consiste en la acumulación de términos y oraciones sinónimas). Este es el recurso elocutivo que encontramos más frecuentemente en las descripciones que introduce Garcilaso; lo explicaremos a partir de dos pasajes importantes. Uno es la descripción filológica de algunos términos quechuas; esta estrategia moviliza a su alrededor una serie de figuras de pensamiento como la *definitio*, la *expolitio*, la *interpretatio* y la *correctio*. El otro se refiere a cómo presenta a los indios de la primera edad. Para realizar un contraste mayor con la segunda edad, la incaica, Garcilaso busca impresionar al lector con sus costumbres bárbaras y su idolatría; para ello, utiliza la figura de pensamiento conocida como *evidentia*, la cual, a su vez, recurre a figuras de dicción como la enumeración, la distribución y la sinonimia.

Así pues, en los capítulos que el Inca dedica al significado del término quechua *huaca* podemos encontrar, más claramente que en nin-

---

[20] LAUSBERG, H. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos, 1990, tomo 2, p. 95.

gún otro lugar, la acumulación de las figuras retóricas que hemos señalado como relacionadas con la exégesis filológica. Se debe a que este es un concepto fundamental para la compresión de la religiosidad incaica. El mismo título del capítulo «De muchos dioses que los historiadores españoles impropiamente aplican a los indios» nos orienta acerca de su función argumentativa. Empieza su aclaración —y defensa— de la palabra *huaca* con la figura de la *correctio*. La *correctio* implica una rectificación o precisión semántica a partir de dos esquemas: uno, el de la contraposición, mediante la forma «no p, sino q»; y otro, el de la superación, con la forma «p o mejor q». Las que utiliza Garcilaso toman el esquema de la contraposición directa. Así lo apreciamos en el siguiente texto: «[...] particularmente nascio este engaño [el de atribuir a los incas muchos dioses] de no saber los Españoles las muchas, y diuersas significaciones que tiene este nombre Huaca [...]».[21] Y prosigue presentando cuáles son las correctas y verdaderas significaciones de *huaca*. Esta extensa aclaración adquiere la forma de una *expolitio*[22] compuesta por una serie de *definitiones* (relación de las características esenciales de un concepto) e *interpretationes* (reiteración de contenidos por medio del uso de sinónimos) que presentan exhaustivamente todos los significados y variaciones del término *huaca*. Como ejemplo presentamos un fragmento del mencionado capítulo en el que se puede apreciar las figuras mencionadas y en el que se puede advertir el uso de la anáfora para introducir un nuevo matiz de la palabra:

> También llaman Huaca a cualquiera templo grande o chico, y a los sepulcros que tenian en los campos, y a los rincones de las casas, de donde el Demonio hablaua a los sacerdotes, y a otros particulares, que tratauan con el familiarmente: los quales rincones tenian por lugares sanctos, y assi los respectauan como a vn oratorio o sactuario. Tambien dan el mismo nombre a todas aquellas cosas, que en hermosura, o eccelencia se auentajan de las otras de su especie, como vna rosa, mançana, o camuesa

---

[21] VEGA, Inca Garcilaso de la, ob. cit., f. 29r.b.

[22] LAUSBERG, H., ob. cit., tomo 2, p. 245. Lausberg define la *expolitio* de la siguiente manera: «La *expolitio* consiste en pulir y redondear un pensamiento (*res*) mediante la variación de su formulación elocutiva (*verba*) y de los pensamientos secundarios (*res*) pertenecientes a la idea principal (*res*). La figura consiste, pues, en insistir sobre el pensamiento capital expuesto».

> o qualquiera otra fruta, que sea mayor y mas hermosa, que todas las de su arbol; y a los arboles, que hazen la misma ventaja a los de su especie, le dan el mismo nombre. [...] También llaman Hauca a todas las cosas que salen de su curso natural, como a la muger q*ue* pare dos de vn vientre, a la madre y a los mellizos dauan este no*m*bre por la estrañeza del parto, y nascimiento; a la parida sacauan por las calles con gran fiesta y regozijo, y le ponian guirnaldas de flores con grandes bayles, y cantares por su mucha fecu*n*didad [...].[23]

La *evidentia* es una figura de pensamiento que se caracteriza por presentar de manera detallada una realidad, de forma que al lector le parezca que la tiene «ante los ojos». Existen varias estrategias retóricas que logran este objetivo, pero la que nos interesa es la de la acumulación pormenorizada que consigue, en palabras de Lausberg, «sumergir al público en la situación del testigo ocular».[24] Por ello, las figuras retóricas que se prestan para lograr este efecto son la *enumeración* y la *distribución*. Las encontramos presentes en la descripción que hace el Inca de la primera edad, la preinca. Le interesa resaltar especialmente la oposición con la segunda edad, la inca, para que se haga evidente su función civilizadora. Así, cuando describe la idolatría de esa primera edad pone énfasis en la multitud y diversidad de dioses que adoraban tanto que: «[...] es assi q*ue* cada prouincia, cada nacio*n*, cada pueblo, cada barrio, cada linaje, y cada casa tenia dioses dife*r*entes vnos de otros: porq*ue* les parescia q*ue* el dios ageno, ocupado co*n* otro, no podia ayudarles, sino el suyo proprio».[25] La enumeración va de más a menos, en un afán de ser totalmente exhaustivo hasta llegar a la especificación de cada casa. En estas enumeraciones percibimos cierto toque hiperbólico que busca mover el *pathos* del lector. Más adelante, vuelve a utilizar la enumeración para precisar cuáles eran los objetos adorados: «[...] y assi adorauan yeruas, pla*n*tas, flores, arboles de todas suertes, cerros altos, gra*n*des peñas, y los resquicios dellas, cueuas hondas, guijarros y pedrecitas, las que en los rios y arroyos hallaua*n*, de diversas colores, como el jaspe».[26] Es interesante apreciar cómo en esta descripción Garcilaso mezcla una enu-

---

[23] Vega, Inca Garcilaso de la, ob. cit., f. 29v.a.
[24] Lausberg, H., ob. cit., tomo 2, p. 227.
[25] Vega, Inca Garcilaso de la, ob. cit., f. 9v.a.
[26] Ib., f. 9v.a.

meración desnuda con otra con epítetos, para que de ese modo no resulte pobre. Inmediatamente, sigue con otro tipo de enumeración, la distribución, que es considerada como una enumeración a distancia porque sus miembros están separados por aposiciones o complementos, como en el ejemplo siguiente:

> Adorauan al perro por su lealtad y nobleza, y al gato cerual por su ligereza. Al aue que ellos llaman Cuntur por su grandeza, y a las aguilas adorauan ciertas naciones, porque se precian descendir dellas, y tambien del Cuntur. Otras naciones adoraron los halcones por su ligereza y buena industria de hauer por sus manos lo que han de comer, adorauan al buho por la hermosura de sus ojos y cabeça, y al murciegalo [sic] por la sutileza de su vista, que les causaua mucha admiracion que viesse de noche [...].[27]

Como señalamos más arriba, el uso de las figuras retóricas en los *Comentarios* obedece más a una estrategia argumentativa —porque se acumulan datos que refuerzan el argumento— que al ornato. Señalamos también que se corresponden con el recurso argumentativo de la *amplificatio*. Esta es una forma de argumentación que se basa en la intensificación gradual de los datos, para lo cual se utilizan tanto los medios que proporciona la invención *(res)* como la elocución *(verba)*. Para estudiar este recurso en el Inca, nos hemos ceñido a los medios que le brinda la elocución; pero, no debemos perder de vista que su objetivo último es reforzar la argumentación. Don Abbott, en su libro *Rhetoric in the New World,* lo explica de la siguiente manera:

> Garcilaso no solo emplea los lugares comunes de la retórica renacentista, sino también las técnicas. Quizá ningún componente de la retórica sea tan difundido en los manuales renacentistas como el uso de la amplificación, como una forma de crear realidad. Garcilaso se muestra como un maestro de la *amplificatio*, ya que despliega cerca de 500 páginas de detalles. A través de su dominio de la amplificación, Garcilaso crea una vívida imagen del mundo en el Perú antes y después de la llegada de los españoles. Esta reunión de detalles permite a Garcilaso recrear para los lectores europeos un retrato del Perú de gran verosimilitud dramática. Es muy difícil imaginar que Garcilaso pudiera haber logrado una tan irre-

[27] Ib., f. 9v.a.

sistible pintura del Nuevo Mundo sin emplear los recursos retóricos del Viejo Mundo.[28]

Para estudiar la *compositio* que nos parece dominante en las descripciones digresorias de los *Comentarios*, vamos a tomar como ejemplo un fragmento del capítulo «Lo que assentauan en sus cuentas, y como se entendían»:

> En suma dezimos que escriuian en aquellos ñudos [*quipus*], todas las cosas que consistian en cuenta de numeros, hasta poner las batallas y recuentros que se dauan, hasta dezir quantas embaxadas auian traydo al Inca, y quantas platicas y razonamientos auia hecho el Rey. Pero lo que contenia la embaxada, ni las palabras del razonamiento, ni otro sucesso historial, no podian dezirlo por los ñudos: por que consiste en oracion ordenada de viua voz, o por escrito, la qual no se puede referir por ñudos, por que el ñudo dize el numero, mas no la palabra. Para remedio desta falta tenian señales, que mostrauan los hechos historiales hazañosos, o hauer auido embaxada, razonamiento, o platica hecha en paz o en guerra. Las quales platicas tomauan los Yndios Quipucamayus de memoria, en suma en breues palabras, y las encomendauan a la memoria, y por tradicion las enseñauan a los sucessores de padres a hijos, y descendientes, principal y particularmente en los pueblos, o prouincias donde auian passado, y alli se conseruauan mas que en otra parte porque los naturales preciauan dellas. Tambien vsauan de otro remedio para que sus hazañas, y las embaxadas que trayan al Inca, y las respuestas que el Inca daua se conseruassen en la memoria de las gentes, y es, que los Amautas, que eran los Philosophos y sabios tenian cuydado de ponerlas en prosa en cuentos historiales, breues como fabulas, para que por sus edades los contassen a los niños, y a los moços, y a la gente rustica del campo: para que passando de mano en mano, y de edad en edad se conseruassen en la memoria de todos. Tambien ponian los historias [sic] en modo fabuloso con su alegoria como hemos dicho de algunas, y adelante diremos otras. Assi mismo los Harauicus que eran los Poetas, componian versos breues y compendiosos, en los quales encerrauan la historia, o la embaxada, o la repuesta del Rey, en suma dezian en los versos todo lo que no podian poner en los ñudos: y aquellos versos cantauan en sus triumphos, y en

---

[28] Abbott, Don P. *Rhetoric in the New World: Rhetorical Theory and Practice in Colonial Spanish America*. Columbia: Universty of South Carolina Press, 1996, p. 95.

> sus fiestas mayores, y los rescitauan a los Incas noueles, quando los armauan caualleros: y desta manera guardauan la memoria de sus historias. Empero como la esperiencia lo muestra, todos eran remedios perescederos, porque las letras son las que perpetuan los hechos; mas como aquellos Incas no las alcançaron, valieronse de lo que pudieron inuentar: y como si los ñudos fueran letras, eligieron historiadores y contadores, que llamaron Quipucamayu, que es, el que tiene cargo de los ñudos, para que por ellos, y por los hilos, y por los colores de los hilos, y con el fauor de los euentos, y de la poesia escriuiessen, y retuuiessen la tradicion de sus hechos: esta fue la manera del escriuir, que los Incas tuuieron en su Republica.[29]

En este pasaje no apreciamos un predominio de la *oratio soluta*, sino más bien que el uso del período va ganando terreno. Por ejemplo, el fragmento que hemos elegido empieza con una oración recta sin hipérbaton en la que se aprecia la acumulación de elementos: «hasta poner las batallas y recuentros que se daban, hasta dezir quantas embaxadas auian traydo al Inca, y quantas platicas y razonamientos auia hecho el Rey». Inmediatamente después, la oración siguiente es totalmente distinta; su estructura es circular, de modo que los elementos no se completan semánticamente hasta su conclusión. Empieza con la adversativa «Pero» y, poco a poco, desarrolla la idea creando expectativa. Señala que el contenido de las embaxadas, razonamientos, etc., no se podían expresar con los nudos y solo al final de la frase expone la razón «por que el ñudo dize el numero, mas no la palabra». Este no es un procedimiento aislado, sino que se pueden seguir citando ejemplos del pasaje expuesto.

Asimismo, podemos notar el equilibrado uso de los polisíndentos (sobre todo, de la conjunción «y») y, con ellos, de las enumeraciones compuestas de cuatro elementos. A lo largo del texto siempre se retoma la serie: batallas, embaxadas, pláticas y razonamientos, como los temas sobre los que se construye la historia. Apreciamos cómo, en el fragmento, se desarrollan cuatro formas de conservar la historia: la de los nudos con los *quipucamayoc*, la que los mismos resumían en breves relatos, la de los *amautas* y la de los *haravicus*.

Finalmente, se puede reconocer, a lo largo del texto, un predominio de las figuras de repetición utilizadas, preferentemente, en

---

[29] VEGA, Inca Garcilaso de la, ob. cit., f. 137 r.a-137 r.b.

bimembraciones o trimembraciones, que, como señalamos al comienzo, era una de las características más típicas de la prosa renacentista. Es el caso de «[...] y las recomendaban a la memoria, y por tradición las enseñauan a los sucessores de padres a hijos, y descendientes, principal y particularmente en los pueblos o prouincias donde auian passado»; o de «[...] los contassen a los niños, y a los moços, y a la gente rustica del campo [...]». Todo ello contribuye a dar simetría y equilibrio al texto, es decir, a procurar la *concinnitas*.

En resumen, el estilo que reconocemos para las descripciones es distinto al de la narración. En este caso, el uso de cierto *ornatus* a partir del uso de las figuras de pensamiento y el uso de una composición en la que los miembros se unen mediante subordinaciones nos inclina a proponer que el estilo utilizado predominantemente es el medio o atemperado.

3.3. El estilo en los discursos intercalados

En los *Comentarios*, los discursos intercalados pueden dividirse entre los pronunciados por un sujeto colectivo y uno individual. El precepto más importante en ambos casos es el de respetar el decoro que merece cada personaje y cada situación. Veamos cómo se manifiesta lo dicho. En el siguiente pasaje, tomado del libro III, capítulo XII: «Embía el Inca a conquistar los Quechuas. Ellos se reduzen de su grado», se presenta un ejemplo de un discurso pronunciado por un sujeto colectivo:

> Los Caciques sabiendo que el Inca embiaua exercito a sus tierras, se auian juntado para recebirle [...] y con muestras de mucho contento y alegria, le dixeron: Seas bien venido, Inca Apu (que es general) a darnos nueuo ser, y nueua calidad con hazer nos criados y vasallos del hijo del Sol: por lo qual te adoramos como a hermano suyo, y te hazemos saber por cosa muy cierta, que si no vinieras tan presto a reducirnos al seruicio del Inca, estauamos determinados de yr el año venidero al Cozco a entregarnos al Rey, y suplicarle mandara admitirnos debaxo de su imperio: porque la fama de las hazañas y marauillas destos hijos del Sol hechas en paz y en guerra, nos tienen tan aficionados y desseosos de seruirles, y ser sus vasallos, que cada día se nos hazía vn año. Tambien lo desseauamos por vernos libres de las tiranias y crueldades que las naciones Chanca, y Hancohuallu, y otras sus comarcanas nos hazen de muchos años atrás, desde el tiempo de nuestros abuelos y antecesores; que a ellos, y a noso-

> tros nos han ganado muchas tierras, y nos hazen grandes sin razones, y nos traen muy oprimidos: por lo qual desseauamos el imperio de los Incas, por vernos libres de tiranos. El Sol tu padre te guarde y ampare, que assi has cumplido nuestros desseos.[30]

Como podemos observar, el estilo del discurso directo se inscribe dentro del medio. Esto se pone de manifiesto por el uso del más notorio recurso estilístico —recurso muy utilizado por el Inca—: la construcción bimembre a partir de la conjunción *y*, como es el caso de: «darnos nuevo ser y nueva calidad», «hazernos criados y vasallos», «la fama de las hazañas y marauillas», «hechas en paz y en guerra», etc. Además, esto se conjuga con la acumulación de elementos como consecuencia directa de las reduplicaciones y de las construcciones paralelas.

En los casos de los discursos directos de un sujeto individual, el estilo puede variar dependiendo de quién pronuncie el discurso y de cuál sea su función dentro del texto. Así pues, en el caso de los discursos del Inca tío sobre los orígenes del Imperio, Garcilaso los introduce para presentar las fábulas que cuentan el origen del Imperio de los Incas y se puede apreciar que la narración de estos episodios mantiene el uso del estilo medio. El cuzqueño sustenta este discurso en que ha sido una narración escuchada por él y que trata de reproducirla lo más fielmente posible. Es significativo que el tema de este relato sea mítico o sobrenatural. El recurso del discurso directo le permite establecer una mayor distancia entre un tema difícilmente creíble y el historiador, con lo que consigue no comprometer su autoridad limitándose a actuar de intermediario como él mismo señala: «Yo no me entremeto en cosas tan hondas, digo llanamente las fabulas historiales, que en mis niñezes oy a los mios, tomelas cada vno como quisiere, y deles el alegoria, que mas le quadrare».[31] Es interesante anotar, siguiendo a Efraín Kristal, que estos mitos forman parte del plan concebido por Garcilaso para demostrar la función civilizadora de los Incas a partir de un sinnúmero de analogías con el Imperio Romano. Así explica Kristal este punto:

> El Inca parece sugerir que si uno acepta la propuesta de que el Imperio Romano preparaba a la gentilidad para la llegada del cristianismo, ya

[30] Ib., f. 67 r.b-67 v.a.
[31] Ib., f. 17 v.b.

> sea por el argumento noeplatónico a la manera de León Hebreo de que los relatos de los gentiles prefiguraban la revelación cristiana, por la versión del Tostado que afirma que en esos relatos hay centellas de verdad, o incluso por la versión de los que consideran superfluas las teologías de los antiguos sabios una vez alcanzada la revelación cristiana; entonces es imposible desdeñar las fábulas del Imperio Incaico y su función civilizadora que, en opinión del Inca, iguala o supera la de los romanos.[32]

Y la mejor forma para transmitir esas fábulas incaicas es reproduciendo la manera en que se las transmite, oralmente. De ahí, otra razón para utilizar el discurso directo. Este discurso toma la forma de un relato en el que el narrador parece no diferenciarse, por el estilo y el tono, de la narración que hace el mismo Garcilaso. Las únicas marcas que diferencian al Inca tío son determinadas expresiones que el cuzqueño se encarga de identificar con la forma de hablar propia de los Incas, por ejemplo: «Sobrino, yo te las dire de muy buena gana, a ti te conuiene oyrlas, y guardarlas en el coraçon (es frasis dellos por dezir en la memoria)»,[33] o «Aduiertase, porque no enfade el repetir tantas vezes estas palabras nuestro padre el Sol, que era lenguaje de los Incas, y manera de veneracion y acatamiento, dezirlas siempre que nombrauan al Sol [...]».[34]

En los casos de los parlamentos de los Incas, el estilo depende de la situación en la que se inscriba el episodio. Si se trata de un episodio dramático que a Garcilaso le interesa resaltar especialmente, el estilo del discurso directo es sublime. Si, por el contrario, se trata de un discurso pronunciado como parte de las actividades habituales del Inca, el estilo es el medio. Comparemos los siguientes discursos el primero es pronunciado por el Inca Viracocha y en él recrimina a su padre, el Inca Yahuar Huaca que, frente a la insurrección de algunos súbditos, abandone la ciudad del Cuzco dejándola a merced del enemigo, se asimila a un discurso de acusación que acentúa la inquina, ira, etc.; el segundo es un discurso pronunciado por Huayna Cápac antes de morir que tiene más bien un tono exhortativo:

---

[32] KRISTAL, Efraín. «Fábulas clásicas y neoplatónicas en los *Comentarios Reales de los Incas*». En: *Homenaje a José Durand*, 1993, p. 59.

[33] VEGA, Inca Garcilaso de la, ob. cit., f. 14 r.b.

[34] Ib., f. 14 v.a.

> Inca, cómo se permite *que* por vna nueua falsa, o verdadera de vnos pocos de vassallos rebelados desampares tu casa, y corte, y bueluas las espaldas a los enemigos au*n* no vistos? Como se sufre que dexes entregada la casa del Sol tu padre, para q*ue* los enemigos las huelle*n* co*n* sus pies calçados, y haga*n* en ella las abominaciones q*ue* tus antepassados les quitaro*n* de sacrificios de ho*m*bres, mugeres, y niños, y otras gra*n*des bestialidades, y sacrilegios? Que cuenta daremos de las virgenes q*ue* estan dedicadas para mugeres del Sol co*n* obseruan*c*ia de perpetua virginidad, si las dexamos desam*p*aradas, para q*ue* los enemigos brutos, y bestiales haga*n* dellas lo q*ue* quisiere*n*? que ho*n*rra auremos ganado de auer permitido estas maldades por saluar la vida? Yo no la quiero, y assí bueluo a ponerme delante de los enemigos, para q*ue* me la quite*n* antes q*ue* entre*n* en el Cozco: porq*ue* no quiero ver las abominaciones q*ue* los barbaros hara*n* en aquella imperial, y sagrada ciudad, q*ue* el Sol y sus hijos fundaron. Los q*ue* me quisieren seguir ve*n*gan en pos de mí, que yo les mostrare a trocar vida vergonçosa por muerte honrrada.[35]

> [...] yo me voy a descansar al Cielo co*n* nuestro Padre el Sol, que dias ha me reueló, que de lago, o de rio me llamaria, y pues yo sali del agua con la indispusicion que tengo, es cierta señal que nuestro Padre me llama: muerto yo abrireys mi cuerpo, como se acostumbra hazer co*n* los cuerpos Reales, mi coraçon y entrañas co*n* todo lo interior mando se entierre en Quitu, en señal del amor que le tengo, y el cuerpo lleuareys al Cozco para ponerlo con mis padres y abuelos. Encomie*n*do os a mi hijo Atahuallpa que yo tanto quiero, el qual queda por Inca en mi lugar en este reyno de Quitu, y en todo lo demás que por su persona y armas ganare y aumentare a su Imperio, y a vosotros, los Capitanes de mi exercito, os mando en particular, le siruays con la fidelidad y amor que a vuestro Rey deueys, que por tal os lo dexo, para que en todo y por todo le obedezcays y hagays lo que el os mandare, que sera lo que yo le reuelare por orden de nuestro Padre el Sol. También os encomiendo la justicia y clemencia para con los vasallos, porque no se pierda el reno*m*bre que nos han puesto de Amador de pobres, y en todo os encargo hagays como Incas hijos del Sol.[36]

Las diferencias saltan a la vista. El discurso del Inca Viracocha —en ese momento todavía príncipe— apela a la moción de afectos

---

[35] Ib., f. 99 r.b.

[36] Ib., f. 241 r.b.-241 v.a.

característica del estilo sublime. Utiliza el apóstrofe y la batería de interrogaciones retóricas para interpelar a su padre y poner en evidencia lo ruin de su conducta. Para dar mayor énfasis a los argumentos utiliza la anáfora, primero con el «Cómo» y luego con el «Qué». El discurso es hiperbólico en las consecuencias de los actos del Inca al abandonar el Cuzco que se expresa en la forma de una *gradatio:* no solo va contra su propia casa, sino también contra sus súbditos y, lo que es más grave todavía, contra lo sagrado. Permite que el enemigo se apodere y mancille todos lo que representa lo más valioso para ellos. Encontramos que utiliza la amplificación y la acumulación de elementos que llegan a su punto culminante en la frase «yo les mostraré a trocar vida vergonçosa por muerte honrada» que en cierta forma resume la conducta del padre y la suya. Se trata de una invitación a la acción propia de las arengas y, por tanto, de *petitio* propia de los discursos políticos.

Por el contrario, el discurso de Huayna Cápac antes de su muerte tiene un tono totalmente distinto. Se trata de un discurso principalmente informativo, que adquiere una forma suasoria con *petitio* al enumerar las acciones que se deben llevar a cabo después de su fallecimiento. Este parlamento se construye en estilo medio. El uso de las construcciones bimembres típicas del estilo del cuzqueño es aquí más mesurados, lo cual enfatiza el tono narrativo. El uso del período y del *ornatus* es más medido: no encontramos hipérboles, ni anáforas, ni amplificaciones o acumulación de elementos. Este tono medio, como ya lo hemos apuntado, es el que predomina en la mayoría de los escasos discursos directos que Garcilaso inserta a lo largo de su obra.

Sin embargo, en determinados casos vemos un cambio de registro. En dichas situaciones encontramos el uso del *genus sublime,* que solo debe utilizarse en contados casos, cuando el orador, el tema o la función discursiva lo exijan. Este uso del *genus sublime* también se constata en los *Comentarios,* pero en contadas ocasiones y solo en los casos de algunos discursos directos que buscaban mover afectos, que ya de por sí son escasos.

Una de estas contadas ocasiones en las que usa el discurso directo asociado al *genus sublime* es el episodio sobre el motín de los chachapoyas. Frente a la inminencia del ataque del rey Inca Huayna Cápac para disolver la insurrección y castigar a los subversivos, los chachapoyas, amedrentados, recurren a una *matrona* para que interceda ante el Inca y evite que el pueblo y sus habitantes sean asolados. La *matrona* se hace acompañar de otras mujeres y sale al encuentro

del Inca para persuadirlo de esa intervención y moverlo a compasión. El discurso directo que introduce Garcilaso es el siguiente:

> Solo señor donde vas? no ves que vas con yra y enojo a destruyr vna prouincia, que tu padre gano y reduxo a tu imperio? no aduiertes q*ue* vas contra tu misma clemencia y piedad? no consideras que mañana te ha de pesar de auer executado oy tu ira y saña y quisieras no auerlo hecho? Porque no te acuerdas del renombre Huacchacuyac, que es amador de pobres del qual te precias tanto? porq*ue* no has lastima destos pobres de juyzio: pues sabes que es la mayor pobreza y miseria de todas la humanas? y au*n*que ellos no lo merezcan acuerdate de tu padre que los conquisto para que fuessen tuyos. Acuerdate de ti mesmo que eres hijo del Sol, no permitas que vn accidente de la yra ma*n*che tus gra*n*des loores, passados, presentes, y por venir, por executar vn castigo inutil, derramando sangre de gente que se te ha rendido. Mira que quanto mayor huuiere sido el delicto y la culpa de destos miserables, tanto mas resplandecera tu piedad y clemencia. Acuerdate de la que todos tus antecesores han tenido, y quanto se preciaron della, mira que eres la suma de todos ellos. Suplicote por quien eres perdones estos pobres, y si no te dignas de concederme esta peticion, a lo menos concedeme que pues soy natural desta prouincia que te ha enojado, sea yo la primera en quien descargue la espada de tu justicia; porque no vea la total destruycio*n* de los mios.[37]

Como es evidente, se trata de un discurso que, para estar de acuerdo con el decoro que requiere la situación y la persona que lo pronuncia, está escrito en estilo sublime. Prueba de ello son las interrogaciones retóricas al comienzo del discurso; la división en tres miembros a partir de la continua referencia al pasado, presente y futuro; la construcción paralelística lograda mediante la comparación entre el padre y el hijo; la reduplicación de elementos como la negación, la palabra *Acuerdate*, la sinonimia (no ves, no aduiertes, no consideras), etc.; el uso del imperativo a lo largo de todo el discurso y, por lo mismo, su carácter suasorio; y el tono hiperbólico conseguido por la acumulación de argumentos que intentan disuadir al Inca de su objetivo. El discurso utiliza todos los recursos propios de la moción de afectos, característicos del *genus sublime*. Claire y Jean-Marie Pailler apuntan

[37] Ib., f. 232 v.a.

la similitud de este pasaje con otro de la antigüedad latina y comentan:

> [...] en los *Comentarios Reales*, se trata de un Inca a punto de castigar a ciertos rebeldes; en la historia romana, tal como la cuenta Tito Livio (II, 40), o Plutarco, que se inspira libremente en él («Vida de Coriolano»), es el patricio Coriolano, deseoso de vengarse de la ofensa que le infligió el Senado. En ambos casos, la matrona habla primero, pero Garcilaso ofrece a sus lectores, y con creces, el discurso más hermoso, más perfecto en la forma, más noble en su inspiración.[38]

Es decir, según el juicio de los Pailler, el discurso de Garcilaso es el que mejor se adecua a los preceptos retóricos y, en especial, a los historiográficos.

4. Conclusión

Con todo lo expuesto, podemos llegar a la conclusión de que al Inca Garcilaso le preocupó redactar un texto histórico que respetara las normas que establecía la disciplina. Por ello, recurre al uso de la *variatio*, según lo que se prescribía para la redacción de la historia. Esta variedad está sustentada en la diversa naturaleza discursiva de lo que se expone en el texto, así como en la diferencia de las situaciones presentadas. En el primer caso nos referimos al contrapunto entre narración y descripción que implica también un contrapunto estilístico: a la narración le corresponde un estilo humilde mientras que las descripciones se construyen dentro de un estilo medio. En el segundo caso, el que alude a los discursos, el estilo depende de la situación en la que se pronuncia el discurso; así pues, puede acudir a un estilo medio o a uno sublime.

---

[38] Pailler, Claire y Jean-Marie Pailler. «Una América verdaderamente latina: los historiadores romanos y el Inca Garcilaso en la perspectiva de G. Dumezil». *Histórica*, vol. XVII, n.º 2, 1993, p. 191.

Bibliografía

AZAUSTRE, Antonio y Juan CASAS
1997 *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel.

ABBOTT, Don P.
1996 *Rhetoric in the New World: Rhetorical Theory and Practice in Colonial Spanish America*. Columbia: Universty of South Carolina Press.

AROCENA, Luis
1949 *El Inca Garcilaso y el humanismo renacentista*. Buenos Aires: Centro de Profesores Diplomados de Enseñanza Secundaria.

ARTAZA, Elena
1197 *Antología de textos retóricos españoles del siglo XVI*. Bilbao: Universidad de Deusto.

CABRERA DE CÓRDOBA, Luis
1948 [1611]. *De historia para entenderla y escribirla*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

CICERÓN
1960 *Brutus*. París: Les Belles Lettres.

1995 *De oratore*. Milán: Biblioteca Universale Rizzoli.

COSTA, Juan
1591 *De conscribenda rerum historia libri duo*. Zaragoza: Lorenzo Robles.

DURAND, José
1963 «El nombre de los *Comentarios Reales*». *Revista del Museo Nacional*, vol. XXXII.

1988 *El Inca Garcilaso, clásico de América*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

FOX MORCILLO, Sebastián
1557 *De historiae institutione, dialogus*. Amberes: Cristóbal Plantino.

KRISTAL, Efraín
1993 «Fábulas clásicas y neoplatónicas en los *Comentarios Reales de los Incas*». En: *Homenaje a José Durand*.

LAUSBERG, H.
1990 *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. 3 tomos. Madrid: Gredos.

PAILLER, Claire y Jean-Marie PAILLER
1993 «Una América verdaderamente latina: los historiadores romanos y el Inca Garcilaso en la perspectiva de G. Dumezil». *Histórica*, vol. XVII, n.º 2.

RAMBAUD, Michel
1979 «César et la rhétorique. A propos de Cicerón (*Brutus*, 261-262)». En: CHEVALLIER, R. (ed.). *Colloque sur la rhétorique. Calliope I.* París: Les Belles Lettres.

VEGA, INCA GARCILASO de la
1609 *Comentarios Reales de los Incas*. Lisboa: Pedro Crasbeeck.

Las herramientas del censor: índices y edictos de libros prohibidos en el Santo Oficio peruano (1570-1754)[1]

Pedro Guibovich Pérez
Pontificia Universidad Católica del Perú

En su viaje desde la península al Perú, los primeros inquisidores llevaron consigo, como parte de su equipaje, un nutrido conjunto de documentos. Entre estos se incluían reales cédulas, provisiones y cartas dirigidas al virrey, oidores, obispos y otras autoridades locales por medio de las cuales el Rey y el Consejo de la Suprema y General Inquisición les informaban del establecimiento del tribunal del Santo Oficio en el virreinato peruano, de sus atribuciones, e invocaban su apoyo a la nueva institución. Otros documentos eran de carácter institucional, tales como instrucciones impresas y manuscritas, y detallaban los procedimientos a seguir para poner en marcha la maquinaria inquisitorial. Finalmente, a todo este variado elenco documental se sumaban tres piezas: dos catálogos o índices de libros prohibidos y una copia manuscrita del edicto de la Fe.[2] Inmersos en el matalotaje de los inquisidores, cruzaron sin riesgo el Atlántico. Aunque de pequeño formato y reducida extensión, ellos habían de inaugurar una de las tareas centrales de la Inquisición: la censura de libros.

Es conocido que los catálogos aparecieron en el contexto de la reforma protestante como un medio de la Iglesia Católica destinado a impedir la difusión de la literatura de los disidentes. El primer catálogo fue publicado a mediados del siglo XVI por orden de las autoridades de la Universidad de París. El ejemplo francés fue seguido por

---

[1] Este artículo es un avance de una investigación mayor en curso sobre «La Inquisición de Lima y la censura de libros prohibidos entre 1570 y 1754». Agradezco a Juan Carlos Estenssoro sus comentarios a este texto.

[2] Cartas al Consejo. Archivo Histórico Nacional-Madrid [en adelante: AHN], Inquisición, libro 1036, f.401r. Los originales de los documentos de carácter administrativo portados por los inquisidores se conservan en la Biblioteca Nacional, en Santiago de Chile. Una detallada descripción de ellos la ofrece Nathan Adler, Elkan. *The Inquisition in Peru*. Baltimore: Lord Baltimore Press, s.a.

otras universidades y autoridades civiles en diferentes estados de Europa. En España, la publicación de los índices fue siempre una responsabilidad inquisitorial. Formalmente, los índices consistían en largas listas de libros considerados heréticos o ideológicamente peligrosos por los teólogos católicos. Los índices españoles tenían la particularidad de contener además el expurgatorio, es decir, instrucciones para testar pasajes de ciertos libros que se consideraban necesitados de «corrección».

Debido a la finalidad para la que fueron compuestos, la riqueza de su información y su fácil consulta, los índices de libros han ejercido una especial fascinación entre los investigadores no solo de la Inquisición sino también de la cultura literaria desde fines del siglo XIX. Muestra de ello es la enorme bibliografía existente sobre los índices romanos, en general, y los españoles, en particular. La marcada atención por los catálogos ha producido una distorsión de su relevancia en relación con la práctica de la censura. Así, algunos autores han identificado la censura con los catálogos de libros. José Pardo Tomás en su libro sobre ciencia e Inquisición en la España del siglo XVII, identifica el período 1640-1707 como de decadencia de la censura. En su opinión, los mecanismos de la censura durante esos años se fueron progresivamente anquilosando y algunos incluso se paralizaron por completo. Muestra de ello, dice Pardo Tomás, es el hecho de que en los sesenta y siete años que siguieron a la publicación del catálogo de 1640 no salió a la luz ningún nuevo índice.[3] De otro lado, en el más reciente estudio sobre la Inquisición de Lima, los autores Paulino Casteñada y Pilar Hernández sostienen que «el gran sistema de control era el índice y expurgatorio de libros prohibidos».[4] ¿Pero fue esto así? ¿Cuán importantes fueron los catálogos? Importa recordar que además de los catálogos, el Consejo de la Suprema publicó numerosos edictos no solo entre los intervalos que mediaban entre la publicación de los catálogos sino simultáneamente con estos últimos.

Desafortunadamante, a diferencia de los catálogos, los edictos no han merecido la atención conveniente entre los investigadores de la censura, quizá porque su estudio presenta ciertas dificultades. La principal de ellas es su consulta. Pocos son los edictos que se han preser-

---

[3] Pardo Tomás, José. *Ciencia y censura. La Inquisición española y los libros científicos en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, p. 307.

[4] Castañeda, Paulino y Pilar Hernández. *Inquisición de Lima 1635-1699*. Madrid: Deimos, 1995, tomo 2, p. 506.

vado. Destinados a estar expuestos en lugares públicos, la mayoría de los edictos ha desaparecido y su reconstrucción es posible básicamente a partir de referencias indirectas, tales como las contenidas en las cartas de los inquisidores. La bibliografía sobre edictos es en extremo reducida si la comparamos con la existente acerca de los catálogos. Básicamente son tres los autores que se han ocupado del estudio de los edictos. El primero de ellos es Virgilio Pinto, quien en su ya clásico sobre la censura de libros en la España del siglo XVI, trató sobre ellos de manera parcial, aun cuando se ocupó en extenso del análisis de los documentos que les daban origen: las cartas acordadas.[5] Este no es el caso de José Abel Ramos, quien desde hace varios años ha venido publicando diversos estudios sobre la censura en el Virreinato de la Nueva España en el siglo XVIII, basados casi exclusivamente en edictos.[6] Finalmente, merece destacarse el trabajo de Francisco Bethencourt, quien ha realizado un detallado análisis de los tipos de edictos promulgados por los tribunales inquisitoriales de España, Portugal e Italia. Además de analizar sus contenidos, características y el contexto de su publicación, Betencourt ha sido el primer autor que ha llamado la atención acerca de la importancia de los edictos en el marco de la acción inquisitorial.[7]

Este artículo estudia el empleo de índices y edictos como herramientas de la censura de libros. Propongo evidencias para ilustrar su uso por los agentes de la censura y sus efectos en el marco general de la

---

[5] Pinto Crespo, Virgilio. *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*. Madrid: Taurus, 1983.

[6] Ramos, José Abel. «Los orígenes geográficos de la literatura prohibida en Nueva España, siglo XVIII». *Historias*, n.° 6, 1985; íd., «Una senda en la perversión en el siglo XVIII: el imaginario erótico en la literatura prohibida en Nueva España». En: Ortega, Sergio (ed.). *De la santidad a la perversión o de por qué no se cumplía la ley de Dios en la sociedad novohispana*. México: Grijalbo, 1985, pp. 69-90; íd., «Criterios inquisitoriales en la prohibición de la literatura relacionada con la comunidad doméstica en la Nueva España». En: Alberro, Solange *et al. El placer de pecar y el afán de normar: ideologías y comportamientos familiares y sexuales en el México colonial*. México: Planeta, 1985; íd., «Libros prohibidos sobre matrimonio, familia y sexualidad en los edictos promulgados por la Inquisición 1576-1819». En: Alberro, Solange *et al. Seis ensayos sobre el discurso colonial relativo a la comunidad doméstica. Matrimonio, familia y sexualidad a través de los cronistas del siglo XVI, el Nuevo Testamento y el Santo Oficio de la Inquisición*. México: INAH, 1980, pp. 184-201.

[7] Bethencourt, Francisco. *La Inquisición en la época moderna. España, Portugal, Italia, siglos XV-XIX*. Madrid: Akal, 1995, pp. 193-239.

lucha contra la literatura proscrita. Asimismo, argumento que ambos textos deben ser estudiados como complementarios, y que en el accionar del Tribunal de Lima, fueron los edictos de libros prohibidos más que los catálogos, las principales herramientas de la censura.

Los Catálogos

Antes de pasar al comentario de las herramientas de censura empleadas por la Inquisición de Lima, importa precisar que en los dominios de la monarquía española, al menos formalmente, no tenían vigencia los catálogos publicados por Roma. Esto se explica por las relaciones existentes entre España y Roma. Desde una época temprana, los índices romanos fueron vistos con recelo por los representantes de la Corona Española. En 1559 con ocasión de la publicación por el Papa Paulo IV del primer índice de libros prohibidos, el humanista Benito Arias Montano sostuvo que dicho texto produjo tal indignación entre los académicos, que en Francia y gran parte de Italia no había sido obedecido; y el inquisidor Valdés anunció que el Santo Oficio español publicaría el suyo propio, como en efecto sucedió ese mismo año. Más aun, el Índice español de 1559, autorizó en España la circulación de varios de los libros prohibidos por Roma. Durante el pontificado de Pío V, en un afán por lograr la publicación del índice romano en la península ibérica, el inquisidor romano envió a España un edicto que anunciaba que del Índice habían sido retiradas algunas prohibiciones dictadas por Pío IV, y permitía la lectura de ciertas obras de medicina, ciencia, gramática, libros de autor anónimo y Biblias en lengua vernácula. Valdés, sin embargo, no publicó el edicto y advirtió a Felipe II contra lo que estimaba era liberalidad papal.[8]

Los decretos papales estaban sujetos desde principios del siglo XVI al examen y aprobación de la Corona Española. Ello se consideraba necesario para evaluar si amenazaban las prerrogativas reales. Las disposiciones romanas sobre libros prohibidos no fueron la excepción. Las condenaciones de libros eran de dos tipos: las ordinarias, provenientes de la Congregación del Índice o de la Congregación de la Inquisición romana, y las especiales, decretadas por el Papa. Cuando se

---

[8] LEA, Henry Charles. *Chapters from the Religious History of Spain Connected with the Inquisition*. Nueva York: The MacMillan Company, 1922, pp. 98-99.

trataba de estas últimas, como conllevaban especial consideración, eran remitidas al Rey, no con el propósito de examinar lo acertado de las prohibiciones, sino para ver si ellas no contenían nada perjudicial a la comunidad. Las condenaciones ordinarias eran enviadas al Consejo de la Suprema, que las estimaba más como sugerencias que como órdenes. Aun cuando los decretos de las Congregaciones eran formalmente remitidos al Papa y aprobados por él, y derivaban todos su autoridad de él, la Inquisición española reclamaba que solo debía obediencia al Pontífice y no a la Congregación. Por consiguiente, cuando tal tipo de condenación era presentada al Consejo, este procedía a un nuevo examen y, si lo consideraba pertinente, procedía a la condenación bajo su propia autoridad. La condenación de un libro en Roma no necesariamente tenía vigencia en España, a menos que fuera aceptada por la Inquisición, y numerosas obras permitidas en España estaban prohibidas en Roma y viceversa. Adicionalmente, cuando la Inquisición española había emprendido el examen de un libro, estaba prohibida cualquier apelación a Roma o intento de tratar el asunto allí.[9]

La situación antes descrita permite entender las restricciones impuestas a la circulación de los Índices romanos en los territorios de la monarquía española por el Consejo de la Suprema mediante sucesivas cartas acordadas. En 1675, los inquisidores del Perú consultaron a Madrid si podían usar el Índice publicado por Alejandro VII. La respuesta del Consejo, tres años más tarde, fue negativa.[10] No obstante esta y otras prevenciones, numerosas prohibiciones dictadas por Roma o publicadas en sus Índices tuvieron vigencia en los territorios de la monarquía hispana, ya que los propios índices españoles las incorporaron a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII. ¿Cuáles fueron, pues, en rigor, los catálogos empleados por el Tribunal de Lima entre 1570 y 1754?

Durante este período, la Inquisición española publicó ocho catálogos y expurgatorios de libros prohibidos. A la segunda mitad del siglo XVI corresponden los de 1559 y 1584. En la primera mitad del siglo

---

[9] Ib., p. 99.

[10] «Recivimos vuestra carta de 6 de junio del año pasado de 1675 sobre la observancia del expurgatorio de la Santidad de Alejandro 7 y ha parecido ordenaros que no hagáis novedad alguna en orden a esto y que en razón de los libros y pinturas prohividas en él, esperéis la resolución y orden de Su Excelencia y el Consejo. Dios os guarde. Madrid, a 24 de marzo de 1678. Ayala. Bazán. Mier. Marín» («Carta acordada, 1678». En: AHN. *Cartas al Consejo*. Madrid: Inquisición, libro 1024, f.79r).

XVII, la acción censoria se intensifica con la aparición de tres catálogos en un período menor de treinta años: 1612, 1632 y 1640; algunos de ellos tuvieron suplementos con adiciones así como reimpresiones. En la segunda mitad del siglo XVII no se publicó ningún nuevo catálogo. Después de un largo paréntesis, en los primeros años del siglo XVIII se reinició la publicación de catálogos. El primero en aparecer fue el de 1707, seguido de los de 1739 y 1747. Veamos las características generales de cada uno de estos Índices.

Los primeros inquisidores del Perú trajeron en su equipaje dos catálogos de libros prohibidos: la *Censura de las Biblias* y un *Cathalogo de los libros prohibidos*.[11] Del primer texto no cabe duda que se trataba de la *Censura Generalis*. Impresa en 1554, la *Censura* registraba aquellas ediciones de las *Sagradas Escrituras* que se estimaba debían ser corregidas. Su publicación obedeció a la preocupación de la Inquisición por la difusión en territorio castellano de ediciones de la *Escrituras* de cuya ortodoxia o fidelidad se sospechaba.[12] En el edicto del inquisidor general, Fernando de Valdés, que precede al texto se indica que en numerosos ejemplares de la Biblia, sobre todo en las ediciones publicadas a partir de 1528, y especialmente en los sumarios, los comentarios y los índices que las acompañan, se había encontrado numerosos pasajes controversiales y que para evitar su difusión habría sido conveniente ordenar que esas copias fuesen quemadas o destruidas; sin embargo, dicha medida se había reconsiderado dado que los pasajes se hallaban en los textos accesorios y que la destrucción de un número tan grande de ejemplares habría causado considerables pérdidas pecuniarias a propietarios y bibliotecas. Se añade que después de discutir el asunto con personas doctas y universidades, se había acordado la elaboración de la *Censura*. En rigor, pues, la *Censura* era un índice expurgatorio más que prohibitorio, ya que tenía por finalidad la corrección de textos y no su supresión. La mayoría de los pasajes censurados se refiere a las nociones de la fe, al lugar de las obras en la justificación, al libre arbitrio, y a otros puntos importantes relacio-

---

[11] AHN, Inquisición, libro 1036, f.401r.

[12] *Censura Generalis contra errores, quibus recentes haeretici Sacram Scripturam asperserunt, edita a supremo senatu Inquisitionis adversus hereticam pravitatum et apostasiam in Hispania et aliis regnis et dominiis Cesarae Majestatis constituto Pinciae* (Ex Officina Francis Ferdinan. Corduben, Cum privilegio Imperiali, s.a. [1554]). La censura fue reeditada por Giordano Ziletti, en Venecia, en 1562. Además, hay una reproducción moderna de Tellechea, José Ignacio. «La censura inquisitorial de biblias de 1554». En: Tellechea, José Ignacio. *Anthologia Annua*. 1962, tomo 10, pp. 89-147.

nados con la doctrina potestante.[13] Para dar mayor fuerza a la tarea censoria, una carta acordada de ese mismo año estableció que quedaba prohibida la circulación de las ediciones no corregidas, pero que una vez censuradas podían devolverse a sus dueños.[14]

Junto con la *Censura*, los primeros inquisidores del Perú llevaron consigo un *Cathálogo de los libros prohibidos*. Suponemos que se trataba del publicado en 1559 durante el gobierno del inquisidor general Fernando de Valdés.[15] De modo similar que la *Censura general de Biblias*, el *Catálogo* se publicó en un contexto muy crítico: la lucha contra la difusión de las doctrinas reformadas, situación agravada por el descubrimiento de células protestantes al interior de Castilla. Este hecho explica la inclusión de numerosas condenas de libros de piedad y de devoción por considerárseles vehículos de la herejía protestante, de los errores de los alumbrados y falsos místicos, de las tesis erasmistas y de las prácticas entendidas como supersticiosas.

Como lo han señalado diversos autores, el catálogo de 1559 fue una obra colectiva, ya que en su elaboración intervinieron miembros de las universidades peninsulares. Se trata además de un texto de síntesis por cuanto recoge las prohibiciones de los índices de Lovaina (1550) y Portugal (1551). Siguiendo estos modelos, los inquisidores españoles agruparon los libros de acuerdo con su idioma: latín, castellano, flamenco, francés, portugués y alemán. Al interior del catálogo se contiene, alternadas con los títulos de los libros, veinte normas que proscriben determinados textos: 1) los que carecen de nombre de autor, impresor, lugar de impresión, escritos a partir de 1525; 2) las traducciones totales o parciales de la Biblia así como fragmentos de la misma; 3) los de horas con supersticiones; 4) los arábigos o hebraicos; 5) los de nigromancia, necromancia y ritos supersticiosos; 6) los que poseen introducciones, dedicatorias, comentarios, anotaciones y glosas de autores herejes; y 7) los manuscritos que tratasen de las *Sagradas Escrituras*, de los sacramentos o la religión cristiana, en forma de

---

[13] Martínez de Bujanda, Jesús. Introduction historique. En: Martínez de Bujanda, Jesús. *Index de L'Inquisition espagnole 1551, 1554, 1559*. Sherbrooke: Centre d'Études de la Renaissance, Université de Sherbrooke, 1984, p. 151.

[14] Pinto Crespo, Virgilio, ob. cit., p. 164.

[15] *Catalogus librorum qui prohibentur mandato Illustrissimi et Reverend. D.D. Ferdinandi de Valdes Hispalensis archiepiscopi Inquisitoris Generalis Hispaniae necnon et Supremi Sanctae ac Generalis Inquisitionis Senatus* (*Pinciae* Sebastián Martínez, 1559). La segunda edición de este catálogo es reproducida en Martínez de Bujanda, Jesús, ob. cit.

sermones, cartas, tratados u oraciones.[16] Algunas de las normas son bastante generales, como aquellas que prohíben todos los libros sospechosos de herejía o todas las reproducciones artísticas, grabados, efigies de la Virgen y los santos que fuesen injuriosas. Como se verá, estas normas se incorporarán de manera más elaborada en los posteriores catálogos.

El siguiente *Catálogo*, llamado de Quiroga por el nombre del inquisidor general, apareció entre 1583 y 1584,[17] tuvo por finalidad impedir la difusión del protestantismo y de las ideas contrarias a las enseñanzas del Concilio de Trento. Ello explica por qué la mayoría de las obras condenadas o destinadas a ser expurgadas son de carácter religioso.[18] El *Catálogo* de 1583 constituye un hito no solo en la historia de los índices sino también de la censura inquisitorial por varias razones. De modo similar que el índice de Valdés, se trata también de una obra de síntesis ya que recoge las principales prohibiciones de los más importantes catálogos europeos impresos hasta esa fecha.[19] En comparación con el índice de Valdés, este condena un número considerablemente mayor de obras porque, junto con títulos específicos, prohíbe toda la producción de ciertos autores.[20] Asimismo, introduce la distinción entre los autores herejes y los heresiarcas. Estos últimos son los considerados como cabezas, inventores o renovadores de herejías, que usualmente se identifica al interior del texto por estar prohibida su «opera omnia».

Otro rasgo importante en el *Catálogo* de 1583 son las 14 reglas contenidas al inicio del volumen y que, inspiradas en las del Índice promulgado por el Concilio de Trento, sirven de pauta para su interpretación

---

[16] Pinto Crespo, Virgilio, ob. cit., p. 174.

[17] *Index et catalogus librorum prohibitorum, mandato Illustrissimi ac Reverendissimi D.D.Gasparis Quiroga Cardinalis Archiepiscopi Toletani, ac in regnis Hispaniarum Generalis Inquisitoris, denuo editus, cum consilio Supremi Senatus Sanctae Generalis Inquisitionis.* Madrid: Alphonsum Gomezium, 1583.

[18] Martínez de Bujanda, Jesús. «La censure litteraire en Espagne au XVIe siecle». *Canadian Journal of History*, vol.VII, n.° 1, abril de 1972, pp. 1-15.

[19] Pinto Crespo, Virgilio, ob. cit., p. 197. El análisis del Índice de 1583 permite constatar que en él se recogieron íntegramente el catálogo romano o de Trento de 1564, el de Lovaina de 1550 (incluido en el Valdés de 1559), la censura general de Biblias de 1554, el de Valdés de 1559, el de Amberes de 1570 (que a su vez había recogido el de La Sorbona de 1556), y el portugués de 1581.

[20] Martínez de Bujanda, Jesús, ob. cit., p. 76. Con 2315 entradas, el Índice de Quiroga excede en tres veces al de Valdés que contenía 699 prohibiciones, y en dos al de Roma de 1564, con 1012 condenaciones.

y empleo por los censores. Con algunas modificaciones o adiciones, estas reglas aparecerán en todos los índices españoles posteriores. En síntesis, estas reglas prohíben: 1) los libros condenados por los papas o los concilios generales antes de 1515; 2) los libros de heresiarcas que «han sido inventores o renovadores de las herejías, como las cabezas y capitanes dellas [...] aunque no traten de religión ni costumbres»; 3) los libros de otros herejes, que no son autores de las herejías, si de primer intento tratan de religión, aunque no contengan errores; se permiten, no obstante, las obras de herejes que no tratan de religión, una vez que hayan sido examinadas y corregidas por la Inquisición; 4) los libros de judíos y moros que combaten la religión católica y las costumbres y ceremonias de la Iglesia; 5) las versiones de la Biblia, elaboradas por herejes, generalmente, se prohíben, pero los inquisidores podrán conceder permiso para su lectura a hombres doctos; son permitidas las obras de autores que no son herejes, pero que han sido traducidas o editadas por herejes, con tal que no contengan errores o doctrinas sospechosas; 6) las versiones totales o parciales de la *Sagrada Escritura* en lengua vulgar; se exceptúan las frases sueltas o los capítulos de la *Escritura* que están insertos en otros libros católicos, como sermonarios, etc; 7) todos los libros de horas en romance así como los textos de piedad en latín y en romance en los que se incluyen oraciones o devociones vanas o fabulosas; 8) la lectura de las obras polémicas contra los herejes y las refutaciones del Corán a menos de contar con licencia de la Inquisición; 9) los libros de quiromancia, hechicería, etc., y ciertas obras de astrología; 10) los pasquines, canciones, coplas, rimas, etc., que traten de la *Sagrada Escritura* o que contengan afirmaciones contra la doctrina de la Iglesia; 11) los libros que a partir de la fecha de publicación del catálogo, sean impresos sin nombre de autor ni impresor, sin lugar o fecha de impresión; 12) las imágenes, retratos, monedas, medallas y grabados irreverentes de santos o personas de la jerarquía eclesiástica. La regla 13 establece que los libros de autores católicos impresos hasta la fecha y que contienen algunos errores, se permiten siempre y cuando no sean expresamente condenados por el *Catálogo*. Se advierte que nadie está autorizado a corregir tales interpretaciones ya que ello compete a los tribunales. Finalmente, la regla 14 señala que, salvo indicación en contrario, toda obra condenada en una lengua debe ser considerada como prohibida en todas las demás.[21]

[21] Íd., «Índices de libros prohibidos». En: Martínez de Bujanda, Jesús. *Diccionario de Historia Eclesiástica de España. Suplemento I*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987.

El *Catálogo* de Quiroga resulta más matizado que el de 1559 porque introduce un expurgatorio, que se publicó como texto independiente en 1584. Esta innovación, inexistente en textos similares europeos, trató de rescatar algunos autores y obras censuradas. El expurgatorio indica los pasajes que debían ser borrados de los textos, luego de lo cual podían ser devueltos a sus dueños y circular. Al proceder de esta manera, la Inquisición española respondió de un lado a los reclamos de los intelectuales, profesores universitarios, médicos y abogados que manifestaron la necesidad de leer tales obras; y, de otro, a las demandas de los impresores y bibliotecas que exigían compensaciones financieras por el perjuicio derivado de la confiscación de las obras prohibidas.[22]

Visto en conjunto, el *Catálogo* de 1583-1584 refleja la problemática generada por la Reforma y por ello prohíbe una considerable cantidad de escritos protestantes. Se recoge las obras de los autores evangélicos más significativos así como la variada literatura producida por las iglesias reformadas, como por ejemplo actas de reuniones, documentos constitucionales de las nuevas congregaciones, textos de polémica con los católicos. También se prohibieron aquellos escritos cuya finalidad era delinear la conciencia histórica de los disidentes, los de carácter apologético de los nuevos mártires, los de los disidentes dentro de los disidentes y los que atacaban las instituciones católicas. Además de la literatura protestante, el *Catálogo* de 1583 prohíbe obras que desde fines de la Edad Media habían representado la aparición del espíritu crítico, corriente que se renovó y enriqueció durante el Renacimiento a través de los escritores más representativos del Humanismo como Abelardo y Occam. Entre los autores del temprano Renacimiento cuyas obras fueron condenadas estuvieron Petrarca, Dante y Boccaccio. A estos nombres se suman los de Savonarola, Maquiavelo, Valla, Aretino, Rabelais y Ariosto, entre otros. Los pensadores y escritores de fines del siglo XV y principios del XVI también aparecen con varias obras prohibidas en el *Catálogo*: Erasmo, Reuchlin, Budé, Moro, Vives y Valdés. Además los censores prestaron especial atención a las ediciones o antologías de los padres de la Iglesia y de autores clásicos realizadas por los humanistas.

Durante el siglo XVII, la Inquisición española publicó tres índices de libros prohibidos y expurgados (1612, 1632 y 1640). El Índice de

---

[22] Martínez de Bujanda, Jesús, ob. cit., pp. 100-101.

1612 del inquisidor general Bernardo de Sandoval y Rozas duplica el número de obras condenadas y triplica el de los libros expurgados por el Índice de 1583-1584;[23] nuevas condenaciones se añadieron en los apéndices publicados en 1614 y 1628. De modo similar que el *Catálogo* de 1584, consta de dos grandes partes: el índice prohibitorio y el expurgatorio. El índice prohibitorio contiene los edictos papales e inquisitoriales, y las reglas generales para su interpretación. A continuación de estas, el *Catálogo* de 1612 introduce tres textos destinados a los libreros, importadores de libros y a los impresores, que figurarán en todos los índices posteriores. El «mandato a los libreros, corredores y tratantes de libros» los obliga a presentar en un plazo de sesenta días a los oficiales de la Inquisición un inventario, por orden alfabético, de autores de los libros que poseen. Este inventario deberá renovarse durante los sesenta primeros días de cada año. Se prohíbe, bajo penas muy severas, tener, comprar o vender libros prohibidos por este índice, del cual deberán tener un ejemplar, bajo pena de multa. El «mandato a los que entran libros en estos reinos» obliga a presentar a los representantes del Tribunal en los puertos de mar y de distrito la relación de los libros importados. El «mandato a los impresores» prohibe imprimir libros condenados. En el caso de imprimirse una obra que ha sido expurgada, debe añadirse la indicación siguiente: «anteriormente editado y prohibido, actualmente expurgado y permitido».[24] En el Índice de Sandoval, los autores y títulos se organizan en tres grupos y en orden alfabético. En el primer grupo están los autores herejes o sospechosos de herejía «para que se entienda que están prohibidas todas sus obras no solo las que hasta aora han escrito y divulgado, más también las que adelante escribieren o publicaren». De esta prohibición quedan exceptuadas algunas obras cuya lectura se permite después de su expurgo. Al segundo grupo corresponden tan solo títulos de libros. Se incluyen los que se prohíben absolutamente y

---

[23] *Index librorum prohibitorum et expurgatorium Illustrissimi ac Reverendissimi D.D.Bernardi De Sandoval et Roxas, S.R.E. Presb. Cardin. Tit. S. Anastasiae, Archiepiscopi Toletani, Hispaniarum Primatis, Maioris Castellae Cancellarii, Generalis Inquisitoris, Regii Status Consiliarii, etc. auctorite et jussu editus, de consilio Supremi Senatus Stae. Generalis Inquisitionis Hispaniarum*. Madrid: Ludovicum Sanchez, 1612. El ejemplar que conserva la biblioteca de la Universidad de Columbia, en la ciudad de Nueva York, contiene diversas marcas en tinta en los márgenes, lo que muestra haber sido utilizado por un usuario, acaso un censor.

[24] Martínez de Bujanda, Jesús, ob. cit., p. 403.

aquelos cuya lectura es permitida después de haber sido expurgados o anotados por contener «doctrina no sana y sospechosa». En el tercer grupo se registran los libros publicados sin nombre de autor «y tienen dotrina que la Santa Iglesia reprueva como contraria a la fe católica o perniciosa a las costumbres». La segunda parte del Índice de 1612 corresponde al expurgatorio. La extensión de los expurgos variaba mucho, podía constar de tan solo unas líneas (como en el caso de *El cortesano* de Castiglione) hasta numerosos pasajes y algunas veces páginas completas (como en el caso de los comentarios y glosas al derecho romano del jurista francés Charles Dumoulin).

En 1632 se publicó el *Novus Index librorum prohibitorum et expurgatorum* del inquisidor general Cardenal Antonio Zapata.[25] Con cierto orgullo, el propio Zapata escribió en el prólogo que era el Índice «más copioso que asta ahora a salido a luz». No le faltaba razón. En comparación con el de 1612, son alrededor de dos mil quinientas las adiciones entre prohibiciones y expurgos. Asimismo se advierte algunas innovaciones que revelan un trabajo más dedicado por parte de los editores y compiladores. En primer lugar, se observa una voluntad por facilitar la consulta del Índice. Con tal finalidad, desaparece la división entre índices prohibitorio y expurgatorio. El texto es uno solo, en cuyo interior autores y títulos se organizan en los tres grupos ya establecidos por el Índice anterior de acuerdo con un orden alfabético. Más aun, la preocupación por lograr una mejor identificación de la literatura proscrita es visible. Los nombres de los herejes suelen estar acompañados de referencias a su nacionalidad, época en la que han vivido, profesión y grupo religioso de pertenencia. El Índice de 1632 es, sin duda, un texto que ha adquiridio un grado de mayor complejidad por las abundantes advertencias y restricciones acerca de la lectura de autores y títulos, de allí que los editores tuvieran la necesidad de agregar seis «Advertencias para el más fácil uso de este Índice y mayor inteligencia de su disposición, orden y execución de sus expurgatorios y mandatos». Resulta interesante la quinta «advertencia», la más extensa y prolija, que ordena la censura de los epítetos usados por los autores herejes en sus libros porque «se deve siempre

---

[25] *Novus Index librorum prohibitorum et expurgatorum editus auctoritate et iussu Emintissimi ac Reverendissimi D.D.Antonii Zapata, S.R.E. Presby. Card. Tit. S.Balbinae, Protectoris Hispaniarum, Inquisitoris Generalis in omnibus Regnis et ditionibus Philippi IV. R.C., et ab eius Statu, etc., de Consilio Supremi Senatus S.Generalis Inquisitionis.* Sevilla: Francisci De Lyra, 1632. Ejemplar en la Biblioteca Pública de Nueva York.

evitar todo lo que pueda causar afición, inclinación y estima a la persona desacreditada en materia de fe y religión».

Ocho años más tarde, en 1640, se publica el *Novissimus librorum prohibitorum et expurgatorum Index* del inquisidor general Antonio de Sotomayor.[26] El *Catálogo* va precedido de un extenso edicto del inquisidor general alertando acerca de las ediciones de autores católicos hechas subrepticiamente por los protestantes y la adulteración del texto de la Biblia. Las novedades de este catálogo son varias. El número de reglas se ha incrementado de 14 a 16. La última regla resulta siendo una novedad ya que detalla en 17 acápites los criterios a seguir en el expurgo de los libros. Se recomienda no solo examinar y expurgar el texto de la obra sino sus prólogos, índices, escolios, márgenes, prólogos y dedicatorias. Asimismo se establece que debe corregirse 1) las proposiciones heréticas o «que tienen sabor herejía», las que ofenden los oídos piadosos, las cismáticas, sediciosas, temerarias y blasfemas; 2) las proposiciones que enseñan novedades contra los ritos y ceremonias de la Iglesia; 3) las «vozes nuevas» inventadas por los autores herejes; 4) las palabras de dudosa interpretación que conduzcan a opiniones nocivas; 5) las palabras de las *Sagradas Escrituras* no traducidas fielmente o viciadas por los herejes en sus ediciones; 6) los pasajes que tuvieren «sabor de superstición, hechicería y adivinación»; 7) las cláusulas contrarias al libre albedrío; 8) «todo lo que tuviere olor o sabor a idolatría y paganismo»; 9) las cláusulas que detractan la fama de los próximos, de eclesiásticos y príncipes; 10) las proposiciones contra la libertad, inmunidad y jurisdicción eclesiástica; 11) las cláusulas relativas a la razón de estado por «opuesta a la ley evangélica y christiana»; 12) los escritos que ofenden o desacreditan a los religiosos; 13) los chistes y gracias en perjuicio de los próximos; 14) los escritos lascivos; y 15) se debían recoger o enmendar las imágenes de pinturas y retratos de personas no beatificadas o canonizadas por la Santa Sede «que tuvieran rayos, diademas o otras insignias, que solo se permiten a los santos declarados por la Iglesia». Estas disposiciones extienden el ámbito de lo prohibido como no lo habían hecho los índices

---

[26] *Novissimus librorum prohibitorum et expurgatorum Indez pro Catholicis Hispaniarum Regnis, Philippi IIII. Reg. Cath. Anno 1640. Iussu ac studiis Illustrissimi ac R.D.D. Antoniii a Soto Maior, supremi praesidis, ac in Regnis Hispaniarum, Sicilae et Indiarum Generalis inquisitoris, etc. Librorum expurgatorum, luculenter ac vigilantissime recognitus, Novissimus Indez. De Consilio Supremi Senatus Inquisitionis Generalis.* Madrid: Didaci Diaz, 1640. Ejemplar en la Biblioteca Pública de Nueva York.

anteriores. Quizá ello explica por qué el Índice de 1640 pasó a convertirse en un paradigma para los siguientes al punto que reproducen sus normas preliminares.

En la segunda mitad del siglo XVII, no se publicó ningún nuevo catálogo, pero se reeditó el del inquisidor Sotomayor. Esta impresión fue realizada en 1667 por los impresores ginebrinos Jean-Antoine y Samuel Tournes.[27] Tan solo como dato curioso conviene señalar que la fidelidad de esta reimpresión ha llevado a algunos autores a sostener que se trata de una edición española autorizada por la propia Inquisición. Su circulación, como la de otros catálogos españoles impresos por editores protestantes, produjo preocupación porque se temía que pudiesen contener comentarios contrarios a la doctrina. El Consejo puso en alerta a los tribunales de distrito de ambos lados del Atlántico. En respuesta a una consulta procedente de Madrid, los inquisidores de Lima manifestaban en 1680 que no tenían noticia de la circulación de la reimpresión ginebrina del *Catálogo* de 1640.[28]

Vistos en conjunto, los índices del siglo XVII, de un lado, comparten con los del siglo XVI la preocupación por la lucha contra la heterodoxia religiosa; de otro, introducen una novedad: la inmersión de la Inquisición en la problemática del pensamiento político, en particular en la confrontación entre el regalismo y el poder papal. La Inquisición española defendió la causa del Papado al censurar obras de autores extranjeros contrarias a Roma (Paolo Serpi, Jean Baudin, Charles du Moulin), pero solo censuró el pensamiento español antipontificio cuando se manifestó irreverente (Gonzalo de Illescas) o defendió un maquiavelismo demasiado manifiesto (Eugenio de Narbona, Castillo de Bobadilla). Asimismo, la Inquisición se solidarizó con la causa de la monarquía española al proscribir las obras de sus detractores (Antonio Pérez, Ricardo Dinoth, Juan de Salas).[29]

---

[27] Martínez de Bujanda, Jesús, ob. cit., p. 404. Los Índices constituyeron un excelente vehículo de publicidad para los títulos en ellos contenidos. Las listas de pasajes a ser expurgados señalaban al lector el libro, capítulo y línea donde los pasajes anti Roma podían ser encontrados, de ese modo facilitaban la tarea a los propagandistas protestantes de tener que hacer su propia investigación para extraer citas anticatólicas de eminentes autores y respetados textos. Copias tempranas de los Índices fueron producidas en Leyden, Amsterdan y Utrecht y fueron rápidamente utilizadas por los publicistas holandeses como guías (Eisenstein, Elizabeth. *The Printing Revolution in Early European World*. Nueva York: Cambridge University Press, 1983, p. 177).

[28] «Los inquisidores Francisco Bruna Rico y Juan Queipó de Llano Valdés al Consejo, 26 de mayo de 1680» En: AHN, Inquisición, libro 1046: f.283r.

[29] García Cárcel, Ricardo y Javier Burgos Rincón. «Los criterios inquisitoriales en la

Durante la primera mitad del siglo XVIII aparecieron dos catálogos (1707 y 1747). El *Novissimus librorum prohibitorum et expurgatorum Index* de 1707, que se comenzó a preparar en tiempo del inquisidor general Diego Sarmiento de Valladares y se completó en el de su sucesor, Vidal Marín, recoge las obras condenadas entre 1640 e inicios del siglo XVIII.[30] Importa destacar que durante la primera mitad del siglo XVIII, los jesuitas tuvieron una intervención importante en la preparación de tales textos. El jesuita José Casani fue autor del Suplemento al Índice de 1707, aparecido en 1739, y más tarde coautor, con su hermano de orden José Carrasco, del Índice de 1747, publicado por el inquisidor general Francisco Pérez de Prada. Este último Índice contiene un suplemento titulado «Cathálogo de los libros jansenistas que en idioma francés han llegado a nuestra noticia», que es la reproducción de la *Biblioteca Jansenista* del jesuita Colonia, publicada en Bruselas en 1722. Esta obra, que con el apelativo de jansenistas presentaba un gran número de obras adversas a la Compañía de Jesús, había sido condenada en 1745 por la Congregación romana del Índice y por el papa Benedicto XIV, por contener «muchas cosas falsas, temerarias e injuriosas no solamente contra las escuelas y autores católicos, sino también contra la dignidad apostólica y opuesta a los decretos de la Santa Sede Apostólica». La inclusión de la *Biblioteca Jansenista* en el Índice provocó protestas entre las órdenes religiosas porque de esa manera condenaba las obras de varios de sus miembros.[31]

---

censura de libros en los siglos XVI y XVII». *Historia Social*, n.° 14, 1992, pp. 97-109; véase además Pinto Crespo, Virgilio, ob. cit.

[30] *Novissimus librorum prohibitorum et expurgatorum Index pro Catholicis Hispaniarum Regnis, Philippi V, Reg. Cath., Anno 1707. Index expurgatorious hispanus ab Exmo. Dno. D.Didaco Sarmiento et Valladares inceptus et ab Illmo. Dno.D.Vitale Marin perfectus*. 2 vols. Madrid, 1707.

[31] Defourneaux, Marcelin. *Inquisición y censura de libros en la Españla del siglo XVIII*. Madrid: Taurus, 1973, pp. 45-48. La Inquisición española, contra las normas establecidas, no había revisado todas las obras incluidas en el *Cathálogo* antes de publicarlo. En él figuraban obras de autores dominicos y la *Historia pelagiana* del agustino Henrico Noris. Los agustinos apelaron a Roma y el Papa ordenó al inquisidor general de España que excluyese el nombre de Noris del Índice español, puesto que sus obras habían sido examinadas en Roma tres veces y consideradas ortodoxas. La Inquisición española, protegida por Fernando VI, influenciada por los jesuitas, desobedeció al Papa. El inquisidor contestó a la Santa Sede que, por el momento, la sumisión debida por la Inquisición al Rey le impedía acatar la orden del Papa. El Papa tuvo que esperar el nombramiento de un nuevo inquisidor general y de un nuevo confesor real para imponer su autoridad (Herr, Richard. *España y la revolución del siglo XVIII*. Madrid: Aguilar, 1988, p. 13).

Para llevar a cabo su labor de censora, la Inquisición de Lima debía contar con ejemplares suficientes de los catálogos y expurgatorios de libros prohibidos, pero desde una época temprana padeció la escasez crónica de tales textos.[32] Así, a pocos años de fundación del Tribunal, en 1575, los inquisidores solicitaban al Consejo tres o cuatro docenas del *Catálogo* de 1559 para publicarlos en las poblaciones del virreinato y repartirlos entre los comisarios de distrito con la finalidad de que se tuviese conocimiento de los libros prohibidos. En sustento de su reclamo, señalaban que la reimpresión del catálogo era imposible debido a su alto costo.[33]

Del catálogo de 1612, el Consejo ordenó el envío de ocho ejemplares a cada tribunal de distrito. Dos de los ejemplares debían conservarse en el secreto para cuando fuese necesaria su consulta «sin que ninguno de vosotros señores los apropie para sí», y los seis restantes debían distribuirse entre los comisarios, advirtiéndoles que cuando estos cesasen en sus cargos debían entregarlos a sus sucesores. En 1614, los inquisidores de Lima publicaron el catálogo con todas las formalidades del caso, pero no pudieron hacer lo mismo en las otras ciudades del interior del virreinato porque, no obstante las ocho copias del Índice con que contaban, no habían podido concluir con el expurgo de los libros en Lima «ciudad de mucho concurso» y por «concurrir en ella todo lo más del reyno». En una carta al Consejo manifestaban que des-

---

[32] Similares dificultades enfrentaron los inquisidores de México. Los inquisidores Bonilla y Santos García en una carta a la Suprema, suscrita en México el 6 de diciembre de 1585, decían «a los 11 de octubre de este año rescebimos la carta de Vuestra Señoría de los 16 de octubre de octubre del año pasado de 84 en razón del modo que avíamos de tener en publicar el edicto del nevo cathálogo general, lo qual se havía hecho así, y en la persuasión para que cada uno corrija sus libros conforme al Índice expurgatorio y dentro de esos meses los exiba en el Sancto Oficio. Se va haziendo todo lo que se puede y si esto tiene en España dificultad, la tiene mayor en el districto de esta Inquisición por ser muy largo y poco poblado y no aver tantos cathálogos ni personas en toda parte que lo puedan hazer». Dos años después al acusar recibo de diversas cartas acordadas decían «cumpliremos lo que Vuesa Señoría nos manda en corregir las Biblias de Batablo y recoger los libros que de nuevo se prohiben, y en lo que toca a la execución del nuevo cathálogo general no puede dexar de aver dilación en esta tierra, por la falta que ay dellos». (Millares de Imperial y Gómez, Claudio. «Censura de publicaciones en Nueva España (1576-1591). Anotaciones documentales». *Revista de Indias*, n.° 42, octubre-diciembre de 1950, pp. 828 y 835.

[33] «Los inquisidores Servando de Cerezuela y Gutiérrez de Ulloa al Consejo, 18 de marzo de 1575». En: AHN, Inquisición, libro 1033, f.300v-301r.

pués de acabar con los expurgos en la capital, se remitirían los ejemplares del Índice a los lugares que los necesitasen.[34]

Años más tarde, en 1634, los inquisidores reclamaban a sus superiores en España que no habían sido oficialmente informados de la aparición del *Catálogo* de 1632 no obstante que entre los libreros de Lima circulaban copias firmadas unas por el licenciado Sebastián de Huerta y otras por el jesuita Juan de Pineda, sus autores. Ciertamente tenían razón. Los inventarios de las tiendas de libreros que he podido consultar muestran que en ellos se expendían catálogos al público, al menos desde fines del siglo XVI.[35] Claro que esta no era la vía que correspondía al Tribunal de Lima para abastecerse de tales textos. Los inquisidores contaban con remisiones oficiales por parte del Consejo. Las preocupaciones de los inquisidores llegaron a su fin al recibir la noticia de que el Procurador de la Compañía de Jesús tenía para ellos un cajón de catálogos remitidos por el mismo Pineda.[36]

Pero las dificultades no terminaron allí. A veces, la obtención de copias de un catálogo podía convertirse en una auténtica pesadilla, como sucedió con el de 1640. En 1646, los inquisidores escribieron al Consejo manifestando que solo tenían un ejemplar que les había sido proporcionado por el fiscal Bernardo de Eyzaguirre. Ante esa penosa carencia, pedían la remisión de doce copias porque «an benido muchas personas a pedirlo para corregir y expurgar sus librerías».[37] Dos años más tarde, los inquisidores nuevamente insistían en su reclamo, y señalaban que existían numerosos libros por corregir y que con el único ejemplar que poseían y un solo calificador no se podía realizar dicha tarea.[38] En otras dos oportunidades, 1651 y 1652, los inquisidores

---

[34] «Los inquisidores Verdugo y Gaitán al Consejo, 1 de abril de 1614». En: AHN, Inquisición, libro 1037, f.296r-297r.

[35] En un lote de libros adquirido por el librero Andrés de Hornillos en 1597 se incluían «dos cathálagos [sic] de libros proibidos» (f.271r), «un catálago [sic] de libros vedados» (f.276r) y «un catálogo [sic] de libros viejos bedados» (f.281). *Protocolo del escribano Cristóbal de Aguilar, 1597*, Archivo General de la Nación-Lima (en adelante: AGN). Protocolos notariales, 1597, f.260r-280r.

[36] Los inquisidores Andrés Juan Gaitán y Antonio de Castro y del Castillo al Consejo, 21 de abril de 1634. AHN, Inquisición, libro 1040, f.325r-v.

[37] Los inquisidores Andrés Juan Gaitán, Antonio de Castro y del Castillo, y Luis de Bethencourt y Figueroa al Consejo, 3 de julio de 1646. AHN, Inquisición, libro 1042, f.384r; los inquisidores Andrés Juan Gaitán y Antonio de Castro y del Castillo al Consejo, 11 de agosto de 1646. AHN, Inquisición, libro 1042, f.385r.

[38] Los inquisidores Andrés Juan Gaitán y Luis de Bethencourt y Figueroa al Consejo, 30 de agosto de 1648. AHN, Inquisición, libro 1043, f.29r.

volvieron a insistir en su reclamo, pero ahora con otro argumento: la necesidad de repartirlos en las diferentes provincias del distrito para cumplir con las correcciones ordenadas por el Inquisidor General. Finalmente, y después de más de una década de espera, el pedido del Tribunal de Lima encontró eco en el Consejo, que en 1652 ordenó el envío de copias.[39]

Otras veces, la desinformación acerca de la aparición de un nuevo índice creaba confusión y ansiedad entre los propios inquisidores. En 1744 escribieron al Consejo que «por varias noticias que en particular hemos tenido» se habían enterado de la aparición de un nuevo catálogo prohibitorio y expurgatorio que comprendía los edictos promulgados desde 1707 hasta 1740. Atribuían el hecho de no haber recibido ningún ejemplar a que quizá el navío que los transportaba hubiera sido capturado por los ingleses. Con urgencia requerían de esos textos para el expurgo «porque siendo los más de los edictos anticuados y consumidos por la polilla, se dificultan las revissiones de los libros que se ofrecen hacer».[40] En realidad, la información era errada, ya que no existía tal catálogo. En la sesión del Consejo del 27 marzo de 1747 se acordó tener presente el pedido del tribunal limeño «en saliendo la impresión que se está haciendo».[41] Siete años más tarde, en 1754, los inquisidores recibieron setenta y tres copias, de las cuales treinta fueron adquiridas por las bibliotecas de las órdenes y de particulares de Lima; y treinta y cinco se remitieron a los comisarios de Quito, Cuzco, La Paz, La Plata, Santiago de Chile, Concepción, Córdoba, Buenos Aires y Paraguay, con el encargo de venderlos a los centros de estudios existentes en sus respectivos distritos.[42]

Como se ha visto, con excepción del Índice de 1747, de todos los demás, el Tribunal de Lima tuvo escaso número. Ello es atribuible a

---

[39] Los inquisidores Luis de Bethencourt, Bernardo de Isaguirre y Diego Martínez Cabezas al Consejo, 13 de julio de 1652. AHN, Inquisición, libro 1043, f.206r; los inquisidores Luis de Bethencourt y Figueroa y Diego Martínez Cabezas al Consejo, 27 de julio de 1652. AHN, Inquisición, libro 1043, 171r-v.

[40] Los inquisidores Cristóbal Sánchez Calderón y Diego de Unda al Consejo, 5 de septiembre de 1744. AHN, Inquisición, leg. 2203, caja 1, cuaderno 2.

[41] Ib., l.cit.

[42] Los inquisidores al Consejo, 10 de enero de 1755, *AHN*, Inquisición, leg 2207, caja 1, cuaderno 6; Cuentas de la venta del Índice, 1760. AHN, Inquisición, legajo 2209, caja 1, cuaderno 7. El envío a la Inquisición de Lima representa el 25% del tiraje de la edición del Índice de 1747. Tan alta proporción resulta muy interesante ya que muestra la importancia que asignaba el Consejo a la tarea de la censura en los territorios americanos.

varias razones. Los catálogos solían ser libros en folio menor de gran extensión; algunos como los de 1583-84, 1707 y 1747, que incluían un expurgatorio, constaban de dos volúmenes. En un país como España, donde la industria tipográfica se hallaba poco desarrollada y el papel debía ser importado, la edición de un texto de tales características resultaba muy costosa. De allí que se prefirieran los tirajes cortos: el Índice de 1747 solo tuvo 300 copias.

A su escasez material, los catálogos sumaban otro problema: la desactualización. Como se ha mencionado, la preparación de los catálogos era una empresa colectiva que demandaba largos períodos de tiempo ya que el Santo Oficio no se limitaba a someter el examen de los libros o proposiciones condenadas a sus propios calificadores, sino que convocaba el concurso de miembros de universidades, colegios y destacados intelectuales. Si bien esta práctica podía redundar en el rigor del trabajo, producía un considerable retraso en la edición. Así, la elaboración del catálogo de 1584 tomó 15 años; el de 1612, 18; y el de 1707, 30. Los complejos procesos de edición hacían que tales textos resultasen bastante retrasados en relación con el ritmo de publicación de la literatura que se intentaba controlar.

El problema de la desactualización de los catálogos podía verse agravado por otra circunstancia: la publicación. El solemne acto de publicación, introducido a partir de 1584, era imprescindible para la entrada en vigor de cualquier catálogo. La manera como debía proceder la Inquisición de Lima en la publicación de los catálogos es posible de reconstruir a partir de las instrucciones del Consejo. Con ocasión de la aparición del *Catálogo* de 1584, el Consejo instruyó a los inquisidores de Lima que la publicación debía hacerse un día domingo o fiesta de guardar en que hubiese sermón. Para lograr una masiva convocatoria, debía convocarse al pueblo por medio de pregones públicos. La lectura del edicto del inquisidor general, las 14 reglas que preceden al catálogo y el mandato del Consejo de la Suprema que precisa cómo debían ser observadas las disposiciones del catálogo debía hacerse durante el ofertorio de la misa. El Consejo recomendaba que en el sermón, el predicador instruyera a la feligresía acerca de los contenidos de los textos y además debía alentarla a entregar los libros prohibidos a los inquisidores o sus representantes. Para acelerar el trabajo se permitía a los propietarios de los libros poder corregirlos en sus casas en un plazo de seis meses, pero luego debían llevarlos al tribunal para que este aprobase la corrección, hecho esto, se devolvie-

sen a sus propietarios.[43] Con el fin de darle aun mayor publicidad, el decreto de publicación del catálogo había de fijarse en las puertas de las iglesias.

La publicación del catálogo de 1612 introdujo algunas innovaciones en el ceremonial. De acuerdo con las instruciones del Consejo, previa la lectura del edicto que daba a conocer la entrada en vigor del nuevo catálogo, debía leerse el edicto del Papa, contenido al inicio del catálogo, que revocaba las licencias para leer libros prohibidos. Estos debían expurgarse en un plazo de 90 días. Se advertía que se podía conceder una prórroga en consideración a la existencia de grandes bibliotecas propiedad de comunidades o particulares. El Consejo señalaba que debido a que eran numerosos los autores que se mandan expurgar y que era difícil que todos aquellos que tenían libros prohibidos acudiesen con ellos donde los oficiales del Santo Oficio encargados de la tarea, podían los mismos propietarios corregir sus libros «siendo personas de suficiencia y confianza».[44] Consta que en 1614 los inquisidores de Lima publicaron el catálogo de 1612.

Pero no siempre fue posible hacer la publicación de los catálogos a tiempo. En 1645, en respuesta a una carta del Consejo del año anterior por la que se le mandaba informar acerca de la publicación del catálogo de 1640, el Tribunal de Lima decía que no había llegado ni la carta del inquisidor ni el edicto «y que mientras no llegaba el caso de su publicación, no obligan las leyes ni mandatos dél ni las censuras discernidas contra los transgresores». Seis años más tarde, en 1646, llegó la orden y solo entonces procedieron a la solemne publicación del catálogo y con ello entró en vigencia.[45]

A pesar de las limitaciones antes indicadas, los catálogos fueron herramientas útiles en el trabajo de censura. Los usos que les dieron fueron múltiples. En primer lugar estaban las reglas, que proveyeron de diversos criterios de actuación a los censores. Ellas sirvieron, por ejemplo, para reglamentar la circulación de determinados textos manuscritos sospechosos de su ortodoxia, como lo muestra el caso del mercedario Antonio Osorio. Oriundo de Portugal, Fray Antonio había estudiado artes, teología y *Sagradas Escrituras* en las universida-

---

[43] Carta acordada, 16 de octubre de 1584. AHN, Inquisición, libro 1233, f.9v.

[44] Carta acordada, 16 de enero de 1613. AHN, Inquisición, libro 1233, f.63v-65r.

[45] Los inquisidores Andrés Juan Gaitán, Antonio de Castro y del Castillo y Luis de Bethencourt y Figueroa al Consejo, 15 de mayo de 1645. AHN, Inquisición, libro 1042, f.338 r-v; los mismos al Consejo, 3 de julio de 1646. AHN, Inquisición, libro 1042, f.384r.

des de Lisboa, Batalha y París. Siguiendo una práctica común entre los viajeros de la época, Fray Antonio trajo en su equipaje libros y manuscritos; algunos de ellos destinados al estudio, otros al pasatiempo durante la larga travesía. Entre los manuscritos, Fray Antonio poseía uno sobre la Bula de la Cruzada. Una vez en Lima, prestó el texto al franciscano Fray Juan del Campo, quien era comisario de su orden y calificador de la Inquisición. Fray Juan seguramente lo leyó con detenimiento y ello le permitió encontrar una proposición condenable: la cláusula ordinaria de las bulas de la Cruzada permite a un sacerdote absolver de las excomuniones contraídas por el delito de herejía. Se trataba de una explícita contravención de la concesión papal que reservaba a la Inquisición la administración de la penitencia en tales casos. A esta contravención se sumaba otra, que tampoco pasó desapercibida para Fray Juan: la expresa prohibición acerca de la circulación de manuscritos que tratasen de los sacramentos. Fundado en estas dos consideraciones, Fray Juan delató a Fray Antonio ante el Tribunal.

El 30 de julio de 1572, Fray Antonio compareció ante los inquisidores. En el interrogatorio reconoció que el manuscrito era de su puño y letra, y que lo había copiado de un texto que le había prestado en Sevilla su hermano de orden Fray Baltasar de Camacho. A las preguntas acerca de la autoría del texto, respondió que había sido «un doctor Pinelo», catedrático de Salamanca. Para los inquisidores era importante determinar la difusión del texto, por ello lo interrogaron acerca de si había prestado el texto a otras personas, conocido que otros tuviesen copias del mismo, o predicado u oído predicar al respecto. A todo ello, Fray Antonio respondió negativamente. Después de evaluar sus declaraciones, los inquisidores sentenciaron que no use y predique la cuestionada proposición bajo pena de excomunión y ser considerado «perturbador del huso y exercicio del Santo Oficio de la Ynquisición». Asimismo, se le ordenó, bajo la misma pena canónica, que en el futuro «delate los autores que tubieren la dicha opinión cada y quando los bea y los halle dará noticia de las personas que entendiere o supiere predican, tienen y enseñan la dicha opinión».[46]

---

[46] Información de Fray Antonio Osorio, 30 de julio de 1572. AHN, Inquisición, libro 1033, f.110r-111v; los inquisidores Servando de Cerezuela y Antonio Gutiérrez de Ulloa al Consejo, 14 de abril de 1573. AHN, Inquisición, libro 1033, f.196r-v.

Las reglas de los Índices, asimismo, orientaban los criterios de censura en materia de la literatura popular. En mayo de 1583, un hombre llamado Juan del Castillo, descrito en la documentación inquisitorial como de 30 años de edad, «charlatán y truhán» que presumía saber teología y haber leído a Fray Domingo de Valtanás, se presentó ante el Tribunal para autodelatarse de haber sostenido en una conversación ciertas proposiciones contrarias a la doctrina de la Iglesia. Como primera medida, los inquisidores le ordenaron que no saliese de la ciudad de Lima sin su licencia. Tiempo después, el mismo Juan del Castillo por segunda vez acudió al Tribunal con diversos libros y un cuaderno con coplas, este último obra suya, y solicitó su examen y la licencia para conservarlos. Sometidos al escrutinio de los calificadores del Tribunal, estos no encontraron nada objetable en los libros, mas no así en el cuaderno de coplas. En este último observaron «que muchas eran profanas y otras a lo divino avía muchas ignorancias y torpezas de hombre de poco saver [...] que anda tañendo y cantando con una guitarra». Los censores no solo se limitaron a emitir su dictamen sino que además arrancaron varias páginas del cuaderno. En una nueva audiencia, Juan del Castillo compareció ante el inquisidor, quien le devolvió su cuaderno. El caso habría quizá terminado aquí de no haber reaccionado Castillo de la manera como lo hizo. Al notar la mutilación de su manuscrito, lo arrojó al suelo con ira y alzando los ojos al cielo exclamó «reniego de quien me parió». Entonces uno de los presentes intentó tranquilizarlo manifestándole que no pronunciase eso ya que no había sido intención del inquisidor agraviar a nadie, a lo que Castillo respondió «tal sea su salud». Castillo protestó que el inquisidor lo había maltratado y que si hubiera un navío, se iría a Castilla a quejarse de él porque «savía que no tenía acá juez quien le fuese a la mano». Los inquisidores concluyeron la causa condenando a Castillo a destierro en la Nueva España por seis años.[47]

También las reglas de los índices proscribían explícitamente los libros de quiromancia, negromancia y supersticiones. De acuerdo con ello, la Inquisición podía actuar contra sus lectores o poseedores. La

[47] «Relación que se embía al Ilustrísimo Señor Cardenal Inquisidor General y señores del Cosnejo Supremo de la Sancta General Ynquisición de las causas, que en la Ynquisición de los Reynos del Pirú, que reside en la ciudad de Los Reyes, se han sentenciado y determinado desde el mes de hebrero de 1583 hasta el mes de abril de 1584 y de las que se han deliberado y suspendido y de las que están pendientes y han sobrevenido», 1584. AHN, Inquisición, libro 1027, f.445r-446v.

documentación inquisitorial muestra que la práctica de la magia estaba muy extendida en el Virreinato del Perú. Por ello fueron numerosos los personajes investigados o procesados por tal delito. Para ilustrar el proceder inquisitorial en esta materia citaremos tan solo dos casos correspondientes al siglo XVI. El clérigo Juan Osorio era cura en Jaén y allí, relativamente lejos de los controles eclesiásticos, alternaba el ejercicio pastoral con la lectura de libros prohibidos. Todo habría continuado igual de no haber sido por la visita ordenada por el Obispo de Quito. En el curso de la inspección, el visitador halló que Osorio poseía un libro que contenía «doctrina dañada y sospechosa y en algunas partes denota pactos ylícitos con el demonio». Informado de esta situación, el Tribunal de Lima escribió al corregidor de Piura para que ordenase a Osorio presentarse personalmente ante los inquisidores.[48] Se desconoce el desenlace de la causa. El otro caso es el del mercedario Fray Gaspar de Bustamante. Originario de Trujillo, Fray Gaspar, como muchos otros religiosos destinados a servir en remotas áreas rurales del interior del virreinato, no se caracterizaba por ser un modelo de pastor de almas. Fue denunciado a la Inquisición por administrar los sacramentos sin estar ordenado y haber escrito tres libros que contenían «doctrina supersticiosa malsonante escandalosa y errónea y están llenos de expresas ynvocaciones y pactos del demonio y cosas de arte máxica». En la pesquisa inquisitorial se concluyó que Fray Gaspar había usado de los libros y, más grave aun, que los había enseñado a otras personas. De nada le valió al mercedario residir en «tierra de yndios de guerra», porque hasta allí llegó el largo brazo de la Inquisición para detenerlo y conducirlo a Lima, donde fue procesado.[49]

Las reglas de los Índices también sirvieron de fundamento doctrinal para las prohibiciones de textos. El 18 de julio de 1650, los inquisidores mediante un edicto prohibieron *in totum* «un tratado intitulado "Monita privata Soc.Iesu", impresso o manuscrito, en libro o quaderno, el qual tratado por otro nombre se intitula "Singulares secretas admoniciones"». Se trataba de un ataque contra la Compañía

---

[48] «Memorial de las causas que en este Santo Oficio de la Inquisición del Pirú se an determinado y sentenciado desde diez de março del año que pasó de 1571 fasta doze de hebrero 1573 y de los procesos y causas pendientes y suspensos», 1573. AHN, Inquisición, libro 1027, f.36r.

[49] «Memorial de las causas que en este Santo Oficio de la Ynquisición del Pirú se an determinado y sentenciado dese diez y seis días del mes de abril de 1573 años fasta XVII de março 1575 años», 1575. AHN, Inquisición, libro 1032, f.34v-35r.

de Jesús. En la parte inicial del edicto, los inquisidores expresaban cuán importante era que las órdenes religiosas fuesen veneradas y evitar las ocasiones que pudieran servir a los herejes para desacreditarlas. A continuación decretaron que, usando de la autoridad apostólica a ellos concedida, estar prohibido bajo pena de excomunión la venta, lectura y posesión del texto, e hicieron extensiva la sanción a los laicos y religiosos que injuriasen a las órdenes o miembros del clero. Esta medida está directamente inspirada en una regla de los índices, que prohíbe los textos «en escarnio [...] de las Sagradas religiones aprobadas por la Iglesia». Para mayor abundamiento, esta condena genérica será complementada por el Índice de 1640, que ordena el expurgo de «los escritos que ofenden [...] el estado, dignidad, órdenes y personas de los religiosos».[50] Otro ejemplo del empleo de las reglas de los catálogos es el siguiente. El 2 de octubre de 1660, los inquisidores publicaron un edicto en la Catedral de Lima por el que prohibieron diversos textos impresos y manuscritos, entre ellos un libelo contra el virrey Conde Alba de Liste titulado *El Morgogón de Perú y desdichas de su monarquía*. La prohibición se sustentaba explícitamente en una de las reglas del catálogo de 1640 que proscribía aquellos textos que contenían «proposiciones escandalosas piarum aurium, ofensivas, ynjuriosas e yrreberentes mezclando cosas sagradas».[51]

Aunque no exclusivamente, los índices se crearon con el fin primario de servir de guías para las visitas de bibliotecas, librerías e imprentas. Con esos textos a la vista, los oficiales del Tribunal podían identificar los textos prohibidos y los pasajes necesitados de corrección. En 1620, los inquisidores informaban a sus superiores en España de haber procedido a la visita de bibliotecas de Lima «conforme al cathálogo expurgatorio y [...] recogido algunos libros y expurgado los que tenían necesidad».[52] Por esa misma época, el poeta Diego Mexía de Fernangil hacía lo mismo en las bibliotecas de la ciudad de Potosí.[53] A mediados de siglo, el jesuita Luis de Andrade, calificador y visitador

---

[50] Papeles varios, tomo. 29, Archivo Vargas Ugarte, Instituto Ruiz de Montoya-Lima.

[51] Lohmann Villena, Guillermo. *Inquisidores, virreyes y disidentes. El Santo Oficio y la sátira política*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República, 1999, p. 186.

[52] El inquisidor Francisco Verdugo al Consejo, 20 de abril de 1620. AHN, Inquisición, libro 1037, f.285r.

[53] La Biblioteca Nacional del Perú conserva dos testimonios de las censuras practicadas por Mexía de Fernangil. La primera obra es *Athanasii Magni Alexandrini Episcopi Gravis Scriptoris et Sanctiss, Martyris Opera in quatuor tomos*. Basilea: ex officina Episcopiana, per

general de bibliotecas y librerías, expurgaba libros en la ciudad del Cuzco de acuerdo con las normas del Catálogo de 1640.[54] También en esos años en Lima, el agustino Fray Fernando Valverde hacía lo propio. En la portada de un ejemplar de los *Commentariorum in librum Psalmorum* del jesuita Ioannis Lorino (Lyon: Iacobi Cardon & Petri Cauellar, 1623), Valverde escribió: «Está expurgado conforme al expurgatorio de el año de 1640. Lima y diziembre 9 de 1650. Fray Fernando Valverde, visitador de librerías».[55]

Otras veces los catálogos fueron usados como obras de referencia. En 1580, los inquisidores reportaron al Consejo que en el virreinato circulaban algunas obras de Johannes Landsberger (o Lanspergio). Una de estas obras, el *Enchridion Militis Christiani*, la había confiscado y remitido a uno de los calificadores, Fray Gabriel de Oviedo, para su evaluación doctrinal. Pedían instrucciones de si ordenar el recojo de las otras ediciones del *Enchiridion*, porque el catálogo de 1559 solo prohibía la de Alcalá.[56] Otro ejemplo procede del Cuzco. Un anónimo censor anotó en última página del Índice de 1747 los títulos de varios libros publicados en la segunda mitad del siglo y sus respectivas fechas de prohibición. Con ello al parecer lo que se propuso fue facilitar su tarea de identificación de tales textos, algunos de los cuales eran de uso común entre los abogados de la sociedad colonial.[57]

Nicolam et Eusebium Episcopios Frates 1564. Ejemplar en la BNP. X239/A85. El volumen que perteneció a la biblioteca del colegio jesuita de Potosí lleva sobre la portada la siguiente anotación manuscrita del propio Mexía de Fernangil: «Ego Didacus Mexia de Fernangil de comissione santissime inquisitionis expurgari librum sinc secundum expurgatorum generale. Nonis Julis anno 1617. Didacus Mexia Fernangil [rubricado]». La segunda obra fue las *Annotationes et lucubrationes in Canticum Canticorum. Authore D.Tuccio Formis* (1606). La intervención de Mexía en las Annotationes es tan solo conocida por un fragmento de la portada que lleva una anotación autógrafa suya como «ministro del Santo Oficio», suscrita también en Potosí el 9 de febrero de 1621. El fragmento sin duda fue cortado por algún ávido coleccionista de firmas y forma parte de un tomo con diversos manuscritos de los siglos XVII y XVIII (BNP, manuscrito B1572).

[54] Guibovich, Pedro. «Libros antiguos en la Universidad del Cuzco: La Biblioteca de los Jesuitas». *Histórica*, vol. 24, n.° 1, 2000, pp. 171-181.

[55] Debo a Juan Carlos Estenssoro el conocimiento de esta referencia.

[56] Los inquisidores del Perú al Consejo, 8 de abril de 1580. AHN, Inquisición, libro 1034, f.152v. La obra de Landsberger es una réplica a Erasmo. Según Bujanda, esta edición de Alcalá no habría existido. Se trataría más bien de una confusión de los autores del catálogo de 1559, repetida por los del de 1583, de atribuir a Landsberger las ediciones del *Enchiridion* de Erasmo publicadas en Alcalá (Martínez de Bujanda, Jesús, ob. cit., p. 289).

[57] Aquí algunas de esas anotaciones: «Petru Labbe Elogii Scoti [...] 12 jun.1680»; «17 Mar. 1665. Martín Pérez de Guzmán Juicio de Salomón sobre la catena aurea», «24 de

El uso de los catálogos no estuvo restringido a los miembros de la Inquisición. En algunas bibliotecas privadas del siglo XVII aparecen registrados con cierta frecuencia. Así, el clérigo Juan Bautista Bermúdez, miembro del cabildo de la catedral de Lima, poseedor de una extensa colección de libros de ciencia, literatura, teología, patrística, historia y astrología, tenía un ejemplar. En el Cuzco, el obispo Manuel de Mollinedo y Angulo,[58] y el célebre intelectual Juan de Espinosa Medrano poseían sendos ejemplares.[59] ¿Cómo entender la presencia de esos catálogos en las colecciones de eclesiásticos? ¿Fueron quizá esos textos útiles herramientas para establecer los límites de lo permisible en materia de aficiones literarias? Quedan planteadas las preguntas.

Los Edictos

Los catálogos no constituyeron las únicas herramientas de trabajo de los censores; también estaban los edictos. Estos, ha escrito Francisco Bethencourt, tuvieron un rol fundamental en la actividad de los tribunales, ya que hacían público el campo de la intervención, imponían períodos de denuncia o concedían períodos de gracia, marcando la vida de la población con prohibiciones y avisos. La amplitud de los asuntos tratados por los edictos es muy grande, pues difunden las clasificaciones de los delitos que son competencia del Tribunal. Tales clasificaciones eran regularmente actualizadas a partir de la emergencia de nuevos movimientos heterodoxos; los casos de mayor importancia podían ser objeto de avisos especiales.[60] Los edictos eran de varios tipos: generales de la fe, anatema y particulares (delitos y libros). En conjunto, los edictos tuvieron una mayor difusión que los

---

noviembre de 1650 (?) *Nodus indisolubilis. Idem, funiculi. Sol veritatis*», «22 de junio de 1665. Exercito austral contra las marchas del Prado. fol. 167.Madrid», «11 de abril de 1628. *Salgado De Regia potestate [...] Idem, De Suplicatione et [...] bullaris* 26 de octubre de 1640», «*Fraso De Regio patronato* en [...] 10 de septiembre de 1688», «Solorzano *tomi 2 liber* [...] *reliqui donec corregatur*.11 de junio de 1642», «*Bonasina Baria opuscula prosa & metro Arg. etium var. 1690*».

[58] Protocolo del escribano Pedro Pérez Landero, 1673. AGN, Protocolo notarial 1457, f.372 y ss.

[59] Guibovich, Pedro. «El testamento e inventario de bienes de Espinosa Medrano,» *Histórica*, vol. XVI, n.° 1, junio de 1992, p. 26.

[60] Bethencourt, Francisco, ob. cit., p. 135.

catálogos de libros, y su efectividad en el campo de la censura fue mayor. Dada la importancia de los edictos, convendrá que los analicemos en detalle. Empezaremos tratando los edictos de fe.

Los edictos de la fe se componen, en líneas generales, de tres partes: un protocolo inicial, un texto y un protocolo final. En los edictos de la Inquisición limeña, de manera similar que los peninsulares, el protocolo inicial contiene una fórmula personal donde los inquisidores se identifican como un colectivo institucional y mencionan el ámbito de su jurisdicción, que corresponde al del extenso Virreinato Peruano, que incluye sus obispados y arzobispados. El texto constituye el cuerpo del edicto. Al inicio se halla la justificación de su publicación. Se dice que como no se ha publicado edicto alguno, ni se ha hecho la visita general por el Santo Oficio en la jurisdicción del arzobispado de Lima, no han llegado a conocimiento de los inquisidores los delitos cometidos contra la fe católica. Sigue una exhortación a los fieles para denunciar a aquellos que hubieren hecho o dicho algo contra lo que enseña la Iglesia, esto es, a los practicantes del judaísmo, islamismo, luteranismo o poseedores de libros prohibidos. La delación de estos últimos era propuesta en los términos siguientes:

> [...] y si saben que alguna o algunas personas hayan tenido y tengan libros de la secta y opiniones del dicho Martín Lutero y sus sequaces o el alcorán y otros libros de la secta de Mahoma o biblias en romance o otros qualesquier libros de los reprobados por las censuras y catálogos dados y publicados por el Santo Oficio de la Inquisición.

A continuación se previene a los que no colaboran con el Tribunal, actúan de mala fe en sus prácticas procesales, encubren herejes o infringen las penas impuestas por el Santo Oficio. El protocolo final consiste de un nuevo mandamiento convocando nuevamente a los fieles a denunciar los delitos descritos en el edicto. Se otorgaba un plazo de seis días, bajo pena de excomunión, para denunciar no solo a los vivos sino también a los muertos que hubiesen delinquido.[61]

El análisis de un conjunto de edictos generales de la fe promulgados por la Inquisición de Lima permite analizar la evolución de su

---

[61] Toribio Medina, José. *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Lima (1569-1820)*. Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico J.T. Medina, 1956, tomo 1, pp. 25-27.

contenido. Los edictos de los siglos XVI y XVII son reproducción casi fidedigna de sus similares peninsulares; pero en los pertenecientes al siglo XVIII se advierte la incorporación de delitos «americanos». El primer edicto de 1570 menciona los delitos sin detallarlos: judaísmo, mahometanismo, luteranismo y posesión de libros prohibidos. A partir de 1578, por orden de la Suprema, se incorpora el alumbradismo al conjunto de infracciones.[62] Para 1630, el texto del edicto de la fe ha ganado notablemente en extensión y claridad. De un lado, nuevas faltas aparecen añadidas: la blasfemia heretical, el pacto demoníaco, la falsa celebración de la misa, la solicitación, la bigamia y la astrología. Se incluye además una cláusula alentando la denuncia de aquellos descendientes de judíos y moros que hubiesen obtenido informaciones de limpieza de sangre para pasar a América o conseguido cargos en el imperio español. De otro, todas las infracciones son descritas de manera minuciosa para ofrecer suficientes elementos de juicio para proceder a su identificación y consiguiente delación.[63]

Los edictos de mediados del siglo XVIII son aun más extensos y detallados. A los delitos antes tipificados se añade otros: la veneración a personas y objetos sin la sanción eclesiástica, y el empleo de objetos con representaciones religiosas. Asimismo contienen ofensas de carácter americano tales como el uso de la coca en hechizos y la adoración de «los ídolos de los incas y al sol o que entierren en huacas a los difuntos».[64] En los edictos que se publican desde mediados del siglo XVIII, la fórmula relativa a los libros prohibidos se amplía y complejiza. A los autores herejes tradicionales, se añaden Pedro Suabe y Nicolás Maquiavelo, prohibidos aun para aquellos que tienen licencia para leer libros prohibidos, así como los «filósofos» franceses. Algunas veces esta fórmula general incluye la referencia a la prohibición de determinados títulos, lo cual convierte al edicto general en un edicto de composición mixta.[65]

Las ocasiones para la publicación del edicto de la fe eran diversas: la visita del distrito y la cuaresma. Las instrucciones generales, elaboradas por el inquisidor general Cardenal Espinosa, establecían que la publicación del edicto de la fe debía realizarse en la ceremonia de

---

[62] Carta acordada, 1578, AHN, Inquisición, libro 487, f.190r-v.
[63] Cartas al Consejo, AHN, Inquisición, libro 1040, f.80r-84r.
[64] Palma, Ricardo. *Anales de la Inquisición de Lima*. Lima: Aurelio Alfaro, 1863, p. 78.
[65] «Edictos generales de la Fe». *Revista Histórica*, n.° 6 , 1918, pp. 325-354.

establecimiento del Tribunal de Lima; y así se llevó a cabo el 29 de enero de 1570. La lectura del edicto también debía realizarse durante la visita del distrito. Pero bien por las dimensiones del distrito, o bien por razones financieras, los inquisidores nunca practicaron la visita del distrito, con lo cual restaron efectividad al edicto de la fe y a su propia labor procesal.

El tiempo preferido para la lectura del edicto de la fe era la Cuaresma, período fundamental de cuarenta días en el calendario cristiano, caracterizado por la meditación que precede a la Pascua o celebración del sacrificio y resurrección de Cristo, donde se renueva la obligación anual de confesarse y comulgar. El deber de denunciar a los herejes se sobrepone de forma funcional al de hacer un examen de conciencia, impuesto desde el siglo XIII a través del sacramento de la penitencia.[66] A partir de 1572, el Consejo ordenó que durante la Cuaresma debía visitarse la ciudad de Lima y en ese contexto publicar los edictos de la fe.[67] No obstante las disposiciones del Consejo, no siempre fue posible leer el edicto durante la Cuaresma. En 1578, los inquisidores de Lima comunicaban al Consejo no haber publicado el edicto durante la Cuaresma porque habían estado ocupados en las audiencias y consultas del auto de fe «porque en él se avía de publicar y oylle allí toda la ciudad, y es a tiempo que le tendremos de rescebir las denunciaciones».[68]

Los escenarios de la lectura del edicto de la fe fueron las catedrales, iglesias parroquiales y conventos. Abunda la información como para reconstruir la lectura del edicto en la capital del virreinato, y es menor cuando se trata de las ciudades y poblaciones del interior. El edicto de la fe se leyó por primera vez en 1570 en la Catedral de Lima al momento de la fundación del Tribunal de acuerdo con las propias instrucciones del Consejo. Cinco años después, en 1575, la voluntad de ejercer un mayor control sobre el clero regular llevó al Consejo a ordenar que el edicto también se leyera en todos los conventos «porque demás de este camino se podrían atajar algunos herrores que asta aquí an sucedido entre los frailes, servirá de haviso para que en los casos que tocan al Santo Oficio, no puedan pretender ignorancia».[69]

---

[66] Bethencourt, Francisco, ob. cit., p. 137.

[67] Carta acordada, 21 de febrero de 1572. AHN, Inquisición, libro 497, 131v.

[68] Los inquisidores Antonio Gutiérrez de Ulloa y Servando de Cerezuela al Consejo, 16 de abril de 1578. AHN, Inquisición, libro 1033, f.425v.

[69] Carta acordada, 1575. AHN, Inquisición, libro 497, f.177r-178r.

Pero ese mismo año, los inquisidores de Lima informaban el cumplimiento de la lectura del edicto la Cuaresma pasada, y decían que debido a que el primer domingo se había congregado mucha gente en la catedral y poca en las demás parroquias, decidieron solo leerlo en la catedral.[70] La reacción del Consejo no se hizo esperar: en 1576 ordenó que el edicto de la fe debía leerse durante la Cuaresma en todas las iglesias y monasterios de la ciudad.[71] A la Inquisición de Lima no le quedó otra alternativa que acatar. En 1577 escribía al Consejo que se había empezado a publicar esa Cuaresma el edicto y que se haría en «todas las parrochias y monasterios de frayles como Vuestra Señoría nos manda».[72] No obstante la legislación existente, durante el siglo XVII, el edicto de la fe fue leído la mayoría de las veces únicamente en la catedral. La información acerca de los lugares donde se publicaba el edicto de la fe en provincias no es todo lo detallada que quisiéramos. En las sedes de obispados, como Cuzco, Arequipa, La Plata y Tucumán, la publicación se llevaba a cabo en las catedrales; en poblaciones menores, como Piura, Loja y Pasto, en las iglesias matrices.

La publicación del edicto de la fe estaba rodeada de un ostentoso ceremonial que se prolongaba por varios días. El primer domingo de Cuaresma, mediante un bando, acompañado de música de «clarines y caxas y atabales», se convocaba a la población a la lectura de los edictos de la fe y de anatema. La asistencia de todos los mayores de diez años era obligatoria y el incumplimiento de lo mandado por el Santo Oficio era penado con la excomunión.[73] En el segundo domingo de Cuaresma se procedía a la publicación. Ese día, los ministros del Tribunal marchaban en cortejo por las principales calles de la población, montados a caballo y acompañados del corregidor y cabildo de la ciudad, en dirección a la catedral o iglesia principal, donde se realizaba la solemne ceremonia. Parte importante del ceremonial era el sermón, encargado por lo general a un dominico. El contenido del sermón era objeto de instrucciones precisas por parte del Tribunal.

---

[70] Los inquisidores Servando de Cerezuela y Antonio Gutiérrez de Ulloa al Consejo, 18 de marzo de 1575. AHN, Inquisición, libro 1033, f.307v.

[71] Carta acordada, 19 de enero de 1576. AHN, Inquisición, libro 352, f.91r.

[72] Los inquisidores Servando de Cerezuela y Antonio Gutiérrez de Ulloa al Consejo, «último» de febrero de 1577. AHN, Inquisición, libro 1033, f.346r.

[73] Aulestia, Román de. «Instrucción y orden que comúnmente han de guardar los comisarios y notarios del Santo Oficio». En: Odriozola, Manuel de (comp.). *Colección de documentos literarios del Perú*. Lima: Imprenta del Estado, p. 27.

Los predicadores debían explicar los puntos centrales del edicto y alentar a los fieles a la delación de aquellos que hubiesen delinquido, «sin reservar muger, marido, padres, ni otro alguno por cercano, deudo o íntimo amigo que sea».[74]

La periodicidad de la publicación del edicto fue variable. En el siglo XVI y primeras décadas del siglo XVII, debía leerse anualmente; pero en 1631 se ordenó que había de hacerse cada tres años en consideración de los constantes conflictos que surgían a raíz de su publicación, en particular con los cabildos de las ciudades, los cuales se resistían a asistir como corporación a la lectura del edicto aduciendo, entre otras razones, la distribución de los asientos en la iglesia o el orden en la procesión. Este problema venía de atrás. Ya en 1604, los inquisidores de Lima daban cuenta que si bien el cabildo de Lima había asistido al acto de ese año, se habían enterado «en secreto» que varios regidores instaban para suspender tal obligación. Para vencer la resistencia de los regidores, los inquisidores recurrieron a la autoridad del Virrey. Así, por orden de este, el cabildo asistió en 1611.[75] La tregua duró algunos años. En la segunda mitad del siglo XVII y primeras décadas del XVIII, nuevos desacuerdos vinieron a alterar el ritmo de publicación trienal. El conflicto estalló en 1646, y desde ese año hasta 1657, es decir, durante once años, se dejó de leer en la Catedral a causa de la desavenencia entre el Tribunal y el Cabildo de la ciudad, ya que este último pretendía tener precedencia al Tribunal en los autos de fe y la lectura de los edictos. Esta situación, en opinión de los inquisidores, «dilata el remedio de muchos desórdenes y supersticiones de esta república».[76] Pocos años después, otro conflicto de etiqueta, ahora con el Cabildo de la Catedral de Lima, produjo nuevamente la suspensión de la publicación de los edictos de la fe, entre 1669 y 1680.[77] Una vez más, a fines de siglo, la Inquisición debió servirse de sus buenos oficios

---

[74] Ib., p. 28.

[75] Los inquisidores Antonio Ordóñez y Flórez y Francisco Verdugo al Consejo, 10 de mayo de 1604. AHN, Inquisición, libro 1037, f.46r; los mismos al Consejo, 26 de abril de 1611. AHN, Inquisición, libro 1037, f.188r.

[76] Los inquisidores Diego Martínez Cabezas, Bernardo de Isaguirre y Cristóbal Castilla y Zamora al Consejo, 6 de octubre de 1654. AHN, Inquisición, libro 1044, f.282r.

[77] Alberro, Solange. *Inquisición y sociedad en México, 1571-1700*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 74-77. Los inquisidores Francisco Luis de Bruna Rico y Juan Queipó de Llanos al Consejo, 25 de mayo de 1680. AHN, Inquisición, libro 1046, f.280r-v. En ciudad de México, al igual que en Lima, la lectura del edicto de la fe estuvo suspendida durante varios años en el siglo XVII, a raíz de un pleito de competencia.

ante el virrey Conde de la Monclova para alcanzar una solución al conflicto. Monclova, a diferencia de su antecesor, el Duque de la Palata, era partidario del Tribunal y en repetidas ocasiones lo había expresado. Así, a instancias del gobernante, se reinició la lectura del edicto en la catedral.[78] Pero no tardarían en aparecer problemas porque nuevamente se dejó de leer en la catedral y tuvo que hacerse en la iglesia de Santo Domingo por algún tiempo.[79] En 1731, el inquisidor José Antonio Gutiérrez de Cevallos denunciaba que hacía nueve años no se leía el edicto, y que no obstante las continuas insinuaciones que le había hecho al inquisidor Gaspar de Ibáñez para llevarla a cabo, este último la había obstaculizado.[80]

En las regiones del interior, la periodicidad en la publicación del edicto de la fe, al igual que en la capital, variaba: los períodos de actividad se alternaban con otros de inercia. En ciudades como La Plata, la lectura de los edictos se realizó sin interrupciones y de acuerdo con el ceremonial previsto entre 1570 a 1612; una situación parecida se daba en Loja.[81] Los propios inquisidores reconocían que la publicación en muchas poblaciones del virreinato no siempre era posible debido a la carencia de comisarios. Tal era el caso, por ejemplo, de la provincia de Guaylas. En 1624 no contaba con un comisario y desde

---

[78] Medina, José Torivio, ob. cit., tomo 2, pp. 187-188.

[79] La lectura del edicto en 1690 se llevó a cabo en la iglesia de Santo Domingo, pero aun allí continuaron los enfrentamientos entre el Cabildo de la Catedral y la Inquisición. El Santo Oficio ordenó que no hubiese sermón el día de la lectura, pero el cabildo «acordó se hiciese recurso al superior gobierno para que el patrón real diese providencia para que hubiese sermón en dicha santa iglesia, por los privilegios que tiene en la erección de que en todas las dominicas de cuaresma se predique por la solemnidad del tiempo, alternando en los sermones los conventos a cuya obligación acuden conforme a la voluntad de su magestad. Y estando en esta legítima posesión ha probehído la Inquisición que se predique en la tercera y cuarta dominica, y que todos concurran a Santo Domingo, donde tienen dispuesto publicar los edictos generales. Siendo costumbre que esto se haga en la metrópoli, la prohibición no debe comprehenderla sin vulnerar sus preeminencias concedidas por reales cédulas; y aunque por obvios embarazos propuso el cabildo anticipar las horas y sermón, de modo que al tiempo de la pormulgación de edictos estarían fenecidos los oficios, con todo persiste el tribunal en su intento con el fin de que los fieles concurran en Santo Domingo [...].» (Bermúdez, Juan Manuel. *Anales de la catedral de Lima, 1537-1814.* Lima: Imprenta del Estado, 1903, p. 168).

[80] Millar Corbacho, René. *La Inquisición de Lima. Tomo III (1697-1820).* Madrid: Deimos, 1998, p. 327.

[81] Sobre Loxa, ver AHN, Inquisición, libro 1038, f.42-55r; sobre La Plata ver «Información sobre el orden que se a tenido en publicar el hedito de la fe en la santa yglesia cathedral de la ciudad de La Plata» *AHN*, Inquisición, libro 1037, f.219r-236r.

hacía doce años que no se publicaba el edicto. Esta omisión era considerada un asunto grave ya que esa región —según palabras de un contemporáneo— solía ser transitada por numerosos extranjeros y delincuentes, además de ser habitada por españoles, mestizos y mulatos «y gente perdida, ociosa y vagabunda».[82] En muchos de los corregimientos del obispado del Cuzco a mediados del siglo XVII, según el testimonio del cura Juan de Espinosa Salazar, nunca se había leído un edicto de la fe.[83] Y en la región del Río de la Plata, en la ciudad de Corrientes, tras varias décadas de su lectura, se suspendió por falta de comisarios entre 1725 y 1745.[84]

Los edictos de la fe, como se ha dicho, contenían en su parte final una excomunión contra todos aquellos que, conocedores de los delitos punibles por el Santo Oficio, no cumplían con su deber de denunciarlos en el plazo determinado. Tales censuras se materializaban en la ceremonia de la lectura del edicto de anatema, que se realizaba el día que concluía el plazo concedido para la denuncia de los herejes y sus delitos.[85] El anatema, que significa etimológicamente «oferta consagrada a la divinidad», adquiere su significado de separación y maldición a partir del siglo II a. de C. Durante la Edad Media se identifica con la excomunión mayor, idea consagrada por el Concilio de Trento. Se trata de un medio de presión moral ya que el confesor no podía absolver a los penitentes de este tipo de excomunión, reservada al Tribunal del Santo Oficio.[86]

El edicto de anatema empezó a ser promulgado por los tribunales de la monarquía española durante el siglo XVII. La publicación era anunciada, al mismo tiempo que el edicto de la fe, el primer domingo de Cuaresma. Su lectura se llevaba a cabo el cuarto domingo de Cuaresma y estaba a cargo del notario del Tribunal. Las instrucciones compiladas por Miguel Román de Aulestia para el Tribunal de Lima prescriben el imponente ceremonial que rodeaba su lectura pública. Los clérigos debían marchar en procesión, vestidos de negro, portando cirios y cruces cubiertas de paños, entonando en voz baja el *Kyrie*

---

[82] Castañeda y Hernández, ob. cit., tomo 1, p. 53.

[83] Carta de Juan de Espinosa Salazar al Consejo, 1659?, AHN, Inquisición, libro 1045, f.166r-v.

[84] Levin, Boleslao. *La Inquisición en Hispano-América. Judíos, protestantes y patriotas.* Buenos Aires: Proyección, 1962, p. 276.

[85] Bethencourt, Francisco, ob. cit., p. 152.

[86] Ib., p. 153.

Eleison. Una vez dentro de la iglesia, y después de la lectura del edicto, apagaban sus cirios en el receptáculo de agua bendita diciendo: «así como mueren estos cirios y candelas, mueren las ánimas de los tales rebeldes y contumaces, y sean sepultados en los infiernos». Luego seguían el tañer de las campanas de la iglesia a duelo y los responsorios.[87] Si bien el edicto de anatema debía leerse cada año, consta que su publicación se hizo simultáneamente al de la fe, esto es de modo bastante esporádico.[88]

Diseñados para servir de instrumentos de control, los edictos generales alentaron la delación. Como se ha visto antes, el edicto de la fe estaba dedicado en su mayor parte a la descripción de los delitos mayores, y tan solo una cláusula trataba sobre libros. Esta característica quizá es la explicación de por qué, como consecuencia de la publicidad que se daba al edicto, las delaciones de delitos son más numerosas que las relacionadas con la lectura y posesión de libros prohibidos. Aquí unos ejemplos de las primeras. En 1583, en la ciudad de Trujillo, el agustino Fray Alonso de Montilla después de escuchar el edicto, se delató de haber blasfemado al salir de una casa de juego.[89] Por esa misma época, el vizcaíno Antón Goñi se autodelató por escrito «diziendo que en cumplimiento de la carta de edicto, declaravaba que avía doze años que no se confesaba».[90] A inicios del siglo XVII, el sastre Juan Luis González declaró que los hábitos alimenticios de Doña Guiomar Enríquez le habían hecho sospechar de su ortodoxia por «aver oydo en un edicto que era cosa de judíos no comer quartos traseros de carne por la landresilla y hechar la carne en remojo de parte de noche».[91]

---

[87] Aulestia, Román de, ob. cit., p. 29.

[88] Castañeda y Hernández, ob. cit., tomo 2, p. 204. El edicto de anatema se leyó en 1607, 1612, 1624, 1629, 1632, 1646, 1690 y 1722 («Copia de lo actuado en la Ynquisición de los Reyes para la publicazión de edictos generales de fe y anatema que se debió celebrar el año de 746 y se suspendió por lo que consta de los autos» 1754. AHN, Inquisición, leg. 1642).

[89] «Relación que se embía», 1584. AHN, Inquisición, libro 1027, f.454v.

[90] «Relaçión de los negocios y causas determinadas en la Inquisición del Pirú desde abril del año próximo pasado de 1588, que se embió la última relación a los Señores del Consejo, hasta abril desde presente año de 89 en que embía esta», 1589. AHN, Inquisición, libro 1028, f.11r.

[91] «Relación para el Consejo Supremo de la causa de Manuel Baptista Pérez, relajado por este Santo Oficio en el auto de fe de 23 de enero de 1639 años». AHN, Inquisición, libro 1031, f.173v.

Los edictos de la fe también permitían la identificación de los libros sospechosos de su ortodoxia como lo muestra el siguiente caso. En 1583 llegó en la flota procedente de España, entre otras mercaderías, un pequeño libro titulado *Consuelo y Oratorio Spiritual*. Como lo habían ordenado los inquisidores, todos los libros antes de su internamiento en el mercado local debían ser examinados por el agustino Fray Juan de Almaraz, calificador del Tribunal. Para el diligente y erudito censor no pasó desapercibida la siguiente afirmación en el devocionario: «porque es cierto que si alguno por humildad no alzase los ojos a mirar la hostia consagrada reputándose yndigno por sus pecados no pecaría en ello, antes ganaría mérito».[92] Para Almaraz, se trataba de «una ceremonia de alumbrados» y como tal la denunció. Tratándose de un teólogo calificador del tribunal, es natural suponer que estaba familiarizado con la doctrina de los heterodoxos de Extremadura y el proceso contra ellos llevado a cabo por la Inquisición de Llerena en 1579. Aun más, el tribunal de Lima desde 1577, de acuerdo con una disposición de la Suprema, incluyó en el edicto de la fe una extensa cláusula que describía las prácticas piadosas y la doctrina atribuidas a los Alumbrados previniendo:

> [...] que algunas personas al tiempo de reciben el santísimo sacramento de la comunión ayan rescibido muchas formas juntas diziendo que reciben más gracia o mayor gusto, o que ayan dicho o afirmado que con paz y cozina se pueden comulgar y que al tiempo de la elevación del santísimo sacramento se an de cerrar los ojos.[93]

La filiación entre la práctica descrita en el edicto y la proposición contenida en el *Consuelo y Oratorio Spiritual*, antes citada, era evidente para Almaraz y así lo reafirma: «Y saberse por cosa cierta que los herejes luteranos que en Hespaña an sido castigados por el Santo Oficio ponían una mano sobre los ojos o los bajaban al tiempo que alzaba el sacerdote la hostia consagrada».[94]

Los edictos de la fe, asimismo, establecían que los delitos allí descritos eran competencia de los inquisidores y que solo ellos, y no los con-

---

[92] Censura de Fray Juan de Almaraz, s.a. AHN, Inquisición, libro 1034, f.352r-v.

[93] Carta acordada, AHN, Inquisición, libro 326, f.229v-230r; copia de esa misma acordada en AHN, Inquisición, libro 497, f.160v-163r.

[94] Censura de Fray Juan de Almaraz, s.a. AHN, Inquisición, libro 1034, f.352r-v.

fesores, podían absolverlos. Los confesores tenían, por tanto, la responsabilidad de enviar a los infractores ante el Santo Oficio. Juan Chávez tenía 26 años cuando compareció en 1583 ante el Tribunal de Lima. Había nacido en la aldea de San Román, en la provincia de Talavera. En la audiencia declaró que habiendo estado confesándose con un fraile, este le preguntó si tenía algún libro prohibido, a lo cual Chávez respondió que tenía uno «que tratava de las rayas de las manos, y que no savía si era prohibido». El confesor entonces le mandó que lo llevase al Tribunal. En cumplimiento de lo mandado por el fraile, Chávez presentó a los inquisidores dos manuscritos un libro «enquadernado en pergamino de octava de pliego y en la primera hoja estaba pintada una mano y en la segunda hoja tenía un título que dize libri tres de quiromancia» y un cuaderno «de a quarto de a pliego [...] que trata de las dichas rayas de las manos».[95]

Chávez agregó que el libro lo había obtenido de Martín Díaz en Guatemala y el cuaderno de un licenciado cuyo nombre no se acordaba en Nicaragua. Los inquisidores le preguntaron si había visto u oído que otras personas practicasen la quiromancia o si él lo había hecho. Chávez respondió que siempre había tenido dicha práctica como «cosa de burla», pero que en el navío en que venía a Lima, un fraile le había leído la palma de la mano y asegurado que sufriría una herida. Asimismo confesó que había leído tanto el libro como el cuaderno. Los inquisidores le dieron la ciudad por cárcel. Pasados unos días, Chávez acudió al Tribunal a pedir licencia para dejar Lima porque requería ir a Guatemala a entregar el dinero de una deuda cobrada. El inquisidor primero lo reprendió y acto seguido le suspendió la carcelería, con lo cual nuestro personaje pudo volver a Guatemala.[96]

Demasiado genéricos para responder a los problemas inmediatos y específicos, los edictos generales requirieron de un complemento: los edictos particulares. Estos podían referirse a delitos o libros. La publicación de edictos sobre delitos en España se remonta a la primera mitad del siglo XVI. En 1531, el Consejo de la Suprema instruyó a los tribunales del distrito a publicar edictos contra las opiniones luteranas.[97] La práctica fue trasladada a América y puesta en ejecución por los tribunales de México y Lima.[98] Este último publicó, entre mu-

---

[95] «Relación que se embía», 1584. AHN, Inquisición, libro 1027, f.445r-v.

[96] Ib.

[97] BETHENCOURT, Francisco, ob. cit., p. 155.

[98] Ib., pp. 155-156.

chos otros, edictos contra astrólogos y adivinos,[99] o sobre la obligación de las mujeres de denunciar a los confesores solicitantes.[100]

Los edictos sobre delitos también jugaron su parte, aunque menor, en la lucha contra la literatura prohibida. Su divulgación mediante la lectura pública producía el efecto esperado: alentar las delaciones de los transgresores y, algunas veces, de los poseedores de textos prohibidos. Lo sucedido a la monja Inés de Ubitarte ilustra los alcances del edicto. Nacida en Trujillo, Inés de Ubitarte se trasladó a Lima donde profesó en el monasterio de Santa Catalina. En este lugar permaneció durante un tiempo antes de mudarse al monasterio de la Encarnación. Fue aquí donde empezó a experimentar revelaciones y con ello a ganar fama al punto que fue invitada por las monjas de Santa Catalina a retornar a ese convento, acaso con el propósito de beneficiarse del prestigio de la religiosa trujillana. Rodeada de la consideración de religiosas, gente devota y confesores, Sor Inés gozaba de reputación como intermediaria del mundo supranatural.

Esta situación tuvo un giro dramático e insospechado el 8 de noviembre de 1623. Ese día, su propio hermano, el dominico fray Diego, entregó al Tribunal del Santo Oficio tres cuadernos en los cuales sor Inés describía en detalle sus visiones. Según Fray Diego, lo que lo motivó a proceder fue una conversación que sostuvo con Fray Cristóbal Narváez, catedrático de Víperas de Teología en la Universidad. En ella, Fray Diego le pidió consejos acerca de cómo dirigir espiritualmente a Sor Inés en «las cosas de su alma», y Fray Cristóbal le advirtió, a su vez, de la promulgación de un edicto por el inquisidor general que mandaba recoger «todos los papeles de revelaciones, arrobos y éxtasis que algunas personas hubiesen tenido en tanto que por la Santa Madre Iglesia no estaban aprobados y que avía censuras sino se llevaban al Santo Oficio». El temor a las censuras contenidas en el edicto movió a Fray Diego a acudir al Tribunal y con ello a delatar a su hermana, quien, confiada en el doble vínculo fraternal y espiritual que los unía, le había entregado sus escritos «para que viese si yva por

---

[99] Los inquisidores de Lima al Consejo, 15 de abril de 1618. AHN, Inquisición, libro 1038, f.157r; véase además, la carta acordada, 14 de enero de 1617. AHN, Inquisición, libro 497, f.293v-294r.

[100] «Primera quenta de recepturía del Real Fisco de esta Inquisición que dio Dn.Antonio Maldonado del Orden de Santiago, receptor general de este Santo Oficio comprensiva desde el año de 1717 hasta el de 1722 con los autos de su aprobación», 1722. AGN, Inquisición, leg.52.

buen camino».[101] Pero más poder tuvo la Inquisición. El interrogatorio de Sor Inés se prolongó por varias semanas en el propio monasterio de Santa Catalina. Al final, los inquisidores la sentenciaron a reclusión en su celda por tres años.

Los edictos sobre libros prohibidos también datan de inicios del siglo XVI. En respuesta a una orden del Papa, se publicaron edictos prohibiendo libros luteranos por el Consejo de la Suprema Inquisición desde 1521. Según Virgilio Pinto, entre ese año y 1550, fecha de reimpresión del catálogo de Lovaina por la Inquisición española, esta última publicó catorce cartas acordadas que ordenaban el recojo de libros. Los edictos específicos acompañaban la publicación de los catálogos de libros prohibidos, pero la gran mayoría de los que prohíben títulos aparecen en los intervalos de la publicación de los catálogos.[102]

Por regla general, todos los edictos ordenaban el «recojo» de los libros, que podía ser temporal o permanente. En el primer caso, se disponía así cuando se trataba de proceder a su expurgo. Una vez realizado, los libros eran devueltos a sus dueños. En las cartas acordadas respectivas, el Consejo precisaba los pasajes a ser corregidos. En 1594, los inquisidores informaban a sus superiores en España del recojo de la *Vida de la Virgen* impresa por Pedro López de Haro en Toledo en 1583, y de ir «enmendando en los libros que se han exhibido».[103] En 1603 procedieron de igual manera con numerosas copias del *Directorius Curatorum* del Obispo de Elna,[104] en 1605 con la *Política para corregidores* de Castillo de Bovadilla, en 1624 con «muchos» ejemplares de la *Vida del escudero Marcos Obregón*, y en 1648 con los *Sermones Varios* de Andrés Semple de Tovar editados en Madrid en 1640. Los ejemplos podrían multiplicarse. La prohibición total significa el retiro del libro de su circulación y su prohibición de leerlo o poseerlo. Así sucedió con la *Ovandina* de Pedro Mexía, entre otros títulos.

Los edictos sobre libros prohibidos fueron los más difundidos en el Virreinato del Perú por tres razones: promulgación masiva, publica-

---

[101] «Relación de las causas despachadas en la Inquisición de la ciudad de Los Reyes, reinos del Pirú, ansí en auto como fuera dél, en los años mil y seiscientos y beintisiete, beintiocho, beintinueve, treinta y treinta y uno», 1631. AHN, Inquisición, libro 1030, f.394v-406v.

[102] Pinto, Virgilio, ob. cit., pp. 152-153; Bethencourt, Francisco, ob. cit., p. 154.

[103] El inquisidor Pedro Ordóñez y Flores al Consejo, 30 de diciembre de 1594. AHN, Inquisición, libro 1035, f.261r.

[104] Los inquisidores Pedro Ordóñez y Flórez y Francisco Verdugo al Consejo, 19 de setiembre de 1603. AHN, Inquisición, libro 1037, f.36r.

ción sin ceremonial y tiraje extenso. Los edictos se elaboraban a partir de las cartas acordadas proveídas por el Consejo de la Suprema. Desde mediados del siglo XVI, el Consejo expidió una enorme cantidad de cartas acordadas referentes a libros. Por ejemplo, para el período comprendido entre 1559 y 1582, Virgilio Pinto ha registrado 43.[105] Enviadas periódicamente a los tribunales de la monarquía española, las cartas debían ser publicadas en forma de edictos, esto es, con un protocolo inicial donde figuraban los inquisidores del tribunal local, un cuerpo que detallaba las prohibiciones y una parte final con las sanciones.

La promulgación masiva de los edictos de libros prohibidos se puede documentar a partir de la correspondencia de los inquisidores. Las cartas del Tribunal de Lima al Consejo de la Suprema abundan en referencias a la recepción de las cartas acordadas y su posterior publicación en forma de edictos. En 1579 daban cuenta de haber recibido una carta de la Inquisición de Sevilla que prohibía los sermones «y cartapacios manuscritos», publicado un edicto para recogerlos todos, y sometido al examen de teólogos de acuerdo como se había hecho en Sevilla, reteniendo los que tenían errores. Indicaban asimismo, haber ordenado a los comisarios del distrito a hacer lo mismo.[106] En 1623, los inquisidores de Lima reportaban la recepción de cuatro cartas acordadas para el recojo de textos, mediante la publicación de edictos en Lima y en otras poblaciones del distrito, de acuerdo con el modelo que se les remitió. Decían que en cumplimiento de la orden, «luego que se recivieron las cartas, se leyeron en esta ciudad y se despacharon a las demás del distrito».[107] Finalmente, una referencia adicional. En 1711, los inquisidores informaban que habían cumplido con la publicación de un edicto sobre los libros prohibidos en la catedral «y se fixó en el lugar acostumbrado», y que copias del mismo fueron remitidas a los comisarios para que las publicasen «con cuya providenzia se han exhibido en este Santo Oficio algunos de los libros y papeles expresados».[108]

---

[105] Pinto, Virgilio, ob, cit., p. 182.

[106] Los inquisidores Servando de Cerezuela y Antonio Gutiérrez de Ulloa al Consejo, 26 de abril de 1579. AHN, Inquisición, libro 1034, f.15v-16r.

[107] Los inquisidores Francisco Verdugo y Andrés Juan Gaitán al Consejo, 2 de mayo de 1623. AHN, Inquisición, libro 1038, f.430r.

[108] Los inquisidores Gómez Suárez de Figueroa y Gaspar Ibáñez de Segovia al Consejo, 23 de octubre de 1711. AHN, Inquisición, leg. 2199, caja 1, cuaderno 2.

El hecho de que la publicación de los edictos de libros prohibidos, a diferencia de los generales de fe, no demandase ningún ceremonial, sin duda contribuyó a su difusión. El comisario era responsable de organizar su lectura pública después del Evangelio en la misa mayor. En el transcurso de esta, un notario debía subir al púlpito y desde allí leerlo, luego debía fijarse en el pilar de agua bendita de la iglesia para garantizar su mejor conservación.[109] Así lo reconocía el doctor Gómez del Pozo, comisario en la ciudad del Cuzco, quien en 1620 informó que después de la lectura de un edicto prohibiendo libros en la catedral de esa ciudad, se «fijó en un pilar de la iglesia porque no lo rompiesen estando en la puerta».[110] También, algunas veces, los edictos solían colocarse en las plazas públicas.

La imprenta posibilitó la mayor difusión de los edictos. Desde el siglo XVI, la imprenta limeña permitió a las instituciones civiles y eclesiásticas reproducir masivamente sus textos y con ello llegar a una audiencia más amplia y publicitar su acción. La Inquisición no fue ajena a este hecho. Desde fines del siglo XVII concedió a determinados impresores residentes en Lima el privilegio exclusivo para la reproducción de sus textos.[111] Esto sin duda influyó en la labor inquisitorial, ya que permitió a los inquisidores dar a conocer sus órdenes en lugares muy distantes de la capital del virreinato. En las cuentas de los receptores del Santo Oficio abundan las referencias acerca de los pagos y contratos hechos para la impresión de instrucciones, formularios y edictos del Tribunal. En 1722 se contrató los servicios del impresor Francisco Sobrino para la impresión de cien copias de un edicto prohibiendo el libro titulado *Ataxo Espiritual*.[112] Los inquisidores, en una carta al Consejo, suscrita en 1748, daban cuenta del recibo de una acordada del 4 de julio de 1747 junto con un ejemplar de un edicto prohibiendo libros. Reportaban que el edicto se estaba reproduciendo en la imprenta y que una vez impreso se publicaría.[113] Los edictos impresos eran enviados a los comisarios del distrito para su

---

[109] Aulestia, Román de, ob, cit., p. 498.

[110] El doctor Gómez del Pozo a los inquisidores de Lima, 28 de octubre de 1620. AHN, Inquisición, libro 1040, f. 342r-v.

[111] A fines del siglo XVII, Joseph de Contreras ostentaba el título de «impresor del Santo Oficio»

[112] «Primera quenta de recepturía», 1722. AGN, Inquisición, leg. 52.

[113] Los inquisidores Pedro Antonio de Arenaza y Gárate y Mateo de Amusquibar al Consejo, 28 de noviembre de 1748. AHN, Inquisición, leg. 2203, caja 1, cuaderno.5.

respectiva publicación. Los formatos empleados eran, por lo general, de dos tipos. Uno era en folio menor para ser leído públicamente y archivado; el otro en doble folio, que se armaba uniendo lateralmente dos folios menores, estaba reservado para ser expuesto en iglesias o plazas.[114]

La publicidad de los edictos de libros prohibidos se puede documentar a partir de los cronistas de la ciudad de Lima. Para la primera mitad del siglo XVII, una fuente de excepcional importancia la constituye el Diario escrito por el clérigo Juan Suardo, quien registró casi día a día, entre 1629 y 1639, los eventos sociales, políticos y religiosos que tuvieron lugar en la capital del virreinato. No deja de ser significativo que el único suceso de la historia institucional del Tribunal, además de los Autos de Fe, anotado por Suardo fuese la publicación de los edictos de libros prohibidos. Así, por ejemplo, el 17 de agosto de 1629 anotó que mediante un edicto del Santo Oficio «destos reynos y por orden emanada del [Consejo de la Suprema] de Castilla se an mandado recoger las obras impresas de don Luis de Góngora, devajo de nombre y título del Homero español» y agrega «dizen por ser falsa la dedicatoria e incierto el nombre de la persona que las sacó luz».[115] Años más tarde, el 22 de febrero de 1634, apuntó: «se fixó en las puertas desta santa yglessia metropolitana un edito impresso del Sr. Inquisidor general, en que manda recoger un libro intitulado *Información para la historia del Sacro Monte, llamado Valparaíso y por antiguamente Illupitana, cerca de la ciudad de Granada*».[116] Y el 27 de agosto de 1636 escribió: «Este día por mandado de los señores inquisidores se publicó un edicto en que se da orden para que se recoxan algunas cosas [reliquias] al Dr.Frai Juan del Castillo y un libro manuscrito que dicen compuso el dicho difunto».[117]

También habría que considerar que otro elemento que hizo que los edictos sobre libros fueran más efectivos fue su inmediatez. Ya se ha

---

[114] El Archivo Histórico de la Muncipalidad de Lima conserva un edicto promulgado por la Inquisición en 1759, mediante el cual se levantaba la prohibición de la *Historia Pelagiana* del cardenal Henrico Noris. Se trata de un edicto en doble folio en excelente estado de conservación, que inclusive muestra los restos del pegamento que sirvió para su fijación (Archivo Histórico Municipal de Lima, Colección La Plata, sin clasif.).

[115] Suardo, Juan Antonio. *Diario de Lima (1629-1639)*. Lima: Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Católica del Perú, 1936, tomo 1, pp. 31-32.

[116] Ib., tomo 2, pp 12.

[117] Ib., p. 140.

notado que el tiempo de elaboración de los catálogos hacía que estos siempre estuviesen a la zaga de la literatura que pretendían proscribir. Muchas de las prohibiciones de los edictos con el tiempo eran incorporadas a los catálogos. Pero este era un proceso que podía demorar dos o más décadas. Esto no sucedía con los edictos, cuyas prohibiciones usualmente recaían sobre ediciones recientes de libros.

Conclusión

Catálogos y edictos fueron las herramientas usadas por los censores en su lucha contra la difusión de la literatura prohibida. Ambos textos tienen una larga historia y ya venían siendo empleados por la Inquisición española antes de 1570, fecha de instalación del Tribunal de Lima. Aun cuando, en teoría, los índices publicados por la Inquisición romana no tenían vigencia en los territorios de la monarquía española, se ha visto cómo en la práctica sí la tuvieron debido a que varias de sus prohibiciones eran periódicamente incorporadas en sus similares por la Inquisición española. Para el período que venimos estudiando se ha podido documentar el empleo de la mayoría de los Índices publicados por la Inquisición española. Estos guiaron los criterios de actuación en la práctica procesal en la censura de la literatura popular y contra determinados géneros literarios, asimismo sirvieron como fundamento doctrinal para las prohibiciones, guías para la inspección de bibliotecas y obras de referencia. Sin embargo, las evidencias muestran que los catálogos —con excepción del de 1747— tuvieron una difusión limitada derivada de su escaso tiraje, de las circunstancias de publicación o del limitado número de ejemplares remitido por el Consejo de la Suprema a los inquisidores del Perú.

Complemento de los catálogos fueron los edictos. Estos fueron de dos tipos: generales de la fe y de anatema y particulares (delitos y libros prohibidos). Aun cuando todos ellos tuvieron incidencia en la censura, los particulares sobre libros prohibidos fueron los de mayor alcance. La correspondencia de los propios inquisidores constituye un testimonio fundamental para documentar la difusión y alcance de los edictos de libros prohibidos. Estos, a diferencia de los catálogos, tuvieron una mayor difusión debido a tres características: intensa promulgación, lectura pública sin ceremonial y reproducción masiva. Al hablar de la censura de libros practicada por la Inquisición de Lima es esencial tener en cuenta los edictos de libros. Fueron estos últimos,

más que los catálogos y los otros edictos (generales y de delitos), los que marcaron los ritmos y orientaciones temáticas de la censura.

Referencia Bibliográfica

ADLER, Elkan Nathan
s.f. *The Inquisition in Peru*. Baltimore: Lord Baltimore Press.

ALBERRO, Solange
1988 *Inquisición y Sociedad en México, 1571-1700*. México: Fondo de Cultura Económica.

AULESTIA, Román de
s.f. «Instrucción y orden que comúnmente han de guardar los comisarios y notarios del Santo Oficio». En: Manuel de Odriozola (comp.). *Colección de documentos literarios del Perú*. Lima: Imprenta del Estado.

BERMÚDEZ, Juan Manuel
1903 *Anales de la catedral de Lima, 1537-1814*. Lima: Imprenta del Estado.

BETHENCOURT, Francisco
1995 *La Inquisición en la época moderna. España, Portugal, Italia, siglos XV-XIX*. Madrid: Ediciones Akal.

1559 *Catalogus librorum qui prohibentur mandato Illustrissimi et Reverend. D.D. Ferdinandi de Valdes Hispalensis archiepiscopi Inquisitoris Generalis Hispaniae necnon et Supremi Sanctae ac Generalis Inquisitionis Senatus*. Pinciae: Sebastián Martínez. La segunda edición de este catálogo es reproducida en Bujanda, *Index de l'Inquisition espagnole*.

CASTAÑEDA, Paulino y Pilar HERNÁNDEZ
1995 *Inquisición de Lima 1635-1699*. Madrid: Editorial Deimos.

[1554] *Censura Generalis contra errores, quibus recentes haeretici Sacram Scripturam asperserunt, edita a supremo senatu Inquisitionis adversus hereticam pravitatum et apostasiam in Hispania et aliis regnis et dominiis Cesarae Majestatis constituto*. Pinciae: Ex Officina Francis Ferdinan. Corduben, Cum privilegio Imperiali. La censura fue reeditada por Giordano Ziletti (Venecia, 1562). José Ignacio Tellechea la ha repoducido modernamente en «La censura inquisitorial de biblias de 1554». *Anthologia Annua*.

DEFOURNEAUX, Marcelin
1973 *Inquisición y censura de libros en la Españla del siglo XVIII*. Madrid: Taurus.

EISENSTEIN, Elizabeth
1983 *The Printing Revolution in Early European World*. Nueva York: Cambridge University Press.

GARCÍA CÁRCEL, Ricardo y Javier BURGOS RINCÓN
1992 «Los criterios inquisitoriales en la censura de libros en los siglos XVI y XVII». *Historia Social*, 14.

GUIBOVICH, Pedro
1992 «El testamento e inventario de bienes de Espinosa Medrano». *Histórica*, 2, vol. XVI.

2000 «Libros antiguos en la Universidad del Cuzco: La Biblioteca de los Jesuitas». *Histórica*, 1, vol. XXIV.

HERR, Richard
1988 *España y la revolución del siglo XVIII*. Madrid: Aguilar, 1988.

1583 *Index et catalogus librorum prohibitorum, mandato Illustrissimi ac Reverendissimi D.D.Gasparis Quiroga Cardinalis Archiepiscopi Toletani, ac in regnis Hispaniarum Generalis Inquisitoris, denuo editus, cum consilio Supremi Senatus Sanctae Generalis Inquisitionis*. Madrid: Alphonsum Gomezium.

1612 *Index librorum prohibitorum et expurgatorium Illustrissimi ac Reverendissimi D.D.Bernardi De Sandoval et Roxas, S.R.E. Presb. Cardin. Tit. S. Anastasiae, Archiepiscopi Toletani, Hispaniarum Primatis, Maioris Castellae Cancellarii, Generalis Inquisitoris, Regii Status Consiliarii, etc. auctorite et jussu editus, de consilio Supremi Senatus Stae. Generalis Inquisitionis Hispaniarum*. Madrid: Ludovicum Sanchez.

LEA, Henry Charles
1922 *Chapters from the Religious History of Spain connected with the Inquisition*. Nueva York: The Macmillan Company.

LEVIN, Boleslao
1962 *La Inquisición en Hispano-América. Judíos, protestantes y patriotas*. Buenos Aires: Proyección.

LOHMANN VILLENA, Guillermo
1999 *Inquisidores, virreyes y disidentes. El Santo Oficio y la sátira política*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República.

MARTÍNEZ DE BUJANDA, Jesús
1972 «La censure litteraire en Espagne au XVIe Siecle». *Canadian Journal of History*, vol. VII/1.

1984 «Introduction historique». En: *Index de L'Inquisition Espagnole 1551, 1554, 1559*. Sherbrooke: Centre d´Etudes de la Renaissance, Editions de l´Université de Sherbrooke.

1987 «Índices de libros prohibidos». En: *Diccionario de Historia Eclesiástica de España. Suplemento I*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

MEDINA, José Toribio
1956 *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Lima (1569-1820)*. Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico.

MILLAR CORBACHO, René
1998 *La Inquisición de Lima. Tomo III (1697-1820)*. Madrid: Editorial Deimos.

MILLARES DE IMPERIAL Y GÓMEZ, Claudio
1950 «Censura de publicaciones en Nueva España (1576-1591). Anotaciones documentales». *Revista de Indias* 42.

1640 *Novissimus librorum prohibitorum et expurgatorum Indez pro Catholicis Hispaniarum Regnis, Philippi IIII. Reg. Cath. Anno 1640. Iussu ac studiis Illustrissimi ac R.D.D. Antoniii a Soto Maior, supremi praesidis, ac in Regnis Hispaniarum, Sicilae et Indiarum Generalis inquisitoris, etc. Librorum expurgatorum, luculenter ac vigilantissime recognitus, Novissimus Indez. De Consilio Supremi Senatus Inquisitionis Generalis.* Madrid: Didaci Diaz. Ejemplar en la New York Public Library.

1707 *Novissimus librorum prohibitorum et expurgatorum Index pro Catholicis Hispaniarum Regnis, Philippi V, Reg. Cath., Anno 1707. Index expurgatorious hispanus ab Exmo. Dno. D.Didaco Sarmiento et Valladares inceptus et ab Illmo. Dno.D.Vitale Marin perfectus.* 2 vols. Madrid.

1632 *Novus Index librorum prohibitorum et expurgatorum editus auctoritate et iussu Emintissimi ac Reverendissimi D.D.Antonii Zapata, S.R.E. Presby. Card. Tit. S.Balbinae, Protectoris Hispaniarum, Inquisitoris Generalis in omnibus Regnis et ditionibus Philippi IV. R.C., et ab eius Statu, etc., de Consilio Supremi Senatus S.Generalis Inquisitionis.* Sevilla: Francisci De Lyra. Ejemplar en la New York Public Library.

PALMA, Ricardo
1863 *Anales de la Inquisición de Lima*. Lima: Aurelio Alfaro.

PARDO Tomás, José
1991 *Ciencia y censura. La Inquisición española y los libros científicos en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Cientíticas.

PINTO Crespo, Virgilio
1983 *Inquisición y controlideológico en la España del siglo XVI*. Madrid: Taurus.

RAMOS, Abel
1980 «Libros prohibidos sobre matrimonio, familia y sexualidad en los edictos promulgados por la Inquisición 1576-1819». En SOLANGE ALBERRO *et al. Seis ensayos sobre el discurso colonial relativo a la comunidad doméstica. Matrimonio, familia y sexualidad a través de los cronistas del siglo XVI, el Nuevo Testamento y el Santo Oficio de la Inquisición*. México: INAH.

1985a «Los orígenes geográficos de la literatura prohibida en Nueva España, siglo XVIII». *Historias*.

1985b «Una senda en la perversión en el siglo XVIII: el imaginario erótico en la literatura prohibida en Nueva España». En Sergio ORTEGA (ed.). *De la santidad a la perversión o de por qué no se cumplía la ley de Dios en la sociedad novohispana*. México: Grijalbo.

1985c «Criterios inquisitoriales en la prohibición de la literatura relacionada con la comunidad doméstica en la Nueva España». En Solange ALBERRO *et al. El placer de pecar y el afán de normar: ideologías y comportamientos familiares y sexuales en el México colonial*. México: Planeta.

SUARDO, Juan Antonio
1936 *Diario de Lima (1629-1639)*. Lima: Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Católica del Perú.

La olvidada página «catalana» de Ricardo Palma sobre el paseo a Amancaes

Oswaldo Holguín Callo
Pontificia Universidad Católica del Perú

En la primera entrega de 1903 de *Hojas Selectas*, «revista para todos» ilustrada (Madrid y Barcelona, 1902-1921), y bajo el título colectivo de «Paisajes del año», aparecieron doce breves composiciones literarias referidas a cada uno de los meses del año, escritas por reputados colaboradores. «Junio» fue obra de Ricardo Palma,[1] el único hispanoamericano convocado; y, hasta ahora, su existencia ha permanecido ignorada por sus numerosos estudiosos y bibliógrafos.[2] En otras palabras, se trata de una página olvidada y desconocida de Don Ricardo, labrada a pedido de Pablo Salvat y Espasa (1872-1923), el diligente director-editor de esa exquisita publicación mensual barcelonesa.[3] No fue, por cierto, la única composición palmina en *Hojas Selectas*, pero sí la única que su autor nunca recopiló en libro, quizá porque fue concebida para ser leída fuera del Perú, de suerte que el paso de los años hizo que quedara totalmente olvidada.

---

[1] Cfr. Palma, Ricardo. «Junio». *Hojas Selectas. Revista para todos* (Madrid/Barcelona: Establecimiento Tipo-litográfico Editorial de Salvat y C.ª, S. en C., 1903, Biblioteca Salvat), año 2º, 1903, p. 13.

[2] Incluso está ausente de una bibliografía *ad hoc*, que sí recoge otros trabajos suyos en la citada revista, como es Pinto Gamboa, Willy. *Contribución a la bibliografía de la literatura peruana en la prensa española*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Universidad de Chile, 1965.

[3] Los doce coautores de «Paisajes del año» fueron Tomás Carretero («Enero»), Alfonso Danvila («Febrero. Los lupercales»), J. Ruiz Castillo («Marzo»), Marcos Rafael Blanco Belmonte («Abril»), Santiago Rusiñol («Mayo. Primavera natural»), Ricardo Palma («Junio»), Luis Gabaldón («Julio»), Salvador Rueda («Agosto. (Cosas del aire)»), Federico Rahola («Septiembre»), Apeles Mestres («Octubre»), Juan Maragall («Noviembre») y Alejandro Sawa («Diciembre»). Aunque casi todos destacados, es justo recordar la trascendencia de los catalanes Rusiñol y Maragall, y del andaluz Rueda. Cada composición salió junto a un bello relieve del notable escultor andaluz Lorenzo Coullaut Valera; el de «Junio», de acuerdo con la temperatura estival del hemisferio norte, representa al dios Helios halando un carro tirado por cuatro caballos y el radiante astro rey en segundo plano.

Palma tuvo especial aprecio por los catalanes, como lo demuestran sus estrechos vínculos con los editores Montaner y Simón, Maucci y el mismo Salvat, los intelectuales Antonio Rubió y Lluch, Víctor Balaguer, Melchor de Palau, Apeles Mestres, entre otros, y la ciudad de Barcelona, donde en 1893 pasó gratísimos momentos en compañía de cordiales admiradores, y a la que dedicó justicieras frases de elogio en sus *Recuerdos de España*. Es más, la relación se extendió a los hijos de Palma, publicando Salvat en 1904 la primera edición de los *Cuentos malévolos* de Clemente, cuyo valor material, por la esmerada impresión, aumentó un prólogo de Miguel de Unamuno; y en 1918, *Vencida*, «ensayo de novela de costumbres» de Marianela, vale decir Angélica, volumen ilustrado que incluyó el relato «*Morbus aureus*».

«Junio», título originado en las referidas circunstancias, es una breve página de contenido histórico y notorio afán evocador. Su materia es la antigua costumbre limeña de concurrir, a manera de paseo, a la pampa de Amancaes, a partir del 24 de junio, pero especialmente ese día, consagrado a San Juan Bautista. Palma, animado por el propósito de desentrañar la historia, antes que describir la costumbre, que sin duda practicó en una buena época,[4] busca revelar su origen, remitiéndolo al 24 de junio de 1625, día en el que Don Juan de Meneses y Toledo, novel caballero de Santiago, tuvo a bien invitar un almuerzo en ese lugar después de su solemne investidura. ¿Dónde bebió Palma esa información? Quizá en un viejo centón o en un abigarrado protocolo, quizá en el inagotable fondo de su imaginación, pues del referido équite —si existió, ciertamente tuvo que ser un hombre de la elite virreinal— no aparecen huellas en las historias de la época. Y así como esa, en el escrito afloran otras señales de inexactitud y anacronismo.[5]

El paseo a Amancaes —alegre y multitudinaria excursión campestre practicada por el vecindario de Lima— ha sido motivo de sabrosas creaciones costumbristas de Felipe Pardo y Aliaga y Manuel Ascensio

---

[4] Cfr. Holguín Callo, Oswaldo. *Tiempos de infancia y bohemia. Ricardo Palma (1833-1860)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994, p. 557.

[5] Así cuando indica que por 1625 en la iglesia de Santo Tomás se realizaban la ceremonia de la investidura y las reuniones de los caballeros de Santiago residentes en Lima, lo que no pudo ser pues ese templo aún no existía (cfr. Bernales Ballesteros, Jorge. *Lima, la ciudad y sus monumentos*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1972, p. 142); en 1636 sirvió al efecto el templo del convento de San Agustín (cfr. Suardo, Juan Antonio. *Diario de Lima... (1629-1639)*. Introducción y notas de Rubén Vargas Ugarte, S. J. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Investigaciones Históricas, 1937?, tomo 2, p. 132.

Segura; de apuntamientos sociológicos y etnográficos de Manuel Atanasio Fuentes, el Murciélago, y Carlos Prince; de páginas memorialistas de Ismael Portal y Eudocio Carrera Vergara; de notas de alcance historiográfico de Ricardo Mariátegui Oliva, entre otros escritores peruanos, por nacimiento y por adopción, de los siglos XIX y XX.[6] Entre los viajeros extranjeros, débese a los franceses Flora Tristán y, sobre todo, Max Radiguet, coloridas páginas de contornos descriptivos;[7] de igual procedencia son los pintores que han dejado testimonio gráfico de tan animado escenario limeño, como el alemán Johann Moritz Rugendas.[8]

Como buen aficionado a la historia, que no historiador respetuoso de las normas de Clío, Palma tuvo especial interés en precisar el origen del paseo a Amancaes, y ya en «Los dos Sebastianes», tradición publicada en 1879, se refirió al punto.[9] Siempre a la caza de informa-

---

[6] Cfr. Pardo y Aliaga, Felipe. «El paseo de Amancaes». En: «El Espejo de mi Tierra», n.°1, Lima, 22 setiembre de 1840, pp. 1-19, y («El Espejo de mi Tierrra». Ed. Alberto Tauro. Lima: Universo, 1971, pp. 48-69); Ascensio Segura, Manuel. «Lances de Amancaes». En: Ascensio Segura, Manuel. *Artículos, poesías y comedias*. Lima: Carlos Prince, 1885, pp. 280-290; Fuentes, Manuel Atanasio. «Amancaes. Bailes nacionales». En: Fuentes, Manuel Atanasio. *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. París: Lib. de Firmin Didot, Hermanos, Hijos y Cía., 1867, pp. 150-156; Prince, Carlos. «Amancaes», «Balancín y calesín» y «Bailes nacionales en Amancaes». En: Prince, Carlos. *Lima antigua. Fiestas religiosas y profanas...* Segunda serie. Lima: Carlos Prince, 1890, pp. 31-35; Portal, Ismael. «¡En los Amancaes!». En: *Lima de ayer y hoy*. Lima: Imp. Comercial de Horacio La-Rosa & Co., 1912, pp. 37-40; íd., «Origen del "Paseo a los Amancaes"...». En: Portal, Ismael. *Del pasado limeño*. Lima: Lib. e Imp. Gil, 1932, pp. 108-116; Carrera Vergara, Eudocio. «Un paseo a la Pampa de Amancaes». En: Cabrera V. Eudocio. *La Lima criolla de 1900*. Lima: Sanmartí y Cía. S.A. Impresores, 1954, segunda edición, pp. 215-30; y Mariátegui Oliva, Ricardo. «Amancaes». En: Mariátegui, Ricardo. *El Rímac, barrio limeño de abajo del puente. Guía histórica y artística*. Lima: Talls. Gráficos Cecil S.A., 1956, pp. 116-119 y 121-124.

[7] Cfr. Tristán, Flora. *Peregrinaciones de una paria*. Lima: Moncloa-Campodónico, 1971, p. 509; Radiguet, Max. *Lima y la sociedad peruana*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1971, pp. 72-73.

[8] Cfr. Rugendas, Juan Mauricio. *El Perú romántico del siglo XIX*. Estudio preliminar de José Flores Aráoz. Lima: Milla Batres, 1975, pp. 145-147 y 155 (láminas. 69-72).

[9] «Y a propósito de Amancaes, queremos consignar aquí que ese paseo (que se inaugura el día de San Juan y concluye el de San Miguel) data casi desde la fundación de Lima. En 1549 don Andrés Cinteros, acaudalado minero de Potosí, vino a establecerse en Lima, y fundó, en el sitio donde más tarde se edificaría el templo de Santo Tomás, una capilla consagrada a San Juan de Letrán y en la cual se verificaba la recepción de caballeros cruzados, los que después de la ceremonia de investidura, iban a festejarla en Amancaes [...]. Esto es cuanto sobre el origen del paseo a la pampa de Amancaes hemos alcanzado a sacar en limpio, y que está en armonía con una sucinta noticia que consigna

ción útil a sus propósitos, seguramente no se conformó con lo que entonces había escrito y, armado de nuevos datos, decidió pergeñar la página que, ¿en suerte?, le había tocado, sobre el mes de junio, aguijoneado por el compromiso contraído con el editor Salvat. Lo cierto es que «Junio» constituye un ejemplo más de su pasión por la historia y de su proverbial imaginación para la literatura, así como de su entraña nacionalista, lo que se deja ver en el intencionado empleo de peruanismos —*amancaes*, *pachamanca*, *jora*— que imprimen subido color local al escrito.

Posiblemente, el origen del paseo a Amancaes nunca podrá señalarse con precisión cronológica. Debió nacer, sin notario que certificara el suceso, por la humana necesidad de expansión y campo libre, de alegría y desahogo, como reacción ante la formalidad de lo urbano, favorecido por la proximidad de un sitio espléndido en el que la naturaleza se prodigaba verde y florida —con vegetación propia de las lomas de la costa peruana—, precisamente, durante los meses invernales, de junio a setiembre, los más grises y aburridos del calendario limeño. Portal, enterado de que en los primeros tiempos de la Colonia se practicaba la cacería de aves y venados en los cerros inmediatos a Lima, afirma que «se terminó por crear y sostener con singular entusiasmo, y designando más tarde para la cita oficial el 24 de junio, un regio paseo que por diversas y felices circunstancias ha despertado siempre curioso interés en todo el país».[10]

La costumbre, sin duda muy antigua, se practicaba ya en 1631, tal como el diarista Juan Antonio Suardo la refiere: «A 24, día de San Juan, hubo muy grandes regocijos en la alameda y en los amancayes [sic], adonde fueron mucha cantidad de hombres y mugeres [sic] con meriendas e instrumentos de música, danzas y otros entretenimientos».[11] La belleza natural del lugar, así como su fácil acceso desde la alameda llamada hoy de los Descalzos, fue, sin duda, su principal

---

"El Mapa", periódico que se publicaba en Lima en 1843» (cfr. PALMA, Ricardo. *Tradiciones peruanas completas*. Edición y prólogo de Edith PALMA. 5ta edición. Madrid: Aguilar, 1964, p. 865). Igualmente, en «La investidura del hábito de Santiago» (1883): «En seguida el nuevo caballero agasajaba a los de la orden con un almuerzo (en el cual no eran admitidas las faldas) en Amancaes o alguna quinta en los alrededores de la ciudad» (cfr. Ib., p. 848). Menciones de la pampa aparecen en varias tradiciones, p. ej. en «El castigo de un traidor» (1886), cuyo asunto es la conspiración de Amancaes de 1749, llamada así porque los indios protagonistas se reunían allí (cfr. Ib., pp. 583-585).

[10] Cfr. PORTAL, Ismael, art. cit., p. 108.

[11] Cfr. SUARDO, Juan Antonio, art. cit., tomo 1, p. 167.

atractivo, cosa que también advierte ese cronista cuando informa de un paseo a caballo del virrey Conde de Chinchón «a la alameda y desde allí se passó [sic] a los amancayes, a gozar de la alegre vista de aquel apacible sitio».[12] Los otros diaristas del siglo XVII, Josephe y Francisco de Mugaburu, confirman la práctica de la costumbre en 1683 y 1684: en aquella oportunidad, un domingo de agosto, cuando el virrey Duque de la Palata y su mujer fueron al lugar invitados por el alcalde ordinario Don Diego Manrique de Lara, caballero de Santiago, y «ocurrió esta tarde a aquel paraje toda la ciudad a ver volar aves con halcones y perdices, y correr galgos con venados, y también ver las tiendas y meriendas, y hubo infinitas, y en particular al señor Virrey[...]», y en esta, un lunes de julio, cuando la misma pareja y toda su familia se fueron «al cerro de los Amancayes a comer; y por la tarde corrieron venados con muchos perros y volaron halcones y hubo mucho que ver. Y este festejo lo hizo el alcalde ordinario actual Don Nicolás de Ávalos, y ocurrió toda la gente de la ciudad de damas, galas y galanes».[13] Estos testimonios añaden a los atractivos propios del paseo campestre la práctica de actividades de o afines a la montería, que tanto estimaba la elite virreinal por vieja tradición hispánica.

Pero aunque ha tiempo sabemos que Palma no dice siempre lo que realmente ocurrió, su atildada prosa no ha dejado de ejercer su poder cautivador ni de envolver al lector en «su verdad», aquella que se funda en su magistral habilidad para contar, deleitar y convencer. Por lo demás, no es de gravedad insalvable que Don Ricardo se equivoque o, incluso, falte a la verdad, si brinda jugosas estampas fruto de su afán reconstructor y de su amor a Lima, como esta sobre el ya imposible paseo a Amancaes, y, especialmente, si estamos prevenidos que, en sus manos, la recia materia histórica se torna preciosa joya literaria.

Apéndice
Junio

Junio es, para Lima, el mes del invierno en que uno de los cerros vecinos a la ciudad empieza a hermosearse con la florescencia de unos

---

[12] Cfr. Ib., p. 174.

[13] Cfr. Mugaburu, Josephe y Francisco de. *Diario de Lima (1640-1694)...* Reimpreso con prólogo y notas de Carlos A. Romero. Lima: Concejo Provincial de Lima, 1935, pp. 227 y 233, respectivamente.

floripondios de subido color amarillo llamados *amancaes*, flor de la cual han tomado nombre el cerro y la falda o llanura.

Allá por los años de 1625 se congregaron, en la mañana del 24 de junio, los veintidós caballeros de Santiago, a la sazón existentes en la ciudad, para la investidura de hábito de un nuevo cofrade agraciado recientemente por el rey. En los primitivos tiempos de Lima la solemne ceremonia se efectuaba en la capilla de la Vera-Cruz, de la que fue fundador y patrón Francisco Pizarro; pero ya, en el año a que nos referimos, la iglesia de Santo Tomás era la designada para las congregaciones capitulares de la orden. Fue bajo el gobierno del virrey conde de Superunda cuando, recelándose de la solidez del templo, por consecuencia del gran terremoto de 1746, se dispuso que, en lo sucesivo, fuese en la capilla de palacio donde se efectuara toda recepción de hábito.

Era costumbre que, terminado el acto de la investidura, convidase el novel caballero a sus cofrades a almorzar en una de las quintas o jardines de los barrios extremos de la ciudad. En aquellos almuerzos, que se sobrentiende eran opíparos, estaban excluidas las faldas, y además de los caballeros santiagueses asistían algunos personajes invitados por el anfitrión.

En aquel año, y precisamente el día de San Juan, como hemos dicho, recibió el hábito el hidalgo don Juan de Meneses y Toledo, el cual dio a sus amigos la sorpresa de llevarlos a almorzar, no a un jardín, sino a la pampa de Amancaes, distante media legua de la ciudad. Allí, bajo espacioso toldo, ostentábase la espléndida mesa a la que, descendiendo de sus carruajes de gala, hicieron cumplido honor los caballeros.

El cerro y su falda ofrecían panorama precioso; tal era la abundancia de amancaes, que la altura y el llano parecían de oro con los reflejos del sol sobre las amarillas flores.

Desde entonces las familias aristocráticas dieron en la costumbre de ir, anualmente, una mañana de invierno a almorzar en Amancaes. Aquello era jolgorio al aire libre y cuchipanda en grande, hasta las cinco de la tarde, hora en que los coches, calesas y balancines regresaban a la ciudad conduciendo a las hijas de Eva escoltadas por los hijos de Adán, jinetes en soberbios caballos. Claro es que en casa de la familia invitadora proseguía la fiesta.

De la aristocracia pasó en breve a la clase media y al pueblo la costumbre del paseo a Amancaes, que se inauguraba el 24 de Junio, con grandes festejos populares, y con igual rebullicio se cerraba el 30

de Septiembre. Por supuesto que nadie regresaba de Amancaes sin traer, a guisa de documento comprobatorio, un ramo de flores amarillas, con las que también adornaban la cabeza de la cabalgadura.

Era en Amancaes donde únicamente podía el viajero apreciar la raza de los zainos y alazanes, que, oriundos de los caballos andaluces, se ha mejorado en América. Allí, y solo allí, podían los jinetes lucir su habilidad y gentileza en la equitación.

Desde los primeros años de la Independencia adquirió Amancaes nuevo atractivo. En uno de los tres últimos días de Julio concurre el ejército a la pampa para ser revistado por el Presidente de la República, efectuando durante una hora un simulacro de batalla. Terminadas las maniobras y disipado el humo de la pólvora, es agasajada la tropa con una *pachamanca* y con cántaros de chicha de *jora*, y se echan los soldados a retozar por el cerro y por la pampa hasta las cinco de la tarde.

¡Bien venido seas, mes de Junio, con tu alegrísimo día de San Juan en Amancaes!

Ricardo Palma
Lima

Problemática del receptor en Juan de Espinosa Medrano

Eduardo Hopkins Rodríguez
Pontificia Universidad Católica del Perú

A PARTIR DE LA OBSERVACIÓN de un conjunto de autores del período colonial que he examinado en un trabajo pendiente de publicación,[1] es posible considerar que la relación con el receptor en la época se establece bajo los criterios que a continuación procedemos a presentar.

El contexto cultural en la Colonia constituye un medio difícil y agresivo, en el cual, pese a la influencia de amistades prestigiosas, el escritor se ve compelido a adoptar una actitud de precaución, que muchas veces constituye una autodefensa. En tales circunstancias, conceptos como el de lector y el de lectura presentan un campo de interés específico. Las alusiones al lector ocupan una serie de considerandos, mediante los cuales suele dividirse al receptor en lector común y lector erudito. A su vez, el lector erudito se bifurca en críticos positivos y críticos destructivos. Por su parte, la lectura es asumida como un acto de enjuiciamiento crítico que debe ser planteado tomando como base la objetividad, la imparcialidad, la prudencia, la moderación y el respeto. Se espera que la actividad crítica sea el estudio atento y prolijo de la obra en busca de lo provechoso, lo útil. Adicionalmente, un postulado frecuente es el que indica que dicho estudio deberá estar encaminado a identificar los aspectos peculiares de la configuración de la obra, no interesando las deficiencias, particularmente, sino los éxitos. En suma, se propone que el lector crítico no debe constituirse como un obstáculo que inhiba la producción de la obra o que desvirtúe la comprensión del texto.

El lector es el portador de la fama del escritor; por tal razón se solicita que la lectura como momento valorativo de la producción textual sea llevada a cabo sin prejuicios y con plena competencia de par-

---

[1] HOPKINS RODRÍGUEZ, Eduardo. *Teoría literaria y crítica en preliminares de textos literarios coloniales peruanos. Siglos XVII-XVIII*. Lima: Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú, en prensa.

te del receptor. Precisamente, una de las funciones atribuidas al lector experto es la de contribuir a la difusión del prestigio del autor. Por ejemplo, para los escritores, el juicio inaugural de los lectores de superior categoría que consta en los textos preliminares al libro (amigos, colegas, censores, etc.) constituye una auténtica declaración de méritos acerca de la obra que, aparte de participar en la propagación de la fama del autor, colabora en resguardar su obra de opiniones negativas procedentes de receptores no muy competentes o mal intencionados.

Al entender la producción artística desde una perspectiva didáctico-moral, el lector es concebido como objeto de edificación espiritual. Para el mejor logro de esta misión, la obra debe hacer coincidir la categoría de la utilidad doctrinal con la de lo bello o deleite.

La categoría de *imitatio* se extiende a la índole ejemplarizante de las obras, cuyos personajes son modelos a imitar por parte del lector en los diversos componentes de la conducta heroica, política, virtuosa, sapiencial, etc. Incluso el autor participa de este objetivo ejemplar cuando se da constancia de sus propias calidades individuales y de los valores que implica la realización de la obra en función del carácter y la personalidad intelectual y moral del escritor.

Es sobresaliente en el contexto colonial el aprecio de la comunidad de lectores como institución creadora del consenso valorativo del texto —ya sea en cuanto a su contenido, como a su factura artística— a través del proceso de múltiples épocas y espacios culturales.

La importancia que tienen los lectores en las decisiones y determinaciones para la elaboración y la publicación del texto por parte del autor, no solamente es un indicio de la existencia de mecanismos de circulación de las obras, previos a su edición (en forma manuscrita o como impresos de prueba de corrección), sino también de que existe, se respeta y se valora la comunidad de receptores cultos a los que se da a conocer la producción personal inédita.

Una preocupación constante entre los intelectuales de la Colonia consiste en la valoración que se asigna al criterio del receptor europeo. Nuestros escritores no limitan el destinatario de su producción al plano local, sino que se orientan desde el punto de vista de la universalización de sus productos y compiten por captar la atención de la más alta calidad en el juicio crítico europeo. Esto revela auto confianza en el propio talento y saber, así como un sentirse digno del reconocimiento y de la fama por parte del lector experto del viejo continente. Sin embargo, este anhelo da lugar a muchas decepciones a causa de la mala calidad de las impresiones y a las limitaciones que

para el desenvolvimiento cultural implica el vivir alejados de Europa. Se es consciente de que estas deficiencias pueden contribuir a provocar el ya tradicional prejuicio de los europeos en contra de la inteligencia de los americanos. El escritor desempeña su actividad como responsabilidad pública. Una de las funciones de la creación artística alrededor tanto del poeta como del lector consiste en compensar su respectiva dedicación proporcionándoles refugio y consuelo frente a los azares de la vida cotidiana.

Es un requisito de la obra el ser capaz de originar la admiración en el lector, para lo cual se juzga pertinente el aparato erudito que acompaña al texto. Hay aquí una doble función: la de auxiliar al lector poco enterado y la de deleitar al entendido. Partiendo de este contexto, procederemos a examinar las diversas perspectivas desde las cuales Juan de Espinosa Medrano establece sus vínculos con el receptor según el tipo de obra que produce.

Este sacerdote y escritor criollo de origen cuzqueño, conocido también como El Lunarejo (1629?-22 de noviembre de 1688), alcanzó un amplio reconocimiento en el Perú colonial. Pese a los celos usuales en la época, fue elogiado desde su juventud por su talento y erudición como predicador y profesor de Teología, además de comentarista, poeta y autor teatral.

En el *Apologético en favor de D. Luis de Góngora* (Lima, 1662),[2] examinaremos, en primer lugar, los textos preliminares.

En el Prólogo al Lector, el escritor deja establecida la distancia que lo separa del receptor. Aquí, la apelación al lector no sigue la acostumbrada vía de solicitar su benevolencia, pues el prologuista manifiesta una actitud de autonomía que excluye toda sumisión respecto del receptor. Clasificando a los lectores entre «doctos» y «legos», deja a estos últimos fuera de su consideración y muestra preferencia por los doctos, de cuya opinión se siente ya advertido, porque considera que ellos normalmente se hallan inclinados positivamente hacia Góngora y, por lo tanto, estarían dispuestos a favorecer a los defensores del poeta como Espinosa:

---

[2] Juan de Espinosa Medrano nació en el Cuzco entre 1628 y 1630. Se dedicó especialmente a la enseñanza de la Teología y a la predicación. Cfr. Cisneros, Luis Jaime y Pedro Guibovich. «Apuntes para una biografía de Espinosa Medrano». *Fénix*, n.° 32-33, 1987, pp. 96-112 y Cisneros, Luis Jaime y Pedro Guibovich. «Juan de Espinosa Medrano, un intelectual cusqueño del seiscientos: nuevos datos biográficos». *Revista de Indias*, vol.

> No te pido favorezcas este Apologetico porque no habra hombre docto a quien Don Luis de Gongora no le haya merecido, el que mire con afeccion pia sus causas. Si eres lego te ahorro el que me aplaudas porque no quiero, y me excuso el que me lastimes, porque no siento.[3]

Un importante sector de las preocupaciones de Espinosa Medrano por el lector se vincula con el público culto europeo. Es natural que, dada la índole de su producción intelectual, le interese particularmente ser comprendido y valorado en Europa. En tales condiciones, Espinosa protesta en este prólogo por el prejuicio que en el Viejo Mundo se tiene en contra de los intelectuales indianos:

> Pero ¿que puede haber bueno en las Indias? ¿Que puede haber que contente a los europeos, que desta suerte dudan? Satiros nos juzgan, tritones nos presumen, que brutos de alma, en vano se alientan a desmentirnos mascaras de humanidad.[4]

Sin embargo, pese a sus orgullosos reparos, finalmente no puede dejar de aceptar que se trata de una lucha sumamente difícil de llevar a cabo y con resultados frustrantes:

> Perdono lo que me cabe; no me atrevo al desengaño; embargo si las estimaciones: harto es, que hablemos: mucho valdria Papagayo, que tanto parlase; pero sucedenos lo que al de Augusto Cesar: *Oleum et operam perdidi* (He perdido mi tiempo y mi esfuerzo) [mía la traducción].[5]

En diversos discursos preliminares de otras obras suyas y en el cuerpo de las mismas, Espinosa ha insistido en este último tema, defen-

---

XLVIII, n.° 182-183, 1988, pp. 327-347. Cfr. Hopkins Rodríguez, Eduardo. «Poética de Juan de Espinosa Medrano en el *Apologético en favor de D. Luis de Góngora*». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.° 7-8, 1978, pp. 105-118; íd., «Imagen de don Luis de Góngora en el *Apologético* de Espinosa Medrano». *Revista de la Universidad Católica*, n.° 11-12, 1982, pp. 33-52; íd., «El humor en el *Apologético* de Juan de Espinosa Medrano». *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, n.° 15, 1988, pp. 33-41.

[3] Espinosa Medrano, Juan de. *Apologético en favor de D. Luis de Góngora Principe de los Poetas Lyricos de España: Contra Manuel de Faria y Sousa, Cavallero Portugues*. Lima: Juan de Quevedo y Zárate, 1662, d2.

[4] Ib., d2-d3.

[5] Ib., d3.

diendo al intelectual del Nuevo Mundo, aunque reconociendo las limitaciones que para el desenvolvimiento cultural implica el vivir alejado de Europa.[6]

Como indica Mabel Moraña, la temática del retardo y la de la distancia con respecto a Europa es una constante entre las apologías y defensas de los escritores coloniales de Hispanoamérica.[7] Temática cuya presencia puede detectarse también en otros tipos de discurso del período.

Tomemos el caso del prejuicio que tienen los europeos respecto de la capacidad intelectual de los escritores de América, que es motivo de una amplia exposición y contradicción por parte de Espinosa en el Prefacio al Lector de su *Philosophia Thomistica* (Roma, 1688), donde afirma: «los europeos sospechan seriamente que los estudios de los hombres del Nuevo Mundo son bárbaros».[8]

Para refutar dichos criterios acude a autoridades europeas, a poetas y filósofos, llegando a la conclusión siguiente: «Los peruanos no hemos nacido en rincones oscuros y despreciables del mundo ni bajo aires mas torpes, sino en un lugar aventajado de la tierra, donde sonrie un cielo mejor».[9] El argumento para esta visión tan favorable a sus compatriotas procede de Aristóteles y de su comentarista Santo Tomás, para quienes, indica Espinosa, «este polo antartico esta en lo alto del cielo, o sea que es la parte superior y a la vez la parte diestra».[10] Ambas condiciones espaciales, superioridad en la posición vertical y zona derecha en el plano horizontal, poseen un alto valor jerárquico en la tradición clásica. La simultaneidad de tales características incrementa la calidad del medio en que se localiza la actividad intelectual de los americanos del sur.

No obstante, pese a tal superioridad, Espinosa reconoce que hay un único y excepcional factor del cual los peruanos carecen: «Para los peruanos las estrellas son diestras, sin embargo su fortuna es sinies-

---

[6] Espinosa ha tratado este asunto específicamente en el prefacio a su *Philosophia Thomistica* (Roma, 1688).

[7] Moraña, Mabel. «Apologías y defensas: discursos de la marginalidad en el Barroco hispanoamericano». En: Moraña, Mabel. *Relecturas del Barroco de Indias*. Hanover: Ediciones del Norte, 1994, pp. 40 y ss.

[8] Espinosa Medrano, Juan de [Roma, 1688]. *Philosophia Thomistica*. Tr. Walter Redmond, 1970, p. 70.

[9] Ib., p. 77.

[10] Ib., p. 76.

tra. Y ¿por que? Solo porque son superados por los europeos en un solo astro, a saber, el augusto, optimo y maximo rey Carlos».[11] Se trata del rey Carlos II, cuya ausencia con respecto a los peruanos tiene aquí un triple significado. Es, ciertamente, una manera cortés de elogiar al monarca, pero, al mismo tiempo, constituye un reclamo y una autoafirmación de excelencia, ya que la distancia entre el país y la metrópoli recorta el estímulo intelectual y escatima el debido reconocimiento a los méritos de los peruanos, quienes, mereciendo ser premiados por sus logros, se ven en la penosa obligación de viajar a Europa con el fin de hacer constar sus calidades:

> Falta la presencia del Rey; esta ausente el benevolo rostro de esa fausta estrella y la influencia de su persona. Alejados, pues, en el otro orbe, carecemos de aquel calor celestial con que el principe nutre, alienta, fomenta, y hace florecer la excelencia y todas las artes. Asi pues no basta merecer los premios, la gloria, y los honores debidos a esta excelencia (los cuales hay que buscar practicamente en las antipodas y aun asi llegan tarde o nunca); hay que ser argonautas tambien.[12]

Para el autor, un ambiente social como el de la corte española podría no solamente impulsar su labor intelectual, sino también corresponder adecuadamente a su necesidad de reconocimiento. Su dedicatoria a Luis Méndez de Haro concluía con un comentario explícito al respecto: «En esta cumbre tienen colocado a vuestra excelencia sus ínclitas prendas, y en esa le deseamos eternizado los que en tan remoto hemisferio vivimos distantes del corazón de la monarquía poco alentados del calor preciso con que viven las letras, y se animan los ingenios, contentándonos con saludarle siquiera con los afectos».

Espinosa se representa a sí mismo como merecedor de la consagración pública en un entorno que para él es el de la mayor jerarquía en términos políticos, económicos y académicos. Obsérvese que no se trata de la corte virreinal limeña, sino de la corte real española.

En el prefacio a su *Philosophia Thomistica*, Espinosa sabe que su protesta no es nueva ni única, y opta por cerrar el asunto: «Pero esta es la vieja queja de los nuestros y no cabe reiterarla aqui».[13]

---

[11] Ib., p. 77.
[12] Ib., l. cit.
[13] Ib., l. cit.

Más allá de la preocupación individual, Espinosa da término a su discusión en este prefacio evaluándola como una defensa de su país y de sus paisanos:

> Esto he dicho solo en recomendación de la patria, pero no es que haya pretendido reseñar ni la sombra de los ingenios que en ella florecen, pues ¿quien soy yo como para atreverme a exhibir una muestra siquiera de tantos y tan grandes hombres que sobresalen en el Peru en letras, en ingenio, en doctrina, en amenidad de costumbres, y en santidad?[14]

Para completar el cuadro, cabe agregar un elemento accidental que podría operar en contra de sus aspiraciones y que lo inquieta particularmente. Espinosa teme a las erratas, ya que su libro será publicado en Europa y él no podrá encargarse de cuidar la impresión. Si al comienzo del prefacio a su *Philosophia Thomistica* había expresado su preocupación de verse afectado por los prejuicios del Viejo Mundo en desmedro de los intelectuales americanos, ahora, con mayor razón, debido a las muy probables erratas, supone inevitable la provocación del juicio negativo de los europeos en lo concerniente a su obra, lo que implica, por consiguiente, la extensión generalizante de tal descalificación a sus compatriotas:

> Finalmente, para no disimular nada, confieso que la unica ansia que por esta temporada ha ahondado profundamente en mi alma, es que estos escritos, valgan lo que valgan, se manden a España, es decir, al otro orbe, para ser publicados, y (porque estoy lo mas lejos posible de la imprenta) que sean depurados de horribles erratas. Pues he visto que las obras de no pocos han padecido la suerte de estropearse feamente en casi todo: períodos mutilados, oraciones desconectadas, silogismos suspensos, palabras omitidas. Y puesto que nosotros, por vulgar error llamados «indianos», somos considerados barbaros, no sin razon me recelo de que tales vicios y solecismos recaigan contra el autor del libro.[15]

En este aspecto de las erratas, un caso anterior en el tiempo y paralelo al de Espinosa, que vale la pena mencionar, es el de Fray Adriano

---

[14] Ib., p. 78. Para justificar la publicación se remite al pedido de los amigos, cuya opinión ante estas lecciones de filosofía aristotélica las consideraba «dignas de no perecer».

[15] Ib., p. 80.

de Alecio,[16] autor de *El Angélico* (Murcia, 1645). Para Alecio un grave problema que enfrenta el escritor indiano consiste en las deficiencias del trabajo de imprenta, las cuales generan injustamente una mala imagen del libro en el público lector. Así lo manifiesta en el texto preliminar que denomina «Satisfaccion» y que se propone explicar al lector la presencia de erratas en la impresión realizada en España:

> [...] troco las letras, mudo las palabras, olvido las comas, huyo los parentesis, oculto los puntos, erro las exclamaciones, confundio los interrogantes y escuso las citas sagradas, y humanas, y en los dos ultimos cantos (atajo devio de ser de mano perezosa, si ya no cuidado de alguna imbidia atenta) ella nego a la luz mas de cincuenta Quintillas (pienso que no de las menos acertadas) y esto aun en el mayor tomo fuera mucho estrago, en tan pequeño cuerpo, que de notable daño dexaria?[17]

Edición incorrecta y mutilada. Pero no es esto solamente lo que desagrada a Alecio. Las mutilaciones abarcan también los textos encomiásticos de aquellas personalidades de diferentes órdenes religiosas que desearon acreditar el poema con sus comentarios. Lo que significa tanto no poder retribuir mediante la imprenta los homenajes recibidos, como no adornar su libro con tan autorizadas opiniones:

> Y el no averse este livro poco (hasta en la dicha) estendidose en ojas, y elogios demas sugetos doctamente graves, assi de la mia, como de las Religiones de nuestro Gran Padre Augustino, y la del Santo Ignacio, que en el no se ven impressos, aun que lo estan las memorias, y pudieran en los bronces, faltas fueron que recibio la estampa, no omissiones que cometio mi olvido, que a Cayetano aquel Eminentissimo por lo que de ingenio tuvo mas que por lo de Capelo, es creible que su alabanza no ocupo la primera mi atencion, quando me la llevaron tantos menos crecidos que el, aun siendolo ellos tanto?[18]

Entre los autores así excluidos, Alecio cita, fuera del mencionado Cayetano, a los frailes Rodrigo de Cárdenas, Diego de Canseco, An-

---

[16] Fray Adriano de Alecio nació en Lima (16??). Perteneció a la Orden de los Predicadores.

[17] ALECIO, Adriano de. *El Angélico*. Murcia: Estevan Liberós, 1645, a10.

[18] Ib., l. cit.

tonio Niño, Pedro de Quevedo, Juan de Quevedo, Jacinto de Obando, Miguel de Aguirre, etc.[19]

La desazón del poeta se revela, finalmente, en la pregunta que es, al mismo tiempo que una protesta, una solicitud a la comprensión del lector ante estas incómodas omisiones:

> ¿Con que raçon que pareciesse disculpa, podia en mis versos, retirarles los encomios a los que en tan buena compañia con trato de enseñanza comun de costumbres, y de ciencias aumentan tan grande caudal de meritos?[20]

El término *satisfaccion* que Alecio utiliza para nombrar esta parte de sus preliminares resulta ser, aparte de una declaración enérgica referente a las deficiencias de la edición, un cálido descargo personal en reconocimiento a los primeros lectores que supieron valorar su obra. La opinión de estos lectores de superior categoría incorporada en los textos preliminares sería una declaración de méritos acerca del libro y contribuiría a la fama del autor, a la vez que estaría al servicio de resguardar su obra de opiniones negativas procedentes de parte de los nuevos receptores.

Fray Bernardo de Torres, en su Cuidado o comentario al libro de Alecio, ofrece unas líneas y un poema en décimas rindiendo un elogioso homenaje al autor. Torres se solidariza con el poeta en la pena sufrida a raíz de las erratas de imprenta, tortura frecuente en estas tierras, al decir de los escritores coloniales: «e acompañado a V.P. en el sentimiento de los muchos yerros de la estampa: Desgracia es general de nuestra nacion, mas dichosa en ingenios grandes, que en Impressores fieles».[21]

A manera de complemento de estas consideraciones, es de recordar que algunos ejemplares fueron corregidos por el mismo autor, estando a lo atestiguado por Torres:

> [...] pero consuele a V.P. que los asiertos, que se ven califican a los que no se gozan, y que los tomos, que a corregido de su mano, son executorias de los que no a podido corregir. No tema V.P. que a de aver ojos tan cortos de

---

[19] Ib., a10-a11.
[20] Ib., a11.
[21] Ib., a8.

> vista, que achaquen a la luz delitos de la sombra, porque ella misma los dira, sino a vozes, arroyos, que ella luze, no escurece.[22]

Volviendo a Espinosa Medrano, este escritor concluye el prefacio a su *Philosophia Thomistica* solicitando la comprensión de sus lectores. Esta vez se dirige a una sola clase de auditorio, conformada por receptores doctos. La condición de este lector único y homogéneo puede deducirse a partir del trato deferente que le asigna sin hacer distinciones ni establecer restricciones, como las que había puesto en juego en otros prólogos, y de la índole académica del libro: «Mas basta lo dicho, lector optimo, por via de prefacio. Queda que no rehuses mostrarte benigno al que de ti espera no alabanza sino indulgencia, no aplausos sino merced. Adios».[23]

Retornando a los preliminares del *Apologético*, en la Aprobación del doctor Alonso Bravo de Paredes, rector de la Iglesia parroquial de San Pedro de Quiquijana, Cuzco (8 de junio de 1660) se hace notar la erudición como característica del destinatario del libro: «No solo es apetitoso al paladar más desabrido, sino que embriaga dulcemente al ingenio más hidrópico de erudición».

A su vez, en la Aprobación del doctor Juan de Montalvo, racionero de la Catedral de Lima (Lima, 20 de setiembre de 1661), el elogio a la obra destaca su aspecto erudito y conceptual, advirtiendo que su lectura requiere especial atención de parte del receptor «porque está tan colmado de erudiciones y conceptos, que el que por sus dichas le leyere, ha de ir advertido del consejo de Teodoreto, *Oportet lectorem perspicacem esse* (Conviene que el lector sea perspicaz)». Esta exigencia reconocida por Montalvo delimita el campo de recepción del *Apologético* a una lectura docta.

Tales opiniones establecen cuáles son las condiciones que debe reunir el receptor apropiado a esta obra. La configuración propia del *Apologético* como texto indica hacia quiénes se dirige, a través de su temática; de las alusiones, así como de las citas y fuentes eruditas, tanto en castellano como en latín; de la estructura retórica aplicada a una polémica sobre materia culta; del exhibicionismo virtuosista de las argumentaciones; del juego de la sátira en clave académica; etc.

El *Apologético* tiene, además, un destinatario o receptor específico en su oponente, el crítico portugués Manuel de Faria y Sousa, en con-

---

[22] Ib., l. cit.

[23] Espinosa Medrano, Juan de, ob. cit., p. 80.

tra del cual se desata la discusión refutatoria del libro. Uno de los motivos que Espinosa atribuye a de Faria como explicación de los ataques críticos de este a la poesía de Luis de Góngora, es el de la envidia: «Pero yo mejor siento del ingenio de Faría, no faltó conocimiento; sobró sí envidia [...]».[24]

La Sección I del *Apologético* plantea lo que consideramos es el criterio básico que orienta los argumentos del libro:

> Pensión de las luces del ingenio fue siempre excitar envidias que muerdan, ignorancias que ladren. [...] Bien puede el ingenio docto brillar elevado en los cuernos de la luna; pero al desatino de la envidia poco le contenta lo ilustre, cuando le asombra lo soberano. Hay algunos hombres no ignorantes; pero ni doctos, sino eruditos a lo sátiro, medio necios, y todo locos, que con arrojo (iba a decir desvergüenza) censuran, muerden y lastiman las venerables letras de los varones más insignes: canes llamó a estos Gilberto Cognato, que voceando al argentado carro de la luna, nos dicen que el condenar los aciertos que no podrán imitar, es ladrido, que amotina contra la doctitud el desvanecimiento: no hay que culpar a los totalmente ignorantes, que esta osadía no la cometen sino los que Gilberto llama sabidillos. [...] Que bien dijo un discreto que no temía a los muy doctos, ni a los muy ignorantes en la censura; porque la generosidad de aquellos perdonaba y la confusión de aquestos no ofendía. Los entreverados son los bachilleres, mordaces y presumidos. Líbreos Dios de quien con su poco de latín leyó cuatro poetas, dos historiadores, un cosmógrafo y medio teólogo, que [no] le ha de quedar autor que no margene; poeta que no muerda; escritor que no lastime.[25]

La envidia como tema central que sostiene la articulación de los comentarios crítico-satíricos de la obra queda planteada en la cita latina de D. Nazianzeno, que aparece como epígrafe del *Apologético* estableciendo los parámetros de la argumentación que opone la verdad a la envidia:

> Cuando entre el aceite mueren las moscas, arruinan y descomponen la delicadeza que le es propia; mientras que la envidia, de igual modo, a las cosas que son buenas; quiera él emponzoñar, en realidad, mas no podrá, pues de todas las cosas la verdad es lo más fuerte. [la traducción es mía]

---

[24] Íd., ob. cit., p. 22.
[25] Ib., p. 21.

A su vez, los comentaristas de los textos preliminares del *Apologético* coinciden con el autor en reconocer a de Faria como crítico envidioso. Este es el gran tema de fondo de la obra de Espinosa, más allá de la especulación crítico literaria y la defensa del poeta. El *Apologético en favor de D. Luis de Góngora* es una denuncia de la función perniciosa del lector envidioso, al mismo tiempo que una demostración y una advertencia acerca de la capacidad polémica del autor para responder a los ataques de los críticos envidiosos. La presencia de esta otra clase de receptor, al que se alude indirectamente, sin nombrarlo, no constituye un simple tópico moral o literario. La voluntad persuasiva del autor posee en este caso una proyección personal, manifestada especialmente en los textos preliminares de los censores del libro.

Por ejemplo, Fulgencio Maldonado en su Censura declara que Espinosa «[ayudado de perpetuas vigilias su caudaloso ingenio] ha llegado a ser la admiración de su patria: dando a ver a la envidia, que desalumbrada suele concitarse contra los hijos de ella. [Criollos los llaman con nombre de incógnita etimología] que donde crió Dios más quilatados y copiosos los tesoros de la tierra, depositó también los ingenios del cielo». Vemos, de acuerdo con estas declaraciones, que son los no criollos, los españoles, los que envidian a los criollos, en este caso a Espinosa Medrano.

La dedicatoria de Espinosa Medrano «Al Excelentisimo Señor Don Luis Mendez de Haro, Duque Conde de Olivares» (en Cuzco, 20 de febrero de 1662), incluye algunos comentarios que tienen que ver con la problemática del receptor envidioso. Ofreciendo su libro a Méndez de Haro, dice Espinosa Medrano: «a tributar llega siquiera, esta gota al inmenso Oceano de sus glorias, Oceano que jamas encresparon las espumas de la elacion, ni alborotaran huracanes de envidia tempestuosa».[26]

Estas líneas sugieren que Espinosa pretende defender su trabajo de los lectores envidiosos, gracias a la protección de Olivares. En párrafo posterior asegura esta opinión cuando concluye: «Tienen los meritos grandes cierto sagrado en su misma sublimidad, ciertos linderos exentos, adonde jamas arribaron los impetus de la envidia mas poderosa».[27] Cabe resaltar que en esta dedicatoria el término *envidia* figura 6 veces.

---

[26] Ib., c1.
[27] Ib., l. cit

Durante la exposición del libro, Espinosa específicamente se refiere a la envidia, como en los párrafos 6, 12, 20, 44, 60, 67, 68, 109, 120, 124. De este grupo, quisiera citar una frase correspondiente al párrafo 44: «¡Qué fea es la envidia y qué melindrosa con ser atroz!».[28]

En la última sección del *Apologético*, el autor extiende más allá del caso de Góngora el tema de la envidia, otorgándole una proyección generalizadora al mismo tiempo que esgrime un tono personal de advertencia:

> Cese aquí la pluma, cese ya el celo de sacudir calumnias, de persuadir escarmientos. Sépase la mordacidad, que la serpiente fue célebre símbolo de la ciencia, quizá porque aunque la erudición yace simplemente enroscada entre las flores de su inocencia, tal vez pisada de grosero pie fue áspid que espeluce las escamas, que muña el silvo, que vibre la lengua, que clave los colmillos y torne los antídotos en venenos.[29]

La generalización aludida adquiere una especial connotación personal cuando recomienda lo que debe ser una adecuada actitud crítica:

> Así pues a quien mucho acierta no se le ha de ajar la veneración por tropiezos leves, porque a la humanidad es imposible la perfección y el yerro en ella es menos de admirar, que el acierto y así la buena dicha consiste sólo en errar menos uno, que otro. Esto debiera hacer nuestro Faría [...] y esto nuestros teólogos modernos que en pendencias o impugnaciones de ajenos descuidos nos gastan el papel, el tiempo y la vida, sin acordarse de que mientras pelean no nos han enseñado ni un átomo de la verdad ni dejádonos a la paciencia un átomo.[30]

Llama la atención que en el prólogo de Agustín Cortés de la Cruz para *La Novena Maravilla* (Valladolid, 1695) se denuncie que aun después de muerto la envidia perseguía al Lunarejo:

> Pero quien dixera, que á un hombre tan eminente, á un tan grande Theologo, como aquel huviesse quienes lo quisiessen apocar despues de su muerte, de tal manera, que se dexaron dezir: Que no era tanto que supo, y que aun

---

[28] Ib., p. 55.
[29] Ib., p. 106.
[30] Ib., p. 108.

> en la Theologia fue ignorante, siendo assi, que en ninguna cosa gastó su vida y su ingenio, por ser de su genio aquella profesión, como él dezia. Si bien no fuera hombre grande, a no tener emulos que acometiessen á deslustrarle, ó envidiosos, ó incredulos de su fama.[31]

Examinaremos ahora el caso del teatro. Espinosa Medrano compuso varias obras dramáticas en lengua quechua, con el propósito de promover la participación de los diversos estratos de la población andina del Cuzco en la doctrina cristiana y en sus respectivos rituales y festividades. Trabajaremos sobre textos vertidos al español, lo cual para nuestro propósito es suficiente. *El hijo pródigo*,[32] escrito probablemente a mediados del siglo XVII, es un auto sacramental, y como tal estaba dedicado a rendir homenaje al sacramento de la eucaristía durante las fiestas del Corpus Christi. En varios pasajes de la obra se alude al pan eucarístico, así por ejemplo: «el Pan que eternamente comeremos»,[33] «recordando mi Pan/harás tu vuelta, hijo»,[34] «únicamente el Pan de Dios es el alimento»,[35] «mi divino cuerpo en el Pan / cuando tenía que morir te di»,[36] «Cercano a su muerte Cristo Jesús/ al mediodía del Jueves Santo/se alegró de hacerse comida/para que se lleven los atribulados».[37] Un tema básico en la obra confronta dos tipos de comida, una corporal, correspondiente a la gula, y otra espiritual, referida a la eucaristía. La parábola del hijo pródigo (Evangelio de San Lucas, 15), tema utilizado en varias ocasiones por el teatro español del Siglo de Oro, especialmente en autos sacramentales (como Lope de Vega en 1604, José de Valdivielso, en 1622, por ejemplo) ha sido ambientada en el mundo andino por medio de personajes alegóricos que fusionan su caracterización indígena con la de figuras simbólicas pertenecientes al ámbito de la tradición cristiana. La historia transita a través de la temática del arrepentimiento y el perdón, para culminar en la recepción eucarística, que es la que en última instancia motiva la acción dramática. La función instructiva, ejemplarizante, del auto es indicada por Palabra de Dios cuando se

---

[31] Íd., *La Novena Maravilla*. Valladolid, 1695, 6v.
[32] Meneses, Teodoro. *Teatro quechua colonial. Antología*. Lima: Edubanco, 1983.
[33] Ib., pp, 15.
[34] Cfr. Ib., pp, 16 y 19.
[35] Ib., p. 80.
[36] Ib., p. 85.
[37] Véase Ib., pp. 87 y 89.

dirige a los espectadores diciéndoles: «Oyentes, mírense en él,/así también ustedes se equivocan».[38]

Y más adelante:

> Así son los que abandonan a Dios,
> crian sus pecados como a cerdos;
> únicamente el Pan de Dios es el alimento,
> la cáscara del pecado es su purgante.[39]

Al estar la obra escrita en quechua, el campo de su recepción se restringe a la población indígena y a personas de procedencia hispana conocedoras de la lengua, como sacerdotes y seminaristas. Probablemente no se dirigía a todas las jerarquías sociales del grupo andino, ya que hay críticas fuertes a la clase señorial indígena. Al respecto, en la jornada segunda, un cuidador de cerdos se refiere a su patrón en estos términos:

> El amo inca es como el Demonio miserable,
> bravo, resondrador, castigador,
> y de hambre me mata.[40]

Efectivamente, el patrón aparece como uno de los demonios de la obra. Más adelante, el cuidador de cerdos denuncia el maltrato que recibe de parte de este amo inca-demonio:

> [...] eres miserable,
> y eres rabioso, por más considerado
> metes tus pies al recinto del hambre
> y como al perro y la llama
> a la gente haces padecer;
> tampoco haces comer;
> dices ya te daré, y luego
> lo que das es medida de viento
> que no sacia.[41]

---

[38] Ib., p. 69.
[39] Ib., p. 80.
[40] Ib., p. 70.
[41] Ib., p. 71.

Estas y otras frases denuncian las relaciones sociales conflictivas entre indígenas ricos y pobres, cuya presencia tiene por objetivo desprestigiar al sector señorial de esta parte de la población. La estrategia de la identificación del grupo señorial con el demonio busca romper los lazos de poder tradicionales, atrayendo simultáneamente a los pobladores humildes hacia el cristianismo y el dominio hispano. Naturalmente, cabe la posibilidad de que, al margen de las intenciones autoriales, se produjera en el receptor una traslación semántica asociativa de tales críticas a los patrones español y criollo.

Otro aspecto que permite identificar el destinatario indígena de la obra consiste en el personaje Cuerpo que, estructurado en parte como el gracioso de la comedia española y en parte como una figura burlesca andina, es una especie de fuerza desorganizadora dominada por la pereza, la sensualidad y la gula, como un típico dios desordenador, de gran riqueza en alusiones a la cotidianeidad doméstica andina, así como en materia tradicional oral y en humor cómico grotesco:

> [...]
> mas bien digo, que venga la rica comida:
> el guiso, jugos, la chicha y muchas ovas.
> el olluquito con charqui, conchas y gelatina,
> maíz sancochado y ensalada,
> estofado, maíz dulce y habas,
> carne no nacida y legumbres,
> choclos, frejoles cocidos, chicha dulce,
> hongos, humitas y porotos,
> paltas, ensalada de chichi, papas y frutas secas,
> chicha de maní, amarilla y blanca.[42]

En general, el lenguaje de la obra tiende a las alusiones crudas en lo concerniente a la realidad del pecado, resaltando el factor de descomposición y degradación material que este produce.

Por el tema y por la edad del personaje protagónico, cabe considerar que un conjunto de los espectadores, a los que se destinaba este auto estaba conformado por jóvenes, a quienes se buscaba orientar de acuerdo con la tradición teatral de los denominados espejos de juventud.

---

[42] Ib., p. 26.

Un segundo auto sacramental en quechua de Espinosa es *Rapto de Proserpina y sueño de Endimión*,[43] versión alegórica de temas mitológicos de Ovidio (*Metamorfosis*) y de *El rapto de Proserpina* de Claudiano, de acuerdo con la tradición de la interpretación alegórica medieval de *Ovide moralisé* (1291/1328) y *Ovidius moralizatus* (1342/1343) recopilados en 1484.[44] En la versión de Espinosa, Plutón, identificado como el rebelde y torturado Luzbel, gobierna en la tierra y en el infierno, con poder sobre la luz y la oscuridad.

Plutón, el demonio, que ha robado a Proserpina o el alma, posee los atributos simbólicos del poder incaico y rige en la tierra como una divinidad andina. El tema del pan eucarístico es introducido por Plutón cuando describe a Ceres, madre de Proserpina, como la Iglesia que prepara el pan para la comunión:

> [...] Ceres es su madre,
> esta mujer elabora el pan.
> Ella encontró el trigo
> para que se alimenten las gentes,
> ella misma también lo anunció».[45]

Ceres se presenta a sí misma de la siguiente manera:

> Yo soy Ceres la amada,
> soy la madre de la que a menudo sufre.
> Hice Pan del trigo,
> —el Sol que brilla en la Cruz—,
> es de mi corona; yo soy la Iglesia.
> El Alma es mi hija
> esta Hostia es mi escudo;
> ¿estás viendo?, por eso,
> con esta Cruz te venceré.
> En este Pan está el Dios Sacramentado,
> Y en esta Cruz brilla crucificado.

---

[43] Meneses, Teodoro, ob. cit., reproducido en Silva-Santisteban, Ricardo. *Antología General del Teatro Peruano. I. Teatro Quechua*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

[44] Frenzel, Elisabeth. *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid: Gredos, 1976, p. 385.

[45] Meneses, Teodoro, ob. cit., p. 105.

Así con este Sol voy
Enseñando a todo el mundo.[46]

La identificación de Cristo o Endimión con «el verdadero sol»[47] o «el sol que brilla en la Cruz»,[48] como opuesto a Plutón, o el falso sol o el sol vencido, es un motivo constante en la obra, hecho que evidentemente lleva a buscar asociaciones con el culto solar entre los indígenas y a reconocer la estrategia de sustitución del mismo por el culto cristiano. César Itier indica, en relación con este aspecto, que en el Cuzco «una de las celebraciones más importantes del calendario ritual precristiano era la del solsticio de invierno, que coincidía, en la época colonial, con el Corpus Christi y la representación de los autos sacramentales».[49] Es necesario tomar en cuenta que, en la tradición mitológica latina, Proserpina (Perséfone para los griegos) se relaciona con la primavera, y Ceres, diosa romana de los cereales (Deméter, en Grecia) corresponde a la agricultura. A su vez, Endimión es el pastor durmiente que sueña y está vinculado con el sol poniente. En cuanto a Plutón, se lo asocia con el mundo subterráneo.[50] La lucha entre Plutón y Ceres concluye, en la leyenda mitológica, en una alternancia semestral respecto de la posesión de Proserpina por parte de ambas divinidades. Estas significaciones que provienen de la cultura grecolatina señalan el tipo de correlaciones que Espinosa toma en cuenta para enlazar los temas clásicos, los cristianos y los indígenas, alrededor del motivo del ciclo de las estaciones de la fiesta agrícola que hace derivar hacia el concepto de fiesta eucarística.

Por otra parte, se observa que las apelaciones al público tienen que ver explícitamente con espectadores varones y mujeres, como en las realizadas por Taparaco, el demonio-gracioso:

¡Mujeres con hábitos
hay que conducirlas,

---

[46] Ib., p. 110.
[47] Ib., pp. 106, 143-145.
[48] Ib., p. 110.
[49] Itier, César. «Los problemas de edición, datación, autoría y filiación de *El robo de Proserpina y sueño de Endimión*, auto sacramental colonial en quechua». En: Arellano, Ignacio y José Antonio Rodríguez Garrido, (eds.). *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*. Madrid: Universidad de Navarra, 1999, pp. 219-220.
[50] Pérez-Rioja, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos, 1971; Franzel, Elisabeth, ob. cit.

hay que tener cuidado
de darles cualquier regalo;
esto recuerden varones!
[...]
Mujeres, adórnense con flores [...].
Quiéranme mujeres, que ya me voy.[51]

[...] mas bien a ustedes nada más miraré y
se reirán y las cogeré.
Mira, seas joven o seas vieja
a vuestro Dios vuélvanse;
viejas, ahora verán» [...].[52]

Además, la temática alegórica se apoya en esquemas típicos atribuidos a la conducta femenina, tanto en un plano negativo, como en uno positivo, lo que acentúa la necesidad de contar con la presencia de mujeres entre el público para la correspondiente lección espiritual. El tema femenino de la obra tiene una cierta connotación misógina, que permite el desarrollo de una línea humorística junto con una serie de frases proverbiales edificantes relativas a las mujeres.

Como Espinosa usa con regularidad materia mitológica clásica en este auto, es probable que tuviera en mente un público compuesto por varones y mujeres de habla quechua familiarizado con la mitología clásica, información que puede haberles llegado por diversas vías, tanto en castellano como en quechua, durante las fiestas públicas, los espectáculos teatrales, los sermones y, tal vez, algún tipo de escolarización. Acerca de este último punto, queda en duda si dicha escolarización abarcaba también a las mujeres indígenas, pues en cuanto a los hombres de diverso nivel social entre los indígenas sabemos que sí recibieron educación escolar formal.

La tercera composición dramática conocida de Espinosa Medrano está escrita en español y lleva por título *El amar su propia muerte*.[53] Se basa en un relato muy difundido del *Libro de los jueces* (IV) acerca de

---

[51] Meneses, Teodoro, ob. cit., pp. 132-133.

[52] Ib., pp. 162-163.

[53] Espinosa Medrano, Juan de. *El amar su propia muerte*. En: Silva-Santisteban, Ricardo. *Antología General del Teatro Peruano. II. Teatro Colonial. Siglos XVI-XVII*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

Jael, mujer que contribuye a liberar a los israelitas de la opresión de la barbarie cananea asesinando al general enemigo Sísara, cumpliéndose así lo determinado por una profecía de Débora, máxima autoridad de Israel. La acción triunfante de Jael y los suyos significa, en sentido alegórico, un acto de liberación frente a la vida de esclavitud en el pecado. En cambio, en un sentido tipológico o figural,[54] el propósito de Espinosa es construir a través de una historia del Antiguo Testamento una prefiguración del triunfo de la Virgen María sobre la serpiente:

> La femenil valentía
> rompió a Sísara la frente;
> Sísara fue la serpiente
> Y será Jael María.[55]

El modelo de la comedia calderoniana rige el desarrollo dramático de la acción, combinando las historias individuales de amor, celos, honor y traición con el tema colectivo principal de la historia sagrada de la venganza y liberación del pueblo hebreo. La acostumbrada presencia de anacronismos típica del teatro español del período permite la conjunción de estos materiales, así como la incorporación de algunas alusiones menores al contexto español y al colonial (como los términos andaluz, duque, oidor, etc.). Espinosa concibe esta obra como una tragedia, la del enemigo, en la cual los frecuentes signos alusivos a la fatalidad a través de un cometa, cuadros alegóricos, sismos premonitorios, señales infaustas, sueños, prodigios, agüeros, presagios, etc., ilustran la voluntad divina que ha previsto la inexorable liberación de los judíos por acción de una mujer:

> Barac.—¡Soldados, hoy la memoria
> judaica ha de florecer!

---

[54] En tanto método de interpretación, la tipología asume los acontecimientos, las personas y las cosas como prefiguración de aspectos futuros, los cuales, a su vez, complementan a los anteriores (AUERBACH, Erich. «Figura». En: AUERBACH Erich. *Scenes from the Drama of European Literature*. Nueva York: Meridian Books, 1959, p. 53). En especial, se establece una correlación de semejanza entre el Antiguo Testamento y el Nuevo Testamento. Cuando el procedimiento se aplica a la creación literaria, se describe aspectos del Nuevo Testamento desde descripciones correspondientes a prototipos del Antiguo Testamento.

[55] ESPINOSA MEDRANO, Juan de, ob. cit., p. 375.

Dios quiere que una mujer
nos dé el triunfo y la victoria.[56]

La insistencia en el empleo del término *tragedia*, en especial por los personajes antagonistas de los judíos, constituye un procedimiento metateatral que llama la atención sobre las pretensiones de lectura en concordancia con el género asumido. Es de señalar que Espinosa restringe el valor de lo trágico a lo catastrófico y a lo punitivo.

Siguiendo las pautas de la comedia española, se incorpora en la acción la intervención humorística del gracioso, que contribuye a las burlas del enemigo. Igualmente, es de notar el estilo culto rico en esquemas y fórmulas gongorinas, así como la proyección espectacular de la puesta en escena, propia de esta clase de obras de temática religiosa.

Por el lenguaje y la perspectiva temática, el auditorio previsto por la obra está compuesto por españoles y población andina bilingüe o hispano hablante. La intervención de esta última queda advertida por la constante metaforización de la figura de Jael como sol (256, 258, 260, 296, 304, 308-309, 322), con sus correlatos de eclipse y luz, según la connotación que en el contexto andino podía implicar tal conjunción de significados y su transformación significativa, en el contexto de la obra, a través de la correspondencia prefigurativa con la Virgen María como luz que libera de la opresión del pecado. Correlativamente, en consonancia con la línea persuasiva de descrédito de la tradición religiosa andina, el rey cananeo Jabín y su general Sísara definen su pasión por la belleza luminosa de Jael como un acto de idolatría (252, 253, 336, 369), subrayando, en este caso, la valoración negativa del culto solar prehispánico.

En cuanto a los sermones, el consenso de la crítica respecto del receptor de Juan de Espinosa Medrano señala que, aunque el auditorio pueda haber sido culturalmente diverso, el destinatario específico y minoritario de estos discursos sería portador de una capacidad intelectual capaz de decodificar eficazmente las materias expuestas por el emisor. Luis Jaime Cisneros, por ejemplo, opina que en los sermones de Espinosa «lo que priva es la conciencia de que el sermón es un evidente espectáculo para entendidos, un lujo del espíritu. No parece estar previsto otro tipo de interlocutor».[57] José Antonio Rodríguez

---

[56] Ib., pp, 354.

[57] Cisneros, Luis Jaime. «Sobre Espinosa Medrano: predicador, músico y poeta». *Cielo Abierto*, vol. X, n.° 28, 1984, p. 4.

Garrido acepta la consideración general de la crítica de la cultura del Barroco español en lo concerniente a la comunicación no racional, sino más bien sensorial y afectiva de las configuraciones artísticas, de la prédica y del teatro.[58] Por otro lado, aunque reconoce la amplitud y diversificación del auditorio posible de Espinosa, restringe el campo del destinatario respectivo al sector intelectual de la sociedad cuzqueña: «En el caso del Lunarejo, este destinatario corresponde al reducido grupo universitario y eclesiástico del Cuzco de la época. Es en relación con este auditorio como Espinosa Medrano selecciona y organiza el contenido de su discurso y es, finalmente, este el que queda plasmado en él».[59] A su vez, para Raquel Chang-Rodríguez existía un público ilustrado capaz de comprender los sermones y otros tipos de composiciones por encima de la mayoría: «Es de suponer entonces que había receptores ilustrados y bilingües capaces de captar sofisticadas metáforas y recónditos mensajes en sermones, poemas y representaciones».[60]

Estas apreciaciones dan por supuesto el carácter remoto y elitista de la erudición de los sermones de Espinosa Medrano. Sin embargo, el examen de la continua actividad metadiscursiva y elucidatoria del emisor de los sermones permite comprender que su destinatario no está limitado a un grupo caracterizado por su alta capacidad intelectual, mientras deja a la gran mayoría restante reducida a una percepción externa y espectacular del aparato formal del discurso. La orientación permanentemente articulatoria entre el texto y la precisión de las significaciones propuestas pretende orientar la recepción de la materia doctrinal entre los términos más amplios y distintos del auditorio, sin establecer condiciones o zonas de privilegio entre sus destinatarios.

Toda práctica discursiva consiste en la puesta en marcha de un poder, cuya relevancia o capacidad depende de las circunstancias particulares de la situación comunicativa o situación de discurso.

---

[58] Rodríguez Garrido, José A. «Aproximación a la oratoria sagrada de Espinosa Medrano». *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, n.° 15, 1988, p. 18.

[59] Íd., «Espinosa Medrano, la recepción del sermón barroco y la defensa de los americanos». En: Moraña, Mabel (ed.). *Relecturas del Barroco de Indias*. Hanover: Ediciones del Norte, 1994, p. 156.

[60] Chang-Rodríguez, Raquel. «La subversión del barroco en *Amar su propia muerte* de Juan de Espinosa Medrano». En: Moraña, Mabel (ed.). *Relecturas del Barroco de Indias*. Hanover: Ediciones del Norte, 1994, p. 123.

En cuanto al problema de las relaciones entre discurso y poder en Juan de Espinosa Medrano, hemos estudiado la articulación operativa de la producción de significados en sus sermones como medio de control de las acciones interpretativas del receptor. Se trata del ejercicio de un poder persuasivo vinculado ideológicamente a formas tradicionales de la postulación de significados de la exégesis religiosa, aunque dentro de los parámetros de la poética del Barroco.

En el grupo de sermones de Espinosa, seleccionados para ser recopilados póstumamente en *La Novena Maravilla* (Valladolid, 1695) nos encontramos con discursos cuya índole retórica queda establecida por su carácter claramente persuasivo.

Según Fray Luis de Granada, el predicador tiene por objetivo «no solo sustentar a los buenos con el pábulo de la doctrina, sino apartar a los malos de sus pecados y vicios: y no solo estimular a los que ya corren, sino animar a correr a los perezosos y dormidos: y finalmente no solo conservar a los vivos con el ministerio de la doctrina en la vida de la gracia, sino también resucitar con el mismo ministerio a los muertos en el pecado»[61] lo que, desde el punto de vista del emisor, define un margen amplio para la comprensión del discurso de parte del receptor, pero desde una base de control de los actos de interpretación de dicho receptor.

Como parte del aparato persuasivo de sus sermones, Espinosa emplea una amplia cantidad de referencias tomadas de los textos sagrados, así como citas latinas, alegorías, ejemplos de diversa procedencia, alusiones a la cultura clásica —que abarcan mitología, personajes, relatos, descripciones, creencias, historia natural, etc.— e incluye también un extenso material enciclopédico, entre otros componentes. Todo este conglomerado de informaciones que aparece en los sermones adquiere un significado específico, rara vez coincidente con el que usualmente podría corresponderle por su propia índole. En el desarrollo del discurso, Espinosa aplica a su material una serie de operaciones de resemantización que le hace necesario explicar cuidadosamente el sentido en que el mismo debe ser tomado. A manera de modelo de este sistema citaremos el siguiente pasaje de la «Oración Panegírica al Augustísimo Sacramento del Altar el primer día de la infraoctava de Corpus, en la Catedral del Cuzco. Año de 1684»:

---

[61] GRANADA, Fray Luis de. «Los seis libros de la retórica eclesiástica, o de la manera de predicar». En: GRANADA, Fray Luis de. *Obras de Fray Luis de Granada*. Madrid: BAE, 1852, tomo 3, p. 498.

Caminaba Sansón Nazareo valiente hacia Tabatá y de entre los vallados de una viña le salió al paso embravecido un león: acometióle al héroe y desquijarándole como si fuese un cabrito, le arrojó en las malezas. A vuelta de viaje, acordándosele el sitio de la pasada hazaña fue a ver en qué había parado el cadáver de la fiera y vio que se había hecho colmena la guedejuda testa del bruto: porque entre las quijadas de la boca misma habían las abejas fabricado un panal reciente, comió de él y repartióle con sus padres que le acompañaban. Hízole armonía el caso de que de la boca del león, que lo mata y lo traga todo, había logrado las dulzuras que gustaba; y en sus bodas propuso sobre esto un enigma a los convidados. Adivinad, ¿qué cosa es [dice] tan maravillosa, que del que come salió la comida; y del fuerte procedió la dulzura? De *comedente exivit cibus, et de forti egressa est dulcedo* (Del que come surge el alimento y del fuerte sale lo dulce). Ya sabéis la historia. Nadie acertó la adivinanza. Sobornaron la novia, reveló el secreto, perdióse la apuesta y explicóse el problema: Pues con haberos ya dicho el suceso y el enigma, aún no adivino el misterio. ¿Qué león es este muerto? ¿Qué panal es este? ¿Por qué miel en el cadáver y ya que las abejas la destilan, ¿para qué en tan horrible concavidad? Del comedor salió la comida y del fuerte la dulzura: *De comedente exivit cibus*, No lo entiendo. Pues yo lo diré [dice Agustino] salió la muerte a tragarse la vida; mas Cristo, que es la vida y la luz, muerto en la Cruz, con morir mató a la muerte y en señal del triunfo hizo plato de vida su cadáver. Aprovechóse de la muerte misma para cuajar el dulcísimo néctar de su Cuerpo y Sangre: Pues haciendo manjar de vida del cuerpo muerto, fue abeja de Sansón, que en los destrozos mismos de su humanidad formó el almíbar Eucarístico, endulzando todos los horrores de la muerte. Explico pues el enigma: *De comedente exibit cibus*, De la muerte, que lo come, lo consume y lo traga todo: *Idest de Morte quaecunctae devorat, atque consumit* (Esto es, de la muerte que todo devora y [todo] consume), salió la comida, a [sic] esto es, se hizo el plato Eucarístico, néctar divino, panal celeste: *Exivit cibus ille, qui dixit: Ego sum panis vivus, qui de Coelo descendit* [Surgió aquel alimento que dijo: Yo soy el pan vivo que descendió del cielo]. Ser. 108. de temp. Y del fuerte nació la dulzura. Porque como el león despedazado sirvió de colmena al panal, así la muerte león muerto, fiera vencida entró en parte a destilar los almíbares de la vida en aquel sacramento sombra de su cadáver, símbolo de su muerte: *Haec quotiescunque feceritis, mortem Domini annunciabitis* (Cada vez que hagáis esto, anunciaréis la muerte del Señor).[62]

[62] Espinosa Medrano, Juan de, ob. cit., pp. 132-133.

El constante proceso de comentario o glosa explicativa en torno al corpus utilizado, implica dirigir la recepción del discurso hacia una comprensión predeterminada. El orador no quiere ser malinterpretado, ni que la mente del receptor interprete libremente su exposición doctrinal. La persuasión retórica supone controlar la recepción del discurso. Recordemos que Aristóteles en el libro II de su *Arte de la Retórica*, definido por Roland Barthes precisamente como el libro del receptor,[63] propone los elementos que permiten al orador alcanzar con eficiencia sus objetivos persuasivos en el auditorio. Controlar la recepción del discurso constituye una combinación de lo que Michel Foucault denomina procedimientos internos de exclusión,[64] mediante los cuales los discursos mismos ejercen su propio control para evitar lo aleatorio y el azar de la significación. Particularmente, en los sermones de Espinosa actúan, a manera de medios que delimitan las posibilidades de significación, los denominados por Foucault principio del comentario (como atribución o actualización de significados) y principio del autor (como foco de coherencia significativa).[65]

La tradición erudita cristiana convirtió muchos aspectos de la tradición clásica en formas. El plano de las ideas y el plano de la elocución, que fueron motivo en Grecia de permanente polémica en lo que concierne a su vinculación jerárquica y a su pertinencia en el discurso, fueron reducidos a la categoría de formas. En cuanto tales, los personajes, las historias, los casos, los temas, los mitos, terminan siendo portadores de valores poético-decorativos, alusivos, analógicos, metafóricos, ejemplares, tipológicos o prefigurativos. Valores que pueden resumirse en la alegorización, técnica fundamental en la producción y en la decodificación de significados, por lo menos, hasta el siglo XVIII. Pese a fuertes corrientes de oposición, desde la Edad Media, el uso de la alegoría es normal en los sermones, hecho que permitió la familiarización del público con estos procedimientos y materiales, especialmente acogidos por las artes plásticas, la emblemática, el ceremonial religioso y el cortesano, el teatro y la literatura que, desde sus respectivas prácticas, reforzaron su difusión. La propia historia sagrada es también una importante fuente de signos que ya han sido resemantizados por comentaristas autorizados, como en el texto que acabamos de citar, y que, con el debido cuidado, pueden también

---

[63] BARTHES, Roland. *La antigua retórica*. Buenos Aires: Comunicación, 1970.

[64] FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 1973, pp. 21 y ss.

[65] Ib., pp. 21-27.

ingresar al circuito de simbolizaciones del orador, según sus específicas intenciones.

El método aplicado por Espinosa en los sermones no necesariamente indica que su auditorio fuera de una baja condición cultural. Para comprender la complejidad de la situación comunicativa involucrada en estos sermones, debemos tomar en consideración que el procedimiento empleado por Espinosa es usual en la técnica sermonística y en la de los autos sacramentales de la época, formas discursivas que tienen como destinatario a un público de la más variada composición cultural. Es particularmente instructiva la manera en que Pedro Calderón de la Barca aplica dicha técnica en su teatro mitológico cortesano, cuyo destinatario principal es el rey o el príncipe y, en segunda instancia, los miembros de la corte, receptores que, en general, comparten una cierta formación humanística. Ante un auditorio tan poderoso, es imperativo para Calderón que no haya lugar a una mala interpretación. Igualmente, le es indispensable ser claro y preciso en cuanto a los valores asignados intencionalmente a un material que, en su origen, no significaba aquello que se le ha hecho significar en su actualización escénica dentro de un contexto cultural, ideológico y persuasivo como el correspondiente al período del absolutismo barroco español. El propósito de las especificaciones conceptuales calderonianas no consiste sino en dar la orientación al auditorio acerca de la intencionalidad significativa que el mencionado proceso de resemantización implica.

En lo que tiene que ver con el público de la corte, tenemos un interesante comentario del orador Fray Hortensio Félix Paravicino en su «Oración evangélica del quarto Domingo de Adviento, en la capilla Real, al Rei nuestro Señor» (1632): «¡Ah, Cortesanos, mui falsos unos con otros, y mui preciados de entendidos!».[66] El auto sacramental es un gran concepto (en el sentido que Gracián y su tiempo asignan al término) que, en su totalidad y en los conceptos particulares que lo conforman, debe ser resuelto por los espectadores contando con la participación orientadora del comentario autorial. Esta orientación busca la legibilidad para evitar la dispersión que por su forma provoca la alegoría. Estamos ante una actitud pragmática que solicita res-

---

[66] Paravicino, Fray Hortensio Félix. *Oraciones evangélicas o discursos panegíricos y morales*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1766, tomo 1, p. 40, citado por Rodríguez Garrido, José A. «Persuasión retórica y estilo culterano en los sermones de Hortensio Paravicino». *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, n.° 13, 1984-1985, p. 292.

puestas correctas en el receptor. El auto sacramental puede ser definido como un mediador que conduce al expectador entre la selva de los sentidos sagrados para que no se extravíe, permitiéndole el ejercicio de su libre raciocinio no como una pura intelección, sino como una elección inteligente, la que, en última instancia, debe resolver entre la alternativa de salvación o condena.

En la comedia mitológica cortesana, en los autos sacramentales y en los sermones, la explicación es fundamentalmente expositiva, no en el sentido de demostrativa, sino más bien, como afirmativa. Se busca aclarar una lección o reforzar una explicación. Las explicaciones de Espinosa pueden seguir una vía secular o una vía simbólica religiosa. Todo esto nos pone ante un mecanismo típicamente metadiscursivo, que tiene por finalidad controlar la lectura o la comprensión del discurso. La interpretación justa que busca el orador es parte de una lección que se postula como cuidadosamente y debidamente autorizada. Hay que tomar en consideración que, en el complejo entorno de censuras que rodea a todo discurso en el período colonial, en especial al discurso religioso y al cortesano, la posibilidad de ser malinterpretado es un riesgo que tiene que ser evitado al máximo. Valgan los casos, a manera de ejemplo, de Sor Juana Inés de la Cruz en Nueva España y de Pedro Peralta Barnuevo en el Virreinato del Perú, quienes sufrieron el acoso de las autoridades por haber propuesto interpretaciones no autorizadas o cuestionables sobre temas de teología.

La metodología seguida por Espinosa parte del principio de que los signos constituyen entidades semánticamente inestables o vacías, abiertas para significar, o aptas para ser desprovistas de significado y ser motivo de sustituciones semánticas. Desde esta perspectiva, los signos son unidades disponibles para que el orador les asigne la significación apropiada al caso que deben servir o ilustrar. El carácter vacío de la significación en los signos permite que el autor atribuya los significados en forma arbitraria, es decir, no sujeta a un acuerdo previo con el consenso de la sociedad. Esta es la razón por la que debe el autor exponer el componente de significados asignados en cada oportunidad. Charles Moore, en su artículo «La sacralización de la historia natural en *La Novena Maravilla* de Juan Espinosa Medrano»[67] observa cómo la perdiz adquiere valores contrapuestos durante las

[67] Moore, Charles. «La sacralización de la historia natural en *La Novena Maravilla* de Juan Espinosa Medrano». *Lexis*, vol. XXII, n.° 2, 1998, pp. 147-175.

ocasiones en que se emplea en el sermón dedicado a «la Feria tercera de Pentecostés» (1682). En un primer momento tenemos el siguiente comentario del orador, que parte de la tradición exegética:

> La perdiz fomentó nido, que no era suyo, abrigó pollos estraños, pensó enriquecer con agena propagación, y al cabo la ha de perder en la mitad de sus días, haziendo notoria su necedad imprudente. Toca aquí el Profeta la natural, y alevosa industria de la Perdiz, que viéndose infecunda, hurta los huevos de la compañera, y fomentalos en su nido... salen a luz los polluelos, y quando sin empacho sale a repastarlos al Prado, en oyendo ellos la voz, y el sonido de las alas de la perdiz, de que procedieron, desamparan a la madre, desvaneciendo la codicia, y latrocinio de la otra.[68]

En este pasaje, la conducta de la perdiz sirve para aludir al demonio que engaña a los hombres hasta que el batir de alas del Espíritu Santo les permite «reconocer la voz de su verdadero principio».[69]

Durante una segunda consideración, basándose en Plinio y en Aristóteles, Espinosa señala que el macho de la perdiz fecunda a la hembra sin necesidad de aproximársele, pues basta el contacto comunicado por el viento:

> Plinio y Aristóteles enseñan por notoria propiedad de las Perdizes, que aunque el masculo, y la hembra esten distantes, como queden en devida proporcion de lugares, solo el ayre, que sople de enfrente de el masculo, fecunda a la hembra, y ella concibe de sola virtud genitiva de aquel viento.[70]

El autor aplica el caso a la relación entre Cristo y la Iglesia, fecundada «con solo enviarla este viento, engendraria los hijos de Dios a los alientos de un Aura, a las actividades de un soplo vehemente».[71]

Hay varios tipos de animales que tienen un valor negativo o positivo, de acuerdo con los requisitos persuasivos de Espinosa. Basta con mencionar la abundante presencia de serpientes o abejas, asociadas a las múltiples configuraciones del mal o de la virtud, según sea pertinente.

---

[68] Íd., art. cit., pp. 155-156.
[69] Íd., art. cit., p. 156.
[70] Íd., l. cit.
[71] Íd., l. cit.

En Espinosa, las operaciones de resemantización, siendo arbitrarias, se presentan, a raíz de los comentarios aclaratorios, como necesarias, terminando por naturalizarse y ocultar su origen como acto artificial. La resemantización se origina desde una posición autoritaria y arbitraria, pero en el camino de su ejecución va construyendo estrategias de naturalización que conducen a dar la impresión de que los significados construidos artificialmente eran en realidad constitutivos, naturales. La atribución o imposición de significados adopta la figura de una revelación de significados, como si estos hubieran estado siempre allí esperando que el orador los ponga en exhibición. No se trata sino de una ilusión, pues el orador es quien establece las conexiones de sentido que requiere, por más remotas que fueran. Estamos ante un sistema abierto de correspondencias, sustento de la cultura del Barroco, cuya puesta en marcha depende del ingenio del emisor. Recordemos que la poética del siglo XVII establece que el verdadero ingenio consiste en ser capaz de unir lo más dispar.[72] La definición de Baltasar Gracián acerca de lo que significa la agudeza o concepto traduce el sentido y el valor del sistema barroco de correspondencias: «Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos. [...] Esta correspondencia es genérica a todos los conceptos, y abraza todo el artificio del ingenio, que aunque este sea tal vez por contraposición y disonancia, aquello mismo es artificiosa conexión de los objetos».[73]

El principio de la metamorfosis, arquetipo de la cultura del Barroco,[74] cuya intervención es fundamental en todo el aparato espectacular de las ceremonias públicas, de los textos y las puestas en escena de la comedia y autos sacramentales, así como en el de las artes plásticas, actúa definitivamente en los sermones de Espinosa a través de la lujosa exhibición de las transformaciones semánticas frente a un auditorio acostumbrado a comprometerse en la visión de lo que ante su presencia ve desenvolverse auricularmente. Recordemos que en la comedia española las mutaciones del espacio que los actores creaban verbalmente ante el espectador hacían indispensable la audición del

---

[72] Hocke, Gustav René. *El manierismo en el arte europeo*. Madrid: Guadarrama, 1961, pp. 25-26.

[73] Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1942, p. 14.

[74] Rousset, Jean. *Circe y el pavo real. La literatura francesa del Barroco*. Barcelona: Seix Barral, 1972.

texto; de lo contrario, el público carecía de la posibilidad de ver en su imaginación las modulaciones escenográficas de la obra. Similar exigencia se planteaba al receptor de un sermón. El público estaba habituado a la percepción de lo visual a través de la recepción auditiva.

En Espinosa, los signos tienen una suerte de condición pre-textual continua, permanente, renovable. El orador es quien determina su textualidad, pero esta se pierde inmediatamente para asumir una nueva textualidad en el discurso. Los signos, además de vacíos, son reciclables. Lo cual es compatible con la autonomía que en el Barroco se reconoce a la productividad artística frente a otros tipos de productividad, como la natural o la artesanal.

No cabe descartar la implicancia que en el contexto ideológico de la época posee la inestabilidad de las significaciones y la consiguiente transmutación de estas. Es parte del sistema del desengaño barroco, para el cual toda realidad es mutable, intercambiable e inconsistente, como las escenografías de entonces, ya que se trata solamente de apariencias, quedando como lo único real y estable el paradigma de la trascendencia, que plantea la disyuntiva entre salvación o condena.

Buena parte del proceso de significación de los sermones se sustenta en estrategias metadiscursivas. La intervención en la mecánica de la significación implica, por ella misma, control de la recepción. Las motivaciones para el ejercicio de este control podrían consistir en el temor a ser malinterpretado y en la necesidad de explicar lo que ha sido producido en el plano de la significación por la arbitrariedad del emisor.

Además, los procedimientos metadiscursivos en sí mismos forman parte del plan persuasivo de los sermones en lo que concierne a los objetivos de proyección de autoridad y de provocación de admiración por la sabiduría y el ingenio del orador. Todo esto como el ejercicio excepcional de un poder, el poder del virtuosismo oratorio.

La actividad discursiva de Espinosa en sus sermones tiene una condición doblemente hermenéutica. En primer lugar, él interpreta para los demás el valor conceptual de sus objetos de discurso. Y, en segunda instancia, pretende sustituir la capacidad interpretativa del receptor. Espinosa busca controlar la producción y la traducción del discurso. Él es un receptor autoritario que impone su recepción al auditorio. En cierta medida, esto tiene que ver con lo que afirma en su *Discurso sobre si en un concurso de opositores a beneficio curado deba ser preferido caeteris paribus el Beneficiado al que no lo es en la promocion de*

dicho Beneficio, donde, citando a Séneca, dice: el vulgo «es el peor intérprete de la verdad».[75]

Las reglas didácticas del sermón implican que el orador opina y los demás conceden, hasta donde el marco ceremonial lo permite, dentro de los límites del decoro y los valores vigentes de la conducta social aceptada.

Sobre el particular, quisiera referirme a una anécdota ambientada en México en 1618, que recoge Mabel Moraña de Guillermo Céspedes del Castillo, autor de *América Hispánica (1492-1898)*:[76]

> Durante un sermón, un predicador jesuita criticó la venta de oficios realizada por el Virrey a un grupo de criollos, indicando que estos no servían para nada bueno ni eran capaces de regir ni un gallinero, cuando más una ciudad o una gobernación. Esa afirmación levantó un tumulto en el templo, se desenvainaron las espadas y se desató un escándalo público al que se siguió la reacción del Arzobispo, que retiró al jesuita la licencia para predicar. Los jesuitas, como orden, se rebelaron, designando a un canónigo como su defensor, el cual terminó en la cárcel. El incidente fue creciendo y tuvo conmocionada a toda la ciudad virreinal durante 4 meses. Los jesuitas debieron finalmente disculparse por lo que fue entendido como una forma intolerable de discriminación. Se realizó una serie de sermones de desagravio a los criollos, elogiando su inteligencia y buena condición, con asistencia del Cabildo de México en pleno, la Audiencia, el Arzobispo y el mismo Virrey, y llegando la disputa hasta el propio Consejo de Indias.[77]

En una obra dramática de tema religioso como *Amar su propia muerte*, Espinosa, como observa Raquel Chang-Rodríguez, «transforma la historia sagrada en un drama de honor».[78] El teatro del Siglo de Oro, como la lírica, la narrativa, las artes plásticas y la escritura mística, está familiarizado con el procedimiento de volcar un tema profa-

---

[75] Espinosa Medrano, Juan de. *Discurso sobre si en un concurso de opositores a beneficio curado deba ser preferido* caeteris paribus *el Beneficiado al que no lo es en la promoción de dicho Beneficio*. En: Cisneros, Luis Jaime. «Un raro opúsculo del Lunarejo». *Lexis*, vol. XIII, n.° 1, 1989, p. 111.

[76] *Historia de España IV*. Barcelona: Labor, 1983, pp. 283-284.

[77] Íd., «Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.° 28, 1988, p. 237.

[78] Chang-Rodríguez, Raquel, ob. cit., p. 129.

no a lo divino y viceversa. Este es un lugar común de la cultura simbólica del período que, desde otro punto de vista, permite encuadrar la técnica de la producción de significados en Espinosa.

Estamos ante un escritor que cumple con los códigos o esquemas discursivos e ideológicos de su tiempo, y que, al mismo tiempo, postula una calidad, un mérito personal, dentro de tales códigos, junto a la propuesta de una diferenciación respecto de la metrópoli.

Bibliografía

ALECIO, Adriano de
1645 *El Angélico*. Murcia: Estevan Liberós.

AUERBACH, Erich
1959 «Figura». En: AVERBACH, Erich. *Scenes from the Drama of European Literature*. Nueva York: Meridian Books.

BARTHES, Roland
1970 *La antigua retórica*. Buenos Aires: Comunicación.

CISNEROS, Luis Jaime
1984 «Sobre Espinosa Medrano: predicador, músico y poeta». *Cielo Abierto*, vol. X, n.° 28.

CISNEROS, Luis Jaime y Pedro GUIBOVICH
1987 «Apuntes para una biografía de Espinosa Medrano». *Fénix*, n.° 32-33.

1988 «Juan de Espinosa Medrano, un intelectual cusqueño del seiscientos: nuevos datos biográficos». *Revista de Indias*, vol. XLVIII, n.° 182-183.

CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel
1994 «La subversión del Barroco en *Amar su propia muerte* de Juan de Espinosa Medrano». En: MORAÑA, Mabel (ed.). *Relecturas del Barroco de Indias*. Hanover: Ediciones del Norte.

ESPINOSA MEDRANO, Juan de
1662 *Apologético en favor de D. Luis de Góngora Principe de los Poetas Lyricos de España: Contra Manuel de Faria y Sousa, Cavallero Portugues*. Lima: Juan de Quevedo y Zárate.

1694 *Apologetico en favor de D. Luis de Gongora Principe de los Poetas Lyricos de España:Contra Manuel de Faria y Sousa, Cavallero Portugues.* Lima: Juan de Quevedo y Zárate.

1664 *Discurso sobre si en concurso de opositores a beneficio curado Deva ser preferido* caeteris paribus *el Beneficiado al que no lo es en la promoción de dicho Beneficio.* Lima: Juan de Quevedo y Zárate.

1989 *Discurso sobre si en un concurso de opositores a beneficio curado deba ser preferido* caeteris paribus *el Beneficiado al que no lo es en la promoción de dicho Beneficio.* En: CISNEROS, Luis Jaime. «Un raro opúsculo del Lunarejo». *Lexis*, vol. XIII, n.° 1.

1695 *La Novena Maravilla.* Valladolid.

FOUCAULT, Michel
1973 *El orden del discurso.* Barcelona: Tusquets.

FRENZEL, Elisabeth
1976 *Diccionario de argumentos de la literatura universal.* Madrid: Gredos.

GRACIÁN, Baltasar
1942 *Agudeza y arte de ingenio.* Buenos Aires: Espasa-Calpe.

GRANADA, Fray Luis de
1852 «Los seis libros de la retórica eclesiástica, o de la manera de predicar». En: GRANADA, Fray Luis de. *Obras de Fray Luis de Granada.* Madrid: BAE, tomo 3.

GUIBOVICH, Pedro
1982-1983 «Documentos inéditos para la biografía de Espinosa Medrano». *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, n.° 12.

HOCKE, Gustav René
1961 *El manierismo en el arte europeo.* Madrid: Guadarrama.

HOPKINS RODRÍGUEZ, Eduardo
1978 «Poética de Juan de Espinosa Medrano en el *Apologético en favor de D. Luis de Góngora*». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.° 7-8.

1982 «Imagen de Don Luis de Góngora en el *Apologético* de Espinosa Medrano». *Revista de la Universidad Católica*, n.° 11-12.

1998 «El humor en el *Apologético* de Juan de Espinosa Medrano». *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, n.° 15.

2002 *Teoría literaria y crítica en preliminares de textos literarios coloniales peruanos. Siglos XVII-XVIII.* Lima: Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú, en prensa.

ITIER, César
1999 «Los problemas de edición, datación, autoría y filiación de *El robo de Proserpina y sueño de Endimión*, auto sacramental colonial en quechua». En: ARELLANO, Ignacio y José Antonio RODRÍGUEZ GARRIDO, (eds.). *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos.* Madrid: Universidad de Navarra.

MENESES, Teodoro
1983 *Teatro quechua colonial. Antología.* Lima: Edubanco.

MORAÑA, Mabel
1988 «Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.° 28.

— «Formación del pensamiento crítico literario en Hispanoamérica: Época colonial». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.° 31-32.

1994 «Apologías y defensas: discursos de la marginalidad en el Barroco hispanoamericano». En: MORAÑA, Mabel. *Relecturas del Barroco de Indias.* Hanover: Ediciones del Norte.

MOORE, Charles
1998 «La sacralización de la historia natural en *La Novena Maravilla* de Juan Espinosa Medrano». *Lexis*, vol. XXII, n.° 2.

PÉREZ-RIOJA, José Antonio
1971 *Diccionario de símbolos y mitos.* Madrid: Tecnos.

REDMOND, Walter
1970 «Juan de Espinosa Medrano: Prefacio al lector de la *Lógica*». *Fénix*, n.° 20.

1976-1977 «Documentos coloniales: una defensa del Perú intelectual». *Fénix*, n.° 26-27.

RODRÍGUEZ GARRIDO, José Antonio
1984-1985 «Persuasión retórica y estilo culterano en los sermones de Hortensio Paravicino». *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, n.° 13.

1988 «Aproximación a la oratoria sagrada de Espinosa Medrano». *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, n.° 15.

1994 «Espinosa Medrano, la recepción del sermón barroco y la defensa de los americanos». En: MORAÑA, Mabel (ed.). *Relecturas del Barroco de Indias*. Hanover: Ediciones del Norte.

ROUSSET, Jean
1972 *Circe y el pavo real. La literatura francesa del barroco*. Barcelona: Seix Barral.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo
2000 *Antología General del Teatro Peruano I. Teatro Quechua*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

2000 *Antología General del Teatro Peruano II. Teatro Colonial. Siglos XVI-XVII*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Responsabilidad y crítica: la ética fenomenológica en la obra de Bajtín

Miguel Ángel Huamán
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

En una reflexión anterior[1] he señalado cómo, tras la paradoja biográfica y la filológica, la obra bajtiniana adquiere rasgos de un proyecto abierto frente a la crisis conjunta de dos sistemas de pensamiento: el Positivismo y el Historicismo. La contradicción entre la vida y la obra marca la naturaleza de los acercamientos a Bajtín, desde dos principios caros a la modernidad y su conciencia: la experiencia y la razón. Sin embargo, en el primer trabajo del joven investigador ruso surge la línea alternativa que ubica su perspectiva en una posición liminar y fronteriza: la dimensión ética.

Hemos señalado que existe un cordón umbilical que liga la propuesta bajtiniana inicial con Kant y que pasa por Buber, Cassirer y otros filósofos alemanes. Desentrañar esa madeja nos permitirá adquirir un arsenal crítico adecuado para incursionar en su producción textual, la misma que posee rasgos ambiguos, contradictorios y paradójicos como muchos otros autores de la *episteme* occidental. Frente al proceso de canonización de Bajtín en pleno desarrollo, sobre todo en los predios de los estudios culturales y de las ciencias sociales postcoloniales, no nos interesa imponerle artificialmente una unidad, sino descubrir sus fundamentos y los criterios sobre los que se sustenta, los mismos que son la base de las lecturas más recientes.

Querer hacer inteligible a Bajtín supone no abandonar el origen de nuestras preocupaciones: los estudios literarios, marco que nos permite desentrañar de manera más atinada la estructura de su significación y cómo a partir de ella se generan todas las posibles interpretaciones de su obra. En ese sentido, hemos señalado que la vigencia teórica de la obra bajtiniana, su rasgo postmoderno en cuanto a horizonte conceptual para la teoría literaria, radica en que constituye una

---

[1] Huamán, Miguel Ángel. «Paradojas del círculo bajtiniano». *Escritura y Pensamiento*, n.° 2, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1998, pp. 141-166.

reacción conservadora frente al surgimiento de la teoría literaria moderna. La crítica de Bajtín es un regreso al horizonte romántico y ello es explicable como reacción natural frente al período que le tocó vivir.

Resulta lógico que cuando las cosas no salen bien se mire hacia atrás, se intente retornar a lo anterior para enmendar lo equivocado. «Bajtín restablece la doctrina romántica en su pureza», ha señalado Todorov[2] y es eso precisamente lo que se aprecia en el primer artículo del joven crítico: su apelación a la responsabilidad, que fue entendida como compromiso con la naciente revolución, era en el fondo la manifestación de una actitud crítica ante los encandilamientos de la ideología cientificista y la soberbia del realismo epistemológico.

El contexto de surgimiento de la reflexión bajtiniana es el período de ilusión de los intelectuales por la validez universal de las propuestas científico-revolucionarias. Incluso los formalistas rusos, como otros grupos de investigadores del momento, finalmente creyeron hallar la justificación de *lo que debía ser* en la validez semántica del ser que la teoría marxista ofrecía como verdad. Ello trajo como consecuencia que la cultura partidaria, a la que en última instancia se adhirieron, se apartara de la vida, del proceso vivo de la experiencia, con las consecuencias lógicas de la justificación de los más grandes atropellos y las más atroces aberraciones.

Bajtín intenta oponerse a este cientificismo, no desde un punto de vista científico, sino estético-ético. Se pregunta: «¿Por qué, si es que yo pienso, yo debo pensar verídicamente?».[3] Con ello establece la crítica no en el nivel de lo que *es*, sino de lo que *debe ser*. Hablemos por lo mismo de lo ético y su relación con lo estético.

1. Ética y Estética como campos críticos

En la filosofía hegeliana hay un desprecio por la moral, de manera que la ética será cancelada y transformada en otra disciplina: la filosofía de la religión y del Estado. Esta desmitificación del campo ético obedecía a la convicción de ver en ella una especie de religión larvada en su oculta verdad. La filosofía materialista dialéctica de Marx, Engels,

---

[2] Todorov, Tzvetan. «Lo humano y lo interhumano (Mijaíl Bajtín)». En: Todorov, Tzvetan. *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós, 1991, p. 73.

[3] Bajtín, Mijaíl. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos, 1997, p. 11.

Lenin y otros pensadores compartirá dicha convicción, reduciendo lo moral a lo político y lo social.

La escisión entre moralidad y eticidad en Hegel constituye el origen de la reacción frente al giro copernicano que significó la ética kantiana. Lo que Kant denominaba moral no era una propiedad o práctica de una acción, sino el reflejo de la incidencia del hecho práctico en la conciencia del hombre. Toda la crítica de Hegel al fenómeno estricto de la moralidad kantiana es posible gracias al desplazamiento de los conceptos de su esfera primitiva, que es la reflexión teórica sobre el hecho práctico, al hecho estrictamente práctico donde radicaría la esencia de la moralidad. Su fundamentación solo podría estar teóricamente en las creencias y costumbres, es decir, en el Estado y la religión. De esta manera, el idealismo absoluto hegeliano termina reduciendo la ética a la filosofía, la religión y la política.

Esto sirvió de base para el surgimiento de los hegelianos de izquierda, con Marx a la cabeza. Este transforma ese idealismo del espíritu absoluto en una filosofía materialista donde la propia dialéctica o la praxis revolucionaria de las clases sociales genera sus propios principios morales, sostenidos desde las leyes de la historia descubiertas por la concepción científica del mundo. Un texto de Lenin, escrito pocas semanas después de la revolución bolchevique, nos puede dar una idea de lo que estamos señalando:

> Deben elaborarse y comprobarse prácticamente por las comunidades mismas, por las pequeñas células, en el campo y en las ciudades, millares de formas y métodos prácticos de contabilidad y de control sobre los ricos, los pillos y los parásitos. La variedad es aquí una garantía de vitalidad, una prenda del éxito en la consecución del fin común y único: el de limpiar el suelo de Rusia de todos los insectos nocivos, pulgas (pillos), chinches (ricos), etc., etc. En un lugar se encarcelará a una decena de ricos, a una docena de pillos, a media docena de obreros que huyen del trabajo (del mismo modo hamponesco que lo hacen en Petrogrado numerosos tipógrafos, sobre todo en las imprentas del partido). En otro se les obligará a limpiar las letrinas; en un tercero, se les dará al salir de la cárcel, carnets amarillos para que todo el pueblo los vigile como seres nocivos, mientras no se enmienden. En otro, se fusilará en el acto a un parásito de cada diez. En otro más, se idearán combinaciones de diversos modos y medios y se recurrirá, por ejemplo, a la libertad condicional para la en-

> mienda rápida de los ricos, de los intelectuales burgueses, de los pillos y de los maleantes susceptibles de ello.[4]

Lo curioso de esta cita radica en que, en el mismo texto, el propio Lenin intenta crear una mística ético-revolucionaria y justificar la nueva moral impuesta por la revolución. Una actitud que, dicho sea de paso, no es exclusividad del régimen socialista deformado, sino que como ejemplo de gobierno autoritario se asemeja a la del nazismo o a la del totalitarismo de cualquier presidente golpista de América Latina. Lenin está preocupado por el afloramiento en plena revolución de quienes se enmascaran de revolucionarios para realizar fechorías, y por la inercia mental del siervo, acostumbrado a la dominación e ideológicamente incapacitado, que se resiste a asumir en sus manos el control económico.

En la construcción de esa mística contrapone la moral burguesa, basada en el «interés egoísta», a la moral revolucionaria del proletario. Pero, ¿dónde radica la fundamentación de esta?:

> Por primera vez, después de siglos trabajando para los demás, bajo el yugo, para los explotadores, se tiene la posibilidad de *trabajar para sí mismo* y de trabajar beneficiándose de todas las conquistas de la cultura y de la técnica más moderna.[5]

La contradicción salta a la vista: necesariamente en la apelación a la conciencia y al individuo. Años después, en la tercera edición soviética del *Diccionario filosófico* de M. Rosental leemos lo siguiente en el acápite Ética:

> En la misma ética se produjo la división entre esferas teórica y práctica, en ética filosófica y ética normativa. Esta división históricamente justificada en la actual ética burguesa, condujo a la total disociación, al alejamiento recíproco entre ciencia y moral. La contraposición tradicional entre teoría y práctica en la historia de las doctrinas éticas, produjo también determinadas dificultades en la resolución de los problemas fundamentales de la ética acerca de las fuentes y fundamentos de las ideas morales. Frecuente-

---

[4] LENIN. *¿Cómo debe organizarse la emulación?* Moscú: Progreso, 1970, p. 12.
[5] Ib., p. 4.

> mente la moral se dedujo de algunos principios extrahistóricos. Dios, la naturaleza del hombre o las leyes del cosmos (Ética teológica, Naturalismo en Ética), de cualesquiera principio *a priori* o del autodesarrollo de la idea absoluta (Kant y Hegel) o de cualquier autoridad (Ética aprobatoria). La crisis de estos modos tradicionales de deducir la moral, encontró expresión en el siglo XX en la tesis de la ética burguesa contemporánea acerca de la imposibilidad de una fundamentación teórica de las ideas morales y en la escisión de dos tendencias enfrentadas recíprocamente (Formalismo en ética e Irracionalismo en ética). Solamente el marxismo, que supera totalmente la contraposición entre la teoría y la práctica sobre la base de explicar su naturaleza histórico-social, permite deducir en forma rigurosamente científica las ideas morales de los modos de producción históricamente desarrollados, de los regímenes de vida social que se reemplazan recíprocamente con sujeción a leyes, del progreso de la cultura material y moral de la sociedad.[6]

Si sorprende la soberbia de un cientificismo que tiene la seguridad de poseer la verdad, más increíble resulta cómo extrae de esa certeza del ser, un categórico deber ser:

> La misión de la ética consiste en la fundamentación histórica de la más elevada moral de la humanidad: la moral comunista, en la crítica de la ética y la moral burguesa. De tal manera que la ética normativa se transforma en el desarrollo natural de las conclusiones de la teoría histórica de la ética y deja de ser una doctrina independiente opuesta a la ética teórica y, al mismo tiempo, a la conciencia moral de las masas.[7]

Todo esto, si se recapacita en las fechas, está comprendido entre el primer artículo publicado y el año de la muerte de Bajtín. Este, entre 1920 y 1924, trabajó un extenso texto parcialmente recuperado en el que amplió y profundizó sus ideas en torno del tema: «Hacia una filosofía del acto ético». Algunos aspectos del mismo nos pueden introducir en la relación que creemos se establece entre ética y estética y su importancia para definir una etapa en el desarrollo del pensamiento bajtiniano.

---

[6] Rosental, M. *Diccionario filosófico*. 3ra ed. Moscú: Literatura Política de Moscú, 1975.
[7] Ib.

> Un momento general importante del pensamiento teórico discursivo (en ciencias naturales y en filosofía), de la representación o descripción histórica y de la intuición estética es el siguiente. Todas las actividades mencionadas establecen una escisión entre el contenido-sentido de un acto (actividad) determinado y la realidad histórica de su existencia (como vivencia experimentada en la realidad por una sola vez), cuya consecuencia es que el acto pierde su capacidad de ser valorado.[8]

Bajtín percibe, de manera clara, que el problema entre la ciencia y lo estético, para la conciencia, es el mismo. ¿Cómo fijar el ser en la obra o, en otras palabras, cómo el discurso puede captar la realidad? Solo en la unidad del acto o de la actividad, en la vivencia del propio sujeto o individuo. Este es el secreto de la responsabilidad aludida en su artículo inicial: como imagen-concepto pretende fijar la realización del lugar que ocupa la conciencia individual como lo único e irrepetible en el ser.

Desde la perspectiva bajtiniana, la vida puede ser vista como un acto ético complejo, como un actuar ético permanente. Enfrentado a la cancelación del juicio individual y a la negación de la conciencia singular por la hegemonía positivista, regresa a la subjetividad romántica vía una filosofía participativa en la cual se pretende no separar o escindir el acto de su producto, el sujeto del objeto. Visión del pensamiento actuante que critica el teoretismo fatal en las corrientes de la época, que generan espectros no vivientes, y que tanto en su contenido semántico como en su realización fáctica como hecho histórico individual están unidas indisolublemente en la valoración de la conciencia como acto responsable: «La evaluación de la significación del juicio representa el momento necesario en la contextura del acto ético».[9]

No se puede fundamentar el acto ético desde el juicio teóricamente válido. Este juicio teórico y su verdad, aunque necesarios, no son suficientes para asumirse como *deber ser*:

> El deber ser surge solo en la correlación de la verdad, significativa en sí misma, con nuestro auténtico acto de conocimiento, y este momento de

---

[8] Bajtín, Mijaíl, ob. cit., p. 7.
[9] Ib., p. 9.

> correlación es el momento históricamente único, es un acto siempre individual, que no repercute en absoluto en la significancia teórica de un juicio: se trata de un acto ético, evaluable e imputable en el contexto único de la vida única y real del sujeto.[10]

La definición de la verdad teórica no implica obligatoriamente la necesidad de su *deber ser*, de su aplicación. Ello solo puede surgir desde lo externo, en la captación fenomenológica de nuestra conciencia de la esencia del ser:

> El deber ser es una peculiar categoría del proceder en cuanto acto (todo, incluso el pensamiento y el sentimiento, representa un acto), es una orientación de la conciencia cuya estructura hemos de poner de manifiesto fenomenológicamente.[11]

Evidentemente, Bajtín enfrenta críticamente el desfase entre la verdad semántica de la prédica revolucionaria y la práctica de avasallamiento de la conciencia individual. Si algunos asumían como verdadera la concepción del Estado Soviético y su política actuando con plena responsabilidad; otros, tal vez la gran mayoría —la masa que alude la folletería bolchevique—, creían de una manera y se comportaban de otra. Arribistas, oportunistas o burócratas se confundían con los dirigentes probos, los intelectuales honestos y los anónimos altruistas. ¿Cómo diferenciarlos? ¿Cómo fundar un deber ser responsable?

> El mundo como contenido del pensamiento científico es un mundo singular, autónomo, mas no aislado, sino integrado, mediante el acto ético real, en el único y global acontecimiento de ser. Pero este acontecimiento único de ser ya no es pensado, sino que es, se lleva a cabo real e irrevocablemente, a través de mí y a través de los otros; por cierto, que también en el acto de mi propio proceder en cuanto conocimiento, se vive, se afirma de un modo emocional y volitivo, y en esta vivencia-afirmación integral la cognición no representa más que un momento. La unicidad singular no puede ser concebida, sino que tan solo puede ser vivida participativamente. Toda la razón teórica no es sino un momento de la razón práctica,

---

[10] Ib., p. 10.
[11] Ib., p. 12.

> es decir, de la razón que viene de la orientación moral de un sujeto en el acontecimiento singular de ser. Este ser no puede definirse en categorías de una conciencia teórica indiferente, sino que se determina mediante categorías de una comunión real, es decir, de un acto ético, en las categorías de una vivencia eficientemente participativa de la singularidad concreta del mundo.[12]

En Petrogrado, entre los años de 1917 y 1919, un grupo de intelectuales de tendencia menchevique —contrarios a los bolcheviques— publicaba una revista llamada *Nueva Vida*, que fue calificada como contrarrevolucionaria y exponente del escepticismo intelectual. No podemos afirmar que Bajtín estuviera al corriente de esta orientación, pero sí que compartía su crítica al realismo epistemológico o representacionismo ingenuo, si nos atenemos a la siguiente observación del texto bajtiniano:

> El ser históricamente real y singular es más grande y contundente que el ser singular de la ciencia teórica, pero esta diferencia en el peso, evidente para la percepción de una conciencia viviente, no puede ser definida en categorías teóricas.[13]

La ciencia moderna tuvo que extirpar la subjetividad para poder dar cuenta racionalmente de la naturaleza, alejando cualquier referencia a lo sobrenatural o a la teoría de los ídolos que combatió Bacon. Su propia dinámica condujo a suponer que dicha objetividad de los enunciados científicos era independiente de la propia conciencia de los sujetos. Olvidó, como dirá más adelante Rorty, que «el mundo está ahí afuera, pero las descripciones del mundo no. Solo las descripciones del mundo pueden ser verdaderas o falsas. El mundo de por sí —sin el auxilio de las actividades descriptivas de los seres humanos— no puede serlo».[14] Contra eso precisamente alertaba Bajtín: «El mundo teórico se obtiene en una abstracción de principio con respecto al hecho de mi único ser y de su sentido ético, es concebido como si yo no hubiese existido».[15]

---

[12] Ib., p. 20.
[13] Ib., p. 15.
[14] Rorty, 1996, p. 25.
[15] Bajtín, Mijaíl, ob. cit., p. 16.

La relación del artista con su obra es semejante a la del científico frente a la realidad. Tras la intuición fenomenológica, Bajtín reintegra la imaginación romántica a través de la subjetividad eidética. La subjetividad literaria adquiere unidad solo gracias a la conciencia externa que supone su configuración arquitectónica, y, en esa operación, el ser del héroe artístico depende del deber ser propuesto por el autor. En dicha relación, lo ético se solidariza con lo estético y ambos con lo cognitivo.

Todorov califica este período como fenomenológico, pues considera que Bajtín ve la relación entre el autor y el héroe como un caso particular de la relación entre dos seres humanos. Al percibir que este vínculo no puede ser contingente, sino necesario para que el sujeto se constituya como tal, abre las puertas a su realización exterior, gracias a la mirada del otro. Este es, a la vez, constitutivo del ser y asimétrico con respecto al sujeto: «la pluralidad de los hombres encuentra su sentido no en una multiplicidad cuantitativa de los yo, sino en cuanto cada uno es el complemento necesario del otro».[16] Esta perspectiva acerca la reflexión bajtiniana a las propuestas de Martín Buber. Tratemos brevemente de Buber.

2. La palabra primordial y la actitud dialógica

Años después de la muerte de Bajtín, en 1992, se publicó en Rusia una larga entrevista realizada por Vadim Kozhinov, aproximadamente en 1965. Este, que era ya admirador y amigo suyo, aprovechó una visita de Mijaíl a Moscú, a la casa de la familia Kaleski, para conversar sobre diversos temas. A la muerte del maestro, sería Kozhinov quien asumiera la tarea de descifrar los borradores casi ilegibles y fue también él a quien le correspondió el mérito de propiciar la reivindicación póstuma del teórico en su propio país.

En una parte de la mencionada entrevista, Bajtín se refiere a los filósofos que tienen una perspectiva directamente ética. Menciona a Hermann Cohen, de quien reconoce una influencia inmensa, y sobre todo a Martín Buber. Califica a este como el filósofo más grande del siglo XX y señala que le debe todo, en especial la idea de diálogo. Nos resulta, por lo mismo, esencial revisar las propuestas de dicho filósofo para una correcta lectura crítica del pensamiento bajtiniano.

---

[16] Todorov, Tzvetan, ob. cit., p. 81.

Martín Buber nació en Viena en 1878. Pasó los años de adolescencia en Lemberg, bajo la influencia intelectual de su abuelo, que era uno de los dirigentes destacados del movimiento racionalista e ilustrado dentro de la comunidad judía. Asimismo, los grupos «jasidistas» de inspiración mística también dejaron huella en su pensamiento. Estudió en las universidades de Viena, Berlín, Leipzig y Zurich. En ellas logró una formación filosófica y literaria asombrosa. Discípulo de Dilthey y amigo de Max Scheler, vivió intensamente los últimos movimientos filosóficos alemanes. Publicó entre 1916 y 1924, la gran revista *Der Jude* y tradujo al alemán la Biblia, en una versión que goza hasta la actualidad de prestigio por su belleza y fidelidad. Fue profesor de Religión Comparada en la Universidad de Frankfurt hasta 1938, fecha en que se ve forzado a huir del nazismo. Asumió luego la cátedra de Filosofía Social en la Universidad Hebrea de Jerusalén.

En el ensayo *Yo y tú* de Martín Buber, el mundo depende de la actitud del hombre y esta es doble, en conformidad con la dualidad de las palabras que pronuncia. Ellas no son vocablos aislados sino pares y no significan cosas sino relaciones; no expresan algo que exista independientemente, sino que las palabras dan lugar a la existencia. Estas palabras primordiales son pronunciadas desde el ser y son: Yo-Tú y Yo-Ello; la primera puede ser pronunciada por el ser entero; la segunda, no.

> Ser Yo y decir Yo son una sola y misma cosa. Decir Yo y decir una de las palabras primordiales son lo mismo. Quien pronuncia una de las palabras primordiales penetra en esta palabra y se instala en ella.[17]

El reino del Ello, reducido al círculo de los verbos transitivos, existe en virtud de actividades que tienen por objeto alguna cosa. Se percibe algo, se tiene la experiencia, se imagina y se quiere algo. Pero, el ser humano no consiste solo en estas cosas u otras semejantes. Cada Ello confina con otros; Ello no existe sino porque está limitado por otros Ello.

> El hombre explora la superficie de las cosas y las experimenta. Extrae de ellas un saber relativo a su constitución; adquiere de ellas experiencia. Experimenta lo que pertenece a las cosas.[18]

---

[17] Buber, Martín. *Yo y tú*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969, p. 10.
[18] Ib., p. 11.

Pero estas experiencias no acercan el mundo al hombre, pues es *en él* donde la experiencia surge, y no entre él y el mundo:

> El mundo no tiene parte en la experiencia. Se deja experimentar, pero no compromete su interés. Pues esta experiencia nada le agrega y nada agrega a la experiencia.[19]

De manera que el mundo pertenece a la palabra primordial Yo-Ello. ¿Y la palabra primordial Yo-Tú? A ella pertenece el mundo de la relación que involucra tres esferas:

1. Nuestra vida con la naturaleza, oscuramente recíproca y por debajo del nivel de la palabra, del umbral del lenguaje.
2. La vida con los hombres, donde aceptamos el Tú y adoptamos la forma del lenguaje.
3. La comunicación con las formas inteligibles, donde no distinguimos ningún Tú, pero nos sentimos llamados y respondemos; creamos formas pensando y actuando.

> En las tres esferas, gracias a todo lo que se nos torna presente, rozamos el ribete del Tú eterno, sentimos emanar un soplo que llega de Él; cada Tú invoca el Tú eterno, según el modo propio de cada una de las esferas.[20]

En esta perspectiva filosófica, los modos de contemplación de la naturaleza, de un árbol por ejemplo, del que se observa la imagen y el movimiento, la especie, el ejemplar, la ley y el número, no agotan la potencia de su exclusividad, que está presente como totalidad única cuando entra en relación con un yo, con una conciencia subjetiva:

> No es solo una impresión, ni un juego de mi imaginación, ni un valor dependiente de mi estado de ánimo. Erige frente a mí su realidad corporal, tiene que ver conmigo como yo con él, pero de una manera distinta. No procuréis debilitar el sentido de esta relación; toda relación es recíproca.[21]

---

[19] Ib., l. cit.
[20] Ib., p. 12.
[21] Ib., p. 13.

La relación con un hombre a partir de la palabra fundamental *Yo-Tú*, aleja a este ser humano de la red del universo, de un punto destacado del espacio y del tiempo, y fuera de toda conexión, él es el Tú y llena el horizonte. Solo mediante esta desgarradura se llega a hacer de su unidad una multiplicidad:

> Del hombre a quien llamo Tú no tengo un conocimiento empírico. Pero estoy en relación con él en el santuario de la palabra primordial. Solamente cuando salgo de este santuario lo conozco de nuevo por la experiencia. La experiencia es alejamiento del Tú.[22]

Esta preeminencia de la relación fenomenológica donde sujeto y objeto se unifican a través del vínculo dialógico comunicativo, como dimensión simultánea, está epistemológicamente por encima de la experiencia empírica que pretende abstraer lo subjetivo para captar u observar lo dado, y en realidad escapa a la posibilidad de aprehensión del objeto simultáneo a la propia conciencia. En el caso de la realidad social, la relación fenomenológica planteada por la palabra primordial existe independiente de la experiencia del otro, pues el Tú es más que lo que el Ello conoce. El Tú es más activo y experimenta más de lo que el Ello tiene conciencia.

Esto hace la base del vínculo de la literatura, la fuente eterna del arte:

> A un hombre se le presenta una forma que desea ser fijada. Esta forma no es producto de su alma, es una aparición de fuera que se le presenta y le reclama su fuerza eficiente. Se trata de un acto esencial del hombre; si lo realiza, si con todo su ser dice la palabra primordial a la forma que se le aparece, entonces brota la fuerza eficiente, la obra nace.[23]

En la creación artística, sujeto y objeto se unimisman, de ahí que la palabra primordial solo pueda ser dicha por una actividad integral; quien se decida a decirla nada puede reservar de sí. La obra no permite refugiarse en el mundo del Ello. En la medida en que no puedo conocer por la experiencia ni describir esa forma que se me aparece, solo puedo materializarla, con lo que la obra artística deja entrever que nuestra propia existencia es praxis en la que estamos inmersos.

---

[22] Ib., p. 14.
[23] Ib., p. 15.

Nuestro ser es una construcción, un proceso permanente que involucra nuestra conciencia; sujeto y objeto en perenne concreción.

> La palabra primordial solo puede ser dicha por el Ser entero; quien se decida a decirla nada puede reservar de sí.[24]

De manera que la descripción racional del objeto o la fijación empírica del sujeto que propugna la ciencia positiva supone una paralización del proceso, su empobrecimiento y pérdida a pesar de la ideología cientificista que diviniza lo dado o la racionalidad. «No puedo ni conocer por la experiencia ni describir esa forma que se me aparece; solo puedo realizarla».[25]

Esta es una perspectiva dinámica que ubica al propio sujeto en una integración con el objeto y de donde se rescata el carácter siempre activo de la existencia humana:

> Actuar es crear; inventar es encontrar; dar una forma es descubrir. Al crear descubro. Introduzco la forma en el mundo del Ello. La obra producida es una cosa entre cosas, una suma de cualidades; es, entonces, experimentable y describible. Pero a quien la contempla y la crea, ella puede algunas veces reaparecérsele en la plenitud de su forma corporizada.[26]

Buber lleva esta reflexión hasta la confirmación de la presencia fenomenológica del hombre como eje central de la actividad artística y de todo conocimiento epistemológico. Critica la perspectiva temporal del racionalismo y del empirismo que obvian el presente por considerarlo algo fugitivo, pasajero, pero que, como posturas cognoscitivas, desconocen que el objeto que construyen o el sujeto que postulan está signado por la cesación, la detención, la ausencia de lo presente, donde solo es viable el encuentro: «Los seres verdaderos son vividos en el presente, la vida de los objetos está en el pasado».[27]

Conduce su búsqueda por el mundo del Ello, donde el hombre se basa en la experiencia, y concluye que tiene que atender al *a priori* de

---

[24] Ib., l. cit.
[25] Ib., l. cit.
[26] Ib., l. cit.
[27] Ib., p. 17.

la relación de su vida con el mundo, camino que debe guiarlo hacia el Tú eterno:

> El mundo del Ello está engastado en el contexto del espacio y del tiempo. El mundo del Tú no está engastado ni en el contexto del espacio ni en el del tiempo.
> Tiene su coherencia en el Centro, donde las líneas prolongadas de las relaciones se encuentran en el Tú eterno.[28]

Apreciamos en esta ruta la fundamentación de una religiosidad como horizonte ético y epistemológico para el hombre moderno en crisis, posición personalista que debe mucho al pensamiento de Max Scheler,[29] de quien Martín Buber fuera amigo. Este fue coetáneo de Bajtín y murió muy joven, frustrando una promisoria carrera filosófica. Sin embargo, hay nexos interesantes en su obra que justifican una rápida revisión.

Scheler construyó, paralelamente al círculo bajtiniano, una ética material de los valores y perteneció, en cierta medida, al movimiento fenomenológico que fundara Husserl. Su acercamiento a esta corriente de pensamiento obedecía a su aversión por las construcciones abstractas y a su convicción en favor de la capacidad de captar intuitivamente la verdad de la esencia; por ello, intentará aplicar el método fenomenológico al terreno de la actividad moral, con lo que se mostrará como un adversario de la concepción ética kantiana.

Kant había ubicado la cuestión ética en una disyuntiva entre el deber y el placer: se desea algo porque lo exige la ley o porque produce placer, de manera que, en este segundo caso, desaparecía la valoración objetiva y, por lo tanto, para justificarla era preciso definir el bien en relación con la ley moral, pero ello es así solo si resulta universalizable. Scheler considera que esta es una ética imperativa arbitraria y del resentimiento, pues no justifica su mandato, y en nombre del deber niega la plenitud del vivir. Por ello se manifiesta en contra del formalismo kantiano y señala que no es el deber sino el valor el concepto fundamental de la ética.

Los bienes son cosas que poseen valores y estos son esencias en el sentido husserliano, es decir, cualidades gracias a las cuales las cosas

---

[28] Ib., p. 94.

[29] SCHELER, Max. *El puesto del hombre en el cosmos*. Buenos Aires: Losada, 1967.

se vuelven bienes. Por ejemplo, una máquina es un bien solo por su utilidad, una obra artística por su belleza y una ley por su valor de justicia. Los bienes son hechos y los valores esencias. Aunque el mérito de Kant consistió en negarse a establecer los criterios de la conducta moral a través de la inducción desde los hechos empíricos, su afán por constituir la ley moral *a priori* y universal lo condujo a una interioridad que negaba la ética del éxito, al identificar el *a priori* con lo formal. Por ello, él defiende la existencia de proposiciones *a priori*, es decir, necesarias y universales pero materiales, porque las materias sobre las que versan no son los hechos, sino esencias o valores.

Al contrario de Kant, Scheler establece la primacía del valor sobre el deber. La ética kantiana «carece de un reconocimiento del valor material, de una conciencia de que el hombre se halla rodeado por un cosmos de valores que él no tiene que producir, sino limitarse a reconocer y descubrir. Los valores no son un objeto de la actividad teórica, sino de una intuición emocional».[30]

Esta perspectiva niega la capacidad del intelecto para captar valores y legitima los sentimientos para tal función:

> Existe un modo de experiencia cuyos objetos son inaccesibles para el intelecto: este, en relación con ellos, se muestra tan ciego como el oído y la oreja ante los colores; dicho modo de experiencia nos coloca ante los auténticos objetos y ante el orden eterno que existe entre ellos, es decir, ante los valores y su jerarquía.[31]

Se puede afirmar de Bajtín lo mismo que Paul Ricoeur señaló de Max Scheler. La propuesta bajtiniana solo atraviesa el plano fenomenológico: viene de otra parte y va hacia otra parte. ¿De dónde viene? De Kant y sus críticas. ¿Hacia dónde va? Hacia un enfoque pragmático-comunicativo, solo que en el camino se encuentra con Cassirer. La clave de ello radica en la similitud de las dos obras.

Ambas propuestas tienen un rasgo no sistemático ni riguroso, pero el énfasis puesto en la comunicación en las dos exigirá un enfoque dentro de lo pasional. Al igual que Scheler, Bajtín se pregunta por la fundamentación del conocimiento no como labor cerrada sobre sí misma sino como camino que el hombre instaura en relación con su

---

[30] Reale y Antiseri. *Historia del pensamiento científico y filosófico*. Madrid: Herder, 1992, tomo 3, p. 506.

[31] Scheler, Max, ob. cit.

propia realización personal en un mundo humano. En esta tensión ética del deber ser llegará a la búsqueda del papel de la palabra, de los símbolos y lenguajes para precisar el puesto de la persona en la cultura y entre los hombres.

Gary Saul Morson se pregunta quién habla por Bajtín. Y se responde: «Para Bajtín, la creación de un yo es la selección de una voz internamente persuasiva de entre muchas voces que uno ha aprendido, y esa voz cambia cada vez que dice algo».[32]

De manera que nunca somos completamente nosotros mismos en nuestras enunciaciones y el camino para una concepción dialógica de la humanidad, como sujeto definido por su inacabamiento, está abierto. Ese será el sentido final del diálogo, no una descripción de cómo funciona el lenguaje sino un programa sobre cómo debería funcionar. El puente entre Bajtín y Cassirer está tendido, solo falta transitarlo. En nuestra siguiente reflexión intentaremos hacerlo.

Bibliografía

BAJTÍN, Mijaíl
1997 *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos.

BUBER, Martín
1969 *Yo y tú*. Buenos Aires: Nueva Visión.

CASSIRER, Ernst
1971 *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica.

HUAMÁN, Miguel Ángel
1998 «Paradojas del círculo bajtiniano». *Escritura y Pensamiento*, n.° 2, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

KANT, Manuel
1973 *Crítica de la razón práctica*. Tr. J. Rovira Armengol. Ed. Ansgar Klein. 3ra ed. Buenos Aires: Losada.

---

[32] Morson, Gary Saul (comp.). *Bajtín. Ensayos y diálogos sobre su obra*. México: Universidad Autónoma de México, 1993, p. 33.

1973 *Crítica de la razón pura. Estética trascendental y analítica trascendental.* Tr. José del Perojo, revisada por Ansgar Klein. Buenos Aires: Losada.

1986 *Crítica del juicio.* Madrid: Gredos.

MARCHÁN FIZ, Simón
1987 *La estética en la cultura moderna.* Madrid: Alianza.

MORSON, Gary Saul (comp.)
1993 *Bajtín. Ensayos y diálogos sobre su obra.* México: Universidad Autónoma de México.

OYARZÚN, Kemy
1996 «Literaturas heterogéneas y dialogismo genérico-sexual». En: Oyarzún, Kemy. *Asedios a la heterogeneidad cultural.* Estados Unidos de Norte América: Asociación Internacional de Peruanistas.

PONZIO, Augusto
1998 *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea.* Valencia: Cátedra.

POZUELO YVANCOS, José María
1989 *La teoría del lenguaje literario.* Madrid: Cátedra.

REALE Y ANTISERI
1992 *Historia del pensamiento científico y filosófico.* Madrid: Herder.

RICOEUR, Paul
1995 *Tiempo y narración.* México: Siglo XXI.

ROMERA, J., M. GARCÍA-PAGE y F. GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.)
1995 *Bajtín y la literatura.* Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral. Madrid: Visor.

SCHELER, Max
1967 *El puesto del hombre en el cosmos.* Buenos Aires: Losada.

TODOROV, Tzvetan
1997 «Por qué Jakobson y Bajtín no se encontraron nunca». *Revista de Occidente*, n.° 190, marzo.

1981 *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique.* París: Seuil.

1991 «Lo humano y lo interhumano (Mijaíl Bajtín)». En: Todorov, Tzvetan. *Crítica de la crítica.* Barcelona: Paidós.

ZAVALA, Iris (coord.)
1996 *Bajtín y sus apócrifos*. Barcelona/Río Piedras: Anthropos.

1996 *Escuchar a Bajtín*. Barcelona: Montesinos.

Borges: entre la conjetura y el relato

Eduardo Huarag Álvarez
Pontificia Universidad Católica del Perú

Borges: del ensayo a la narración

BORGES SE INICIÓ EN LA POESÍA Y EL ENSAYO. Sus primeros escritos revelaron algunas de sus preocupaciones que luego serían casi constantes en toda su obra. En 1932 publicó *Discusiones* y, en 1936, *Historia de la eternidad*. Su extraordinaria erudición le permitiría indagar en teorías religiosas y filosóficas sin dejar de lado sus inquietudes estéticas. Ya para entonces, Borges no compartiría la idea de que la literatura debía ser realista y reflejar los problemas lacerantes de la sociedad. Recordemos que, entre 1920 y 1940, en la narrativa latinoamericana predomina el realismo regionalista y agrario. Frente a ello, la narrativa de los escritores del Río de La Plata se orientó hacia la temática de hechos extraordinarios o fantásticos, tal vez siguiendo la vertiente iniciada por Quiroga, ese extraordinario escritor que gustaba de los temas psicológicos y misteriosos. Borges, y después Cortázar, explorarían una modalidad narrativa en la que se debía tomar distancia de la realidad, sumergirse en el imaginario y la conjetura, y dejar abierta la posibilidad simbólica del argumento.

En muchos de sus escritos, Borges se ubica a medio camino entre el ensayo y la narrativa propiamente dicha. En algunos casos, la trama argumental es desplazada por la conjetura o reflexión filosófica. En otros, la trama argumental y la conjetura interactúan. Para el año 1940, ya Borges tiene un prestigio ganado como poeta e intelectual. En 1941 irrumpe en un nuevo género: el cuento. En ese año se publica *El jardín de los senderos que se bifurcan*. Luego *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1944).

Si juzgamos el cuento a partir del concepto tradicional, es decir, el relato con una trama que se desarrolla en una sucesión narrativa, las obras que presenta Borges pueden caracterizarse como una exploración peculiar. Introducido el lector en el universo ficcional se encontrará ante hechos históricos reelaborados, con autores apócrifos y libros a lo mejor inexistentes. Toda una erudita argumentación con el propósito de desligar al lector de su contexto real, de arrancarlo del

racionalismo en el que navega en la cotidianeidad. Su trabajo no es fácil, sus recursos ponen en práctica lo necesario para ser consistentes, verosímiles y a menudo deslumbrantes; interrogaciones que casi siempre son ventanas que dejan sin respuesta la inquietud cognoscitiva del ser humano.

Los textos de Borges son, muchas veces, comentarios críticos de obras reales o imaginarias, textos con abundante descripción, o disquisiciones reflexivas, conceptuales, que escapan a la idea que tenemos del cuento moderno. Sin embargo, son relatos que atrapan al lector y lo invitan a la reflexión, algunas veces, filosófica. Entonces, lo que sucede es que cuando Borges irrumpe en el género del cuento no se desliga de esos espacios de reflexión, del gusto por la conjetura, la vocación por los hechos insólitos, extraordinarios. La narrativa de Borges significó toda una innovación en un medio en el que los escritores realistas consideraban que era suficiente con develar un tema lacerante. En muchos casos, estos escritores descuidaron la función estética en la estructuración de la trama argumental, o en la exploración de variantes narrativas que pocos escritores se atrevían a realizar. Borges representa la innovación en la narrativa, la ruptura de un paradigma mediante la creación de hechos insólitos, introducción de la conjetura y frecuentes reflexiones metafóricas que derivan en cuestionamientos cognoscitivos.

La conjetura y la disquisición son actividades frecuentes de la inteligencia humana. Estas actividades del pensar se han orientado hacia la filosofía y la teología, en su mayor parte. Borges encuentra la manera de hacerlas parte de la literatura, parte de su narrativa. Para ello modifica las características tradicionales del cuento por un relato que más allá del desarrollo de una trama conduzca el interés del lector hacia las interesantes y siempre sorprendentes disquisiciones. Siguiendo a Sábato, habría que decir que «[...] no busca la verdad sino que discute por el solo placer mental de la discusión y, sobre todo, eso que tanto gusta a un literato como a un sofista: la discusión con palabras, sobre palabras».[1]

Alguna vez, Bioy Casares comentó que los cuentos de Borges son «ejercicios de incesante inteligencia [...] destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura». Borges se ubica en el borde. Construye su universo narrativo mediante la combinación de historias reales, la disquisición sobre autores apócri-

---

[1] Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral, 1979, p. 70.

fos, espacios extraordinarios, insólitos, que se convierten en laberintos que se van desdoblando al infinito (como negación de la linealidad convencional), desdoblamientos que llegan a los límites fantásticos de la doble opción vivencial y que ponen en duda los límites de la realidad. Los laberintos de sus narraciones son galerías por las que discurre nuestra imaginación. De pronto nos encontramos tan absortos con sus reflexiones que casi nos convencemos de que no somos sino parte del sueño de un Alguien que nos observa, punto omega, al que llegamos luego de hacer largos recorridos por el laberinto. El punto alfa y el punto omega se tocan no para dar respuesta a nuestras inquietudes metafísicas, sino para dejarnos nuevamente con interrogantes. Porque en estas conjeturas acerca de la historia dentro de la historia, realidad fantástica dentro de esa fantástica existencia humana, verdad relativa dentro de una verdad dudosa, caben muchas opciones. «Hacia 1951 —escribe Borges en el penúltimo párrafo de "La otra muerte"— creeré haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real [...]».

Una crónica y un relato yuxtapuestos

«El jardín de los senderos que se bifurcan» es una de los relatos que más se acerca a los convencionalismos del género cuento. El relato argumental se inicia con un dato supuestamente histórico, verosímil, lo que se refuerza con la alusión a la obra consultada, el autor y fechas precisas:

> En la página 22 de la *Historia de la Guerra Europea*, de Lidell Hart, se lee que una ofensiva de trece divisiones británicas (apoyada por mil cuatrocientas piezas de artillería) contra la línea Serre-Montauban había sido planeada para el veinticuatro de julio de 1916 y debió postergarse hasta la mañana del día 29.

Esta referencia histórica tiene la intención de sugerir al lector que el relato argumental tiene un marco de veracidad, como acontecimiento «efectivamente sucedido». Además, la fecha en que suceden los hechos efectivamente corresponde al período de la Primera Guerra Mundial.

Sin embargo, esta regla de juego inicial no se mantiene. Pronto el narrador nos informa que en el testimonio que se lee «Faltan las dos

páginas iniciales». Por tanto, la historia no está completa. Se ha abierto una brecha para el desarrollo del imaginario. Faltan las páginas iniciales de la declaración del doctor Yu T'sun. Del gran relato que podía haber seguido por el camino de la crónica genérica con un narrador distante de los hechos, hemos pasado a la referencia de un personaje que pasa a convertirse en narrador-personaje. Yu T'sun ofrece entonces su testimonio. De esta manera, el autor nos ubica ahora en otro relato.

Esta es una de las características de la narrativa de Borges: la del relato dentro de otro relato, o, dicho de otro modo, la particularidad de superponer una historia sobre otra historia. Es que la idea del laberinto, tan recurrente en Borges, no alude únicamente a espacios infinitos. La idea del laberinto se hace patente desde el instante mismo en que el narrador nos modifica la percepción del hecho narrado, y nos conduce a esa otra galería de observación.

Por el testimonio sabemos que Richard Madden era un irlandés al servicio de Inglaterra, que había capturado a Runeberg, agente o espía al servicio de Alemania. Yu T'sun lo supo porque cuando llamó a Runeberg, Madden respondió a la llamada. Desde ese instante, Yu T'sun sabe que Madden estará tras él para capturarlo y matarlo. En medio de sus divagaciones, Yu T'sun guarda un secreto significativo: «El nombre del preciso lugar del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre». Este dato activa el interés por continuar con la lectura de la narración. Por otro lado, como se encuentran en plena guerra, Yu T'sun sabe que este dato puede ser muy valioso y desea que la información llegue a conocimiento de su jefe, en Alemania. «Si mi boca, antes de que la deshiciera un balazo, pudiera gritar ese nombre de modo que lo oyeran en Alemania [...]». Pero, ¿cómo hacer llegar la información? ¿Cómo hacer para que el jefe alemán se entere dónde se encuentra la artillería inglesa a fin de que pueda efectuar el ataque? Hojeó la guía telefónica y encontró el nombre de la persona, el nombre que de convertirse en noticia podría ser la clave que desea comunicar al jefe alemán. Con esta alternativa, Yu T'sun decide visitar a la persona del nombre clave. Se fue a la estación y tomó el tren. Partió en el momento que un hombre llegaba corriendo. Aquel hombre que no alcanza a subir era Richard Madden. Esta secuencia, por los hechos que se refieren, acelera la acción narrativa.

El tren se detuvo en Ashgrove y cuando bajó, un niño le preguntó si acaso iba a casa del doctor Stephen Albert. Otro le explicó que podría llegar a la casa «si toma ese camino a la izquierda y en cada

encrucijada del camino dobla a la izquierda». No le fue difícil asociar que mediante este procedimiento se descubriría el laberinto. Por otro lado, el narrador-personaje entiende de laberintos por ser biznieto de Ts'ui Pen que edificó un laberinto «en el que se perdieran todos los hombres».

Es importante observar que a estas alturas del relato, nos encontramos tan encandilados con la trama narrativa que poco importa si la historia fue efectivamente real. Los elementos de la trama han sido ya expuestos y estaremos pendientes por saber si el espía al servicio de Alemania llega, o no, a comunicar esa información secreta. Es decir, aun cuando se ha partido de un discurso con apariencia de crónica, se ha superpuesto una narración que resulta interesante por su trama.

El laberinto, la conjetura inserta en la narración

Mientras Yu T'sun se desplaza por el camino laberíntico que le han indicado (siempre doblando a la izquierda) para poder llegar a la casa de Stephen Albert, imaginó cómo pudo haber sido el laberinto de Ts'ui Pen. Y entonces la narración da paso a la conjetura cosmológica:

> [...] lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos ...

Obsérvese que el laberinto es concebido como espacio inviolado, es decir, algo que no ha sido develado, descubierto. Pero a la vez se le describe como perfecto, lo cual hace alusión a un estado ideal de la forma. No es casual, creemos, que se le ubique en la cumbre de una montaña. No se ubica en el mismo nivel del espacio terrestre, mundo de la cotidianeidad. El lugar superior, el recinto del altar, se relaciona con la espiritualidad. No es casual que muchos templos se erigieran en una montaña. Los recintos sagrados, como las pirámides egipcias, se orientan hacia lo alto, lugar del Absoluto.

El laberinto también abarcará el tiempo y toda la realidad cosmogónica.

> Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros.

Se trata, pues, de un espacio complejo, sinuoso, que se extiende hacia otros laberintos y así, en forma creciente, hacia el infinito, abarcando la temporalidad, no en forma lineal, convencional, ni proyectándose del presente real, inmediato, hacia el futuro. Este laberinto abarcará la totalidad, puesto que comprende el pasado y el futuro. El laberinto no es solo símbolo de un espacio de lo inexplicable, del infinito, es también el camino a la eternidad, el tiempo cosmogónico que está más allá del pasado y el futuro.

El enlace de la conjetura del laberinto con la resolución del hecho narrado

Finalmente, Yu T'sun se encontró ante un portón herrumbrado. Albert lo acogió con interés porque creyó que aquel personaje venía a ver el jardín de senderos que se bifurcan. Yu T'sun le dijo entonces que aquello era obra de sus antepasados. Se sentaron a conversar porque Yu T'sun se acordó que Richard Madden no llegaría al lugar antes de una hora. Por tanto, cualquier determinación irrevocable podía esperar. De paso, se puede observar que al suspender cualquier determinación se suspende también el desarrollo de la trama narrativa. Se abre el espacio para la conjetura, la meditación, o la exploración de la subjetividad del personaje.

Al ingresar a la explicación de el jardín de los senderos que se bifurcan, lo que hasta ese momento parecía ser nada más que una conjetura interesante, empieza a encontrar relación con la trama misma de la narración. Hasta ese instante, el narrador-personaje no entiende aún la trascendencia del laberinto y lo encuentra absurdo. Es entonces que Stephen Albert le explica que se trata de un laberinto de símbolos y que el laberinto se asocia a lo infinito. El fragmento de la carta decía: «Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan». Para Stephen Albert, la referencia de los jardines se refiere a la novela y aquello de los varios porvenires implicaría la imagen de la bifurcación en el tiempo y no en el espacio. Se trataría de tiempos que se bifurcan en la extensión y proliferan. Sería algo así como las varias opciones de acción que encuentra el escritor

en el desarrollo de la narración. Cada desenlace es el punto de partida para otras bifurcaciones.

Si trasladamos esta situación a los hechos humanos, es posible que en algún momento (siempre dentro de las opciones hipotéticas), los dos sean amigos, pero en otro instante sean enemigos. Mientras se comenta acerca de la simbología del jardín, se hace referencia a los personajes. «Así combatieron los héroes, tranquilo el admirable corazón, violenta la espada, resignados a matar y a morir». Esta frase, leída como parte de un texto, se relaciona luego con la situación real y concreta en la que se encuentran. Por eso, la narración motiva la situación subjetiva del narrador-personaje: «Sentí a mi alrededor y en mi oscuro cuerpo una invisible, intangible, pululación». Este fragmento del relato cumple la función de un anuncio, el anticipo de una posible acción.

Es importante comentar que para Stephen Albert no es inverosímil que una persona abandone todo para dedicarse por 13 años a escribir una novela acerca del laberinto. Los contemporáneos reconocen que el tal Ts'ui Pen tuvo aficiones metafísicas, místicas. La controversia filosófica usurpa buena parte de su novela. Es curioso observar que las aficiones de este personaje coinciden con las aficiones del Borges narrador, aficionado a la literatura, pero también con preocupaciones filosóficas y metafísicas.

Finalmente, Stephen Albert considera que aquel jardín de senderos que se bifurcan es una imagen del universo que trata acerca del tiempo, palabra que extrañamente no menciona en toda la obra. Para Ts'ui Pen, a diferencia del tiempo lineal que prevalece en el mundo occidental, el tiempo es una infinita serie de tiempos, una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Ahora bien, este tiempo no es un abstracto creado por la conjetura, por la mente humana. Este tiempo que se proyecta *ad infinitum* por caminos convergentes y divergentes es una versión simbólica, una explicación simbólica de lo que es la realidad, la historia de la humanidad, el ser y el devenir del hombre. Podemos deducir, entonces, que el orden es una invención cultural. La cultura ha creado una concepción arbitraria de orden. La realidad no se sujeta a esa concepción, es laberíntica y todo lo que hizo Ts'ui Pen es tratar de recrear esa concepción del tiempo y proponer su planteamiento.

Es interesante observar que luego de reconocer que en esta concepción los hechos nos pueden llevar a una convergencia o divergencia, a la amistad o enemistad, Yu T'sun sale con una explicación lineal y

occidental para decir «En todos yo agradezco y venero su recreación del jardín de Ts'ui Pen», lo cual Stephen Albert rectifica, porque no es una explicación laberíntica: «No en todos». Más aun, le recuerda que en unos de esos tiempos es su enemigo. Esta declaración hace volver la conjetura hacia la narración, al propósito por el cual Yu T'sun realiza la visita a Albert. Recordemos que Yu T'sun va a visitar a Stephen Albert para solucionar la forma de trasmitir un mensaje a su jefe alemán antes que llegue Richard Madden.

En ese momento crucial y decisivo, Yu T'sun volvió a sentir la pululación que sacude su interioridad. La misma sensación interior que lo invadió cuando leía la frase «Así combatieron los héroes, tranquilo el admirable corazón, violenta la espada, resignados a matar y a morir».

Es el momento en que Yu T'sun vuelve a recordar su misión fundamental. El tiempo apremia. Mirando hacia afuera observó que un hombre fuerte avanzaba hacia ese lugar: era Richard Madden. Yu T'sun buscó un motivo y aprovechó que Stephen Albert le dio la espalda. En ese instante disparó. Richard Madden llegó al lugar luego del disparo y apresó a Yu T'sun. Yu T'sun fue condenado a la horca. El incidente, sin embargo, permitió que Yu T'sun cumpliera su objetivo: comunicar a Berlín el secreto nombre de la ciudad que se debía atacar. Tiempo después, Yu T'sun leyó en un periódico que la ciudad había sido bombardeada, de lo que se deduce que el servicio de espionaje había logrado descifrar el mensaje: la ciudad que se debía bombardear se llamaba Albert.

El desenlace ha sido inesperado, como es frecuente en los cuentos magistrales. Desde la perspectiva de la narración, toda la conjetura sobre el jardín de los senderos que se bifurcan aparentemente era nada más que un distractor, que ha mantenido el suspenso y dilató la resolución de la trama. Sin embargo, si asociamos la insólita determinación, la muerte de Stephen Albert por el hecho de llamarse Albert, con la idea de los laberintos infinitos que se proyectan en forma convergente y divergente, veremos que es comprensible y coherente que suceda lo acontecido. Estaba dentro de lo posible, desde la perspectiva de las reglas del laberinto. Al salirse de la trama y plantear una conjetura, además, Borges ha enriquecido nuestra percepción de la realidad.

Convergencia entre la función narrativa y la función conjetural

Es interesante observar que un psicólogo como Stephen Albert ha dedicado años al estudio del laberinto para concluir que es una expresión simbólica acerca de la idea del tiempo de Ts'ui Pen y su cosmogonía. Pero he aquí que la historia lo ubica ante un descendiente del famoso Ts'ui Pen. Los hechos del relato nos muestran a un Yu T'sun con la necesidad de comunicar una palabra, un nombre al mando militar alemán. Por extraña coincidencia, o porque así estaba previsto en las opciones del laberinto, Stephen Albert está allí y debe ser sacrificado para que aquel espía oriental cumpla su objetivo. El laberinto es un misterio que termina devorando a su mejor intérprete. Ironía del destino.

La habilidad narrativa le permite a Borges enhebrar la trama argumental con las reflexiones de su conjetura. Por un lado, revela su dominio en la narración misma, en el desarrollo de la trama con la presentación del conflicto, el manejo del suspenso y un desenlace inesperado. Pero, por otro lado, su dominio del ensayo le permite realizar conjeturas consistentes acerca de los laberintos. Por una parte, la fruición del lector se verá satisfecha en el arte de contar el cuento, en el dominio para mantener el interés durante el desarrollo de la trama. Pero, por otra parte, el autor ha introducido al lector en la meditación sobre la realidad y la idea del tiempo a través de sus reflexiones sobre el laberinto. La estrategia del relato, pues, es distinta a la del cuento convencional y quedará en el lector como inquietud más allá del goce estético que le ofrece la trama.

Otra conjetura que devora al personaje

En el cuento «La muerte y la brújula» (*Artificios*, 1944), la conjetura aparece no como una digresión, sino como un texto estrechamente ligado con los motivos del homicidio. Efectivamente, Erick Lönnrot quería averiguar la identidad del asesino del judío Yarmolinsky, cosa que no logró con la anticipación debida. El crimen de Yarmolinky se produce aparentemente por robo. El judío poseía «los mejores zafiros de mundo». A Lönnrot, sin embargo, esta explicación no lo satisface: «Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis».

Para ahondar en el misterio y como dándole la razón a Lönnrot se encuentra la frase: «La primera letra del Nombre ha sido articulada». Luego se produce otro homicidio, una puñalada en el pecho había matado a Azevedo. Y la frase que apareció decía: «La segunda letra del Nombre ha sido articulada». En el tercer crimen, la víctima fue Gryphius y la frase decía: «La última letra del Nombre ha sido articulada».

Una noche de marzo, el comisario recibió un sobre en el que le explicaban que ya no se cometerían más crímenes, «los vértices perfectos de un triángulo equilátero y místico» ya se habían formado con la realización de los crímenes. Lönnrot lee el documento y considera que los tres lugares eran equidistantes. Y aquí se formula la primera conjetura explicativa: «Simetría en el tiempo (3 de diciembre, 3 de enero, 3 de febrero); simetría en el espacio, también [...]».

Sin embargo, la palabra *Tetragrámaton* le hace pensar que se produciría un cuarto crimen. Lönnrot va en busca del homicida. Ambos se encuentran, y Scharlach consigue maniatarlo. Recién entonces le explica algo inaudito: le había ido dejando pistas para que Lönnrot supiera que habría un cuarto homicidio. Y la conjetura se sigue explicando: «Un prodigio en el Norte, otros en el Este y en el Oeste, reclaman un cuarto prodigio en el Sur, en el Tetragrámaton —el Nombre de Dios, JHVH— consta de cuatro letras».

Pero Lönnrot era un personaje analítico, conocedor de la cultura judía y griega, así que se aventuró a plantear otra conjetura, tal vez como otro desafío a la inteligencia o con la esperanza de no ser asesinado:

> En su laberinto sobran tres líneas ... Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta ... Scharlach, cuando en otro avatar usted me de caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos, aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le roy.

Scharlach lo había estado escuchando atento. Hábil y analítico, como él, le dará una respuesta: «Para la otra vez que lo mate ... le prometo ese laberinto». Y es así que inevitablemente procede a matarlo.

Así como la conjetura en la crónica policial de «El jardín de los senderos que se bifurcan» supone una inserción, aquí también la captura de un asesino, la arquitectura de la trama, termina relacionán-

dose de modo magistral con la conjetura. En este caso, la conjetura se articuló a través de varias hipótesis: primero fue la conjetura del triángulo equilátero; luego la del Tetragrámaton; y, finalmente, la otra, la del laberinto griego, del cual no podrá escapar. Como se observa, el intérprete del laberinto, el decodificador, termina fatalmente atrapado y no podrá eludir la muerte. El lugar de anticiparse al cuarto homicidio, va al encuentro de su propia muerte.

La conjetura en el centro de otra trama narrativa

En el cuento «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto» (*El Aleph*, 1949), Dunraven y Unwin están en Carnawall y especulan acerca de la muerte de Abenjacán, el Bojarí.

> Hará un cuarto de siglo —duo Dunraven— que Abenjacán el Bojarí, caudillo o rey de no sé qué tribu milótica, murió en la cámara central de esa casa a manos de su primo Zaid. Al cabo de los años, las circunstancias de su muerte siguen oscuras.

Esta declaración de Dunraven es el inicio para la develación del misterio.

Para crear más interés en la narración se comentarán situaciones inexplicables:

> En primer lugar esa casa es un laberinto. En segundo lugar, la vigilaban un esclavo y un león. En tercer lugar, se desvaneció un tesoro secreto. En cuarto lugar, el asesino estaba muerto cuando el asesinato ocurrió.

Con esta explicación, el narrador deja la muerte en el ámbito del misterio. A partir de ello se puede aventurar conjeturas. Lo importante es que más que acciones sucesivas, como ocurre en el cuento convencional, aquí lo que pasará a constituirse en el centro de la trama narrativa será la sucesión de conjeturas sobre la muerte. Un desafío y un entretenimiento intelectual.

Como en los casos anteriores, las conjeturas van ligadas a la idea del laberinto:

> Empezaré por la mayor mentira de todas, por el laberinto increíble. Un fugitivo no se oculta en un laberinto sobre un alto lugar de la costa, un

> laberinto carmesí que avistan desde lejos los marineros. No precisa erigir un laberinto, cuando el universo ya lo es.

Y es que el laberinto no es nada más que un espacio intrincado y caprichoso al que se puede llegar doblando siempre a la izquierda. El laberinto, sin embargo, no es un ente distante a la realidad humana, no es una maqueta expuesta a nuestra observación. El problema es que el laberinto se relaciona con el universo en el que estamos instalados.

Ahora bien, respecto de cómo sucedió realmente la muerte de Abenjacán se aventura una hipótesis:

> El Bojarí soñó con una red. El rey vencido y el visir y el esclavo huyen por el desierto con un tesoro. Se refugian en una tumba. Duerme el visir de quien sabemos que es un cobarde, no duerme el rey, de quien sabemos que es un valiente. El rey para no compartir el tesoro con el visir, lo mata de una cuchillada; su sombra lo amenaza con un sueño, noches después.

Toda hipótesis es una presunción. De modo que, así como se formula una, se podría exponer otras. Lo importante es observar, en cada caso, la coherencia lógica de cada hipótesis.

Según la segunda hipótesis, «Esa noche durmió el rey, el valiente, y veló Zaíd, el cobarde». Siguiendo con el relato, se sustrae el tesoro a fin de atraer al Bojarí y matarlo. El Bojarí lo irá a buscar y caerá en la trampa. Abenjacán irá a Inglaterra y cuando ingresa por la puerta del laberinto, será muerto. «El esclavo mataría al león y otro balazo mataría al esclavo. Luego Zaid deshizo las tres caras con una piedra». Juego de roles y personajes en el que las hipótesis son parte de ese laberinto. La deducción racional misma se afana en un sustento coherente e ignora lo insólito. Pero lo insólito existe y nos sorprende cuando se presenta.

La conjetura final en el cuento nos vuelve hacia una situación que escapa de lo cotidiano. Deducción analítica y acuciosa de Borges, que hace de sus conjeturas un reto a la imaginación y la capacidad reflexiva del lector. Se podría creer que se trataba de un homicidio que tuvo por motivación la codicia o la ambición. Explicación comprensible. Pero como el narrador va siempre más allá de las razones cotidianas, explicará que se trataba de un asesino enredado en el juego de roles: «Fue un vagabundo que, antes de ser nadie en la muerte, recordaría haber sido un rey o haber fingido ser un rey, algún día».

Es un caso absurdo en el que el asesino espera trascender por la muerte que provoca. Dicha opción no es la que esperaba el lector. Nuevamente, entonces, la sorpresa.

Como se puede apreciar, el arte narrativo de Borges no se interesa por la trama en sí, como podría ocurrir en el cuento convencional. Al parecer:

> Lo atrae lo que la inteligencia posee de móvil, de bipolar, de ajedrecístico: juguetón, inteligente y curioso, le atraen las sofistiquerías, lo subyuga la hipótesis de que todos pueden tener razón o, mejor todavía, que nadie verdaderamente la tiene.[2]

Borges transgrede, violenta, la estructura convencional del cuento. Reformula la naturaleza del relato introduciendo sus conjeturas. Y lo hace de tal manera, que sus relatos no dejan de cumplir con lo fundamental del relato: la composición narrativa, la sucesión de hechos, la trama y el desenlace. Pero no olvidemos tampoco que el desarrollo de la conjetura es, más que un entretenimiento intelectual, la puerta pequeña a través de la que podemos ingresar al mundo de la reflexión sobre lo inexplicable, la conciencia mítica, los infinitos, los misterios y lo absurdos de la condición humana.

Bibliografía

ALAZRAKI, Jaime
1974 *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1974.

1977 *Versiones. Inversiones. Reversiones: el espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid: Gredos, 1977.

BORGES, Jorge Luis
1983 *Obras completas*. Madrid: Alianza, Emecé, 1983.

BORGES, Jorge Luis y Adolfo BIOY CASARES
1975 *El libro del cielo y del infierno*. Buenos Aires: Sur, 1975.

SÁBATO, Ernesto
1979 *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral, 1979.

---

[2] Ib., l. cit.

Estudio comparativo de dos poetas: César Vallejo y Li Sang

Hyesun Ko de Carranza
Departamento de Español, Universidad Dankook (Seúl, Corea)

Introducción

En este trabajo vamos a comparar a dos poetas que vivieron en la misma época y con el mismo afán de renovar la poesía a pesar de la distancia física. Uno es el poeta coreano Li Sang (1910-1937) y el otro es César Vallejo (1892-1938).

Las décadas 20 y 30 del siglo XX, durante las que escribieron los dos poetas, fueron una época llena de contradicciones: la humanidad, que desde fines del siglo XIX había alcanzado importantes avances científicos y técnicos, fue víctima de sus propios inventos. Europa, el escenario de la Primera Guerra Mundial (1913-1919), fue arruinada totalmente. La situación afectó a los europeos a tal punto, que llegaron a negar los valores existentes. Los artistas, acostumbrados a ser sinceros para la vida y fieles a la naturaleza desde la Edad Media, renunciaron a toda ilusión de realidad y expresaron su visión de la vida mediante la deliberada deformación de los objetos naturales. De allí nace «la ruptura con la tradición artística del siglo XIX».[1] El primer movimiento vanguardista fue el Dadaísmo, «fenómeno típico de época de guerra, protesta contra la civilización» cuya finalidad consiste «en su oposición a los atractivos de las formas ya hechas de antemano y los clichés lingüísticos cómodos».[2] Cuando este movimiento estaba en decadencia, nació el Surrealismo, que dio importancia al mundo onírico. Los escritores europeos buscaron medios de expresión más novedosos con el afán de renovar la literatura.

Hispanoamérica, que había obtenido su independencia hacía casi un siglo, todavía no lograba una estabilidad social ni política ni económica; por ejemplo, México sufría las consecuencias de su Revolu-

---

[1] Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*. 19na ed. Londres: Labor, Punto Omega, 1985, p. 270.

[2] Ib.

ción. El Modernismo, que empezó desde fines del siglo XIX, estaba en decadencia; y para muchos literatos, las nuevas formas de expresión de los europeos eran una novedad atractiva. Los poetas empezaron a escribir siguiendo modelos vanguardistas de Europa. Sin embargo, no se contentaron con remedarlos. Algunos crearon sus propios movimientos y tampoco faltaron quienes dieron pasos más adelante que los mismos precursores europeos. César Vallejo fue uno de estos.

La situación de Asia era diferente. Los países asiáticos, sobre todo los tres países de extremo Oriente —China, Japón y Corea—, que vivían aislados de Europa, abrieron sus puertas a finales del siglo XIX. Entre los tres, Japón hizo su apertura voluntaria antes que los otros dos. China y Corea, que habían sido focos de ataque del imperialismo occidental a fines del siglo XIX, en los primeros años del siglo XX estaban sufriendo por el imperialismo de su propio vecino, Japón. Este país invadió Corea, la anexó, la convirtió en su colonia y siguió su marcha hacia el continente chino. Los literatos japoneses introdujeron en Corea las diversas corrientes literarias de Occidente. Todas las escuelas, desde el Clasicismo, hasta la Vanguardia, llegaron al mismo tiempo a Corea. Los escritores coreanos, según su preferencia, adoptaron algún vehículo de expresión. Así es que, en la segunda década del siglo XX, en la península coreana convivieron todas las corrientes literarias: Clasicismo, Romanticismo, Realismo, Naturalismo y Vanguardia. Li Sang fue el primer poeta vanguardista de Corea.

La vida de ambos poetas de nuestro estudio fue muy penosa. César Vallejo era el benjamín de una familia numerosa y humilde de los Andes. Tuvo que interrumpir sus estudios varias veces por problemas económicos. Fue injustamente encarcelado y perseguido, por lo que tuvo que abandonar su tierra. En París no mejoró su situación económica. Vivió pobre, enfermo y murió en tierra ajena.

El caso de Li Sang fue similar. Hijo mayor de una familia humilde, fue adoptado contra su voluntad por un tío suyo, primogénito del clan que no tenía hijos. Vivió maltratado por su tía y, más tarde, cuando murió el tío, tuvo que responsabilizarse de la economía de ambas familias. Sus amores fueron con las mujeres de los bares, aunque después se casó con una intelectual. Este poeta incomprendido y *dandy* fue a Japón, donde lo arrestaron por ser coreano y, a los pocos meses de salir de la cárcel, murió por los efectos de la tuberculosis.

Aunque sus vidas tienen algo en común, hay diferencias muy notables: Li Sang vivió ajeno a los problemas políticos y sociales, diferenciándose así de sus paisanos, quienes luchaban contra la colonia ja-

ponesa. Era un hombre resignado, tal como se presenta en su novela *Las alas*. Sin embargo, su resignación era la expresión de la frustración de no poder hacer nada.

Aunque hay quienes lo critican por haber escrito en japonés, viendo su vida que siempre tomaba rumbo ajeno a su voluntad y deseo, podemos comprender su actitud. En cambio, Vallejo era un militante socialista. En *Los heraldos negros* se nota el dolor ante el sufrimiento de los pobres y en su *España, aparta de mí este cáliz* vemos a un luchador que grita contra la injusticia de los fascistas. A él le dolió la situación de los pobres y los de abajo.

A pesar de esta marcada diferencia, los poemas de los dos muestran aspectos en común: son difíciles y oscuros. Eso explica que hasta ahora haya muchas interpretaciones de las obras de ambos.

Características de los poemas

A. Lenguaje

Ambos poetas, influenciados directa e indirectamente por el vanguardismo, tienen el mismo afán de renovar el lenguaje poético.

A.1. Uso de los números

Cada cultura tiene su propia simbología. Por ejemplo, para los coreanos, el número 9 es de buena suerte, mientras que el 4 está relacionado con la mala suerte, ya que la palabra *sa*, que significa «muerte» suena igual al *sa*, «cuatro». Por esta razón, en algunos edificios altos prefieren no escribirlo, reemplazándolo con *F*, inicial del inglés *four*. En cambio, en la cultura occidental, el 7 está relacionado con la buena suerte y el 13, con la mala.

Según los caracteres generales del vanguardismo, definidos por Anderson Imbert, los vanguardistas usaron un lenguaje no comunicativo, usando el letrismo, la jitanjáfora o los caligramas. El frecuente uso de números en ambos poetas se puede juzgar desde este punto de vista: lenguaje no comunicativo. Ambos poetas utilizaron números en sus poemas, pero no siempre según la simbología numérica propia de su cultura. A veces preferían escribir en números arábigos o en letras por la similitud en las figuras o en su significado numérico.

A.1.1. Vallejo

En este trabajo enfocaremos el poemario *Trilce*, obra llena de entusiasmo de renovación poética. Veamos «Trilce V»:

> Los novios sean novios en eternidad.
> Pues no deis 1, que resonará al infinito.
> Y no deis 0, que callará tánto,
> hasta despertar y poner de pie al 1 (v. 13-16).

Aquí, 1 y 0 están relacionados con las figuras sexuales. Hay otros poemas donde usa el número 1 por su similitud con la forma: «Al ras de batiente nata blindada/de piedra ideal. Pues apenas/acerco el 1 al 1 para no caer» (XX, v. 1-3). Aquí, el poeta simboliza la pierna con «1». En cambio, en «Trilce XVII»: «Destílase este 2 en una sola tanda» (v. 1) hace resaltar el significado del número 2, que se refiere a la unión de dos personas y este uso se repite en el poema LXXVI: «En nombre de esa pura./que sabía mirar hasta ser 2» (LXXVI v. 3-4). El 24 de «Trilce XXIII» debe analizarse en dos sentidos: como la hora y como la figura de las dos manitas del reloj cuando indica la hora 24. Veamos la tercera estrofa del poema:

> En la sala de arriba nos repartías
> de mañana, de tarde, de dual estiba,
> aquellas ricas hostias de tiempo, para
> que ahora nos sobrasen
> cáscaras de relojes en reflexión de las 24
> en punto parados.

En otros, el número está usado por su significado: «en tus 21 uñas de estación» (XVII, v. 17); «diciembre con sus 31 pieles rotas» (XXI, v. 4); del XXXII, «999 calorías» (v. 1), «1,000 calorías» (v. 8), «Treinta y tres trillones trescientos treinta/y tres calorías» (v. 21-22). En XVII y XXI, ambos números indican la fecha. El primero se refiere a 21 de junio y el segundo a 31 de diciembre. En XXXII, todos los números se refieren a su significado original. En los versos 21-22, el poeta usa una secuencia de número 3. La obsesión de Vallejo por el número 3 es muy notable desde el título de su poemario *Trilce*. Para algunos es una combinación de «triste y dulce», pero para otros está relacionado con «tres» libras que le faltaron para imprimir su poemario. También hay la teoría de que *trilce* es una palabra creada por *tri–*, tres veces, y

dulce, o sea, «tres veces dulce». El 3 es un número relacionado con la creación: en el mundo cristiano, por ejemplo, se habla de la trinidad, los tres reyes magos, y el mundo *postmortem* compuesto por paraíso, purgatorio e infierno. Además, Jonás estuvo tres días y tres noches en el vientre del gran pez, y Jesús estuvo tres días y tres noches en el seno de la tierra. Lo curioso es la coincidencia con el concepto de la cultura quechua en la cual también hay la creencia de tres mundos: Hanan Pacha (cielo), Kay Pacha (este mundo), Ucu Pacha (mundo inferior). Los aimaras también dividían el mundo en tres: Arajj Pacha (cielo), Aca Pacha (este mundo), Mangha Pacha (subsuelo). Veamos otro ejemplo del numero 3 que representa la figura humana como una hormiga:

> Son tres Treses paralelos,
> barbados de barba inmemorial,
> en marcha 3 3 3 (v. 12-14, de «Me estoy riendo», *Poemas humanos*)

El número 7 también tiene mucho que ver con la Biblia: el mundo fue creado en seis días y en el séptimo día descansó el Padre; cuando, Pedro le preguntó a Jesús cuántas veces debía perdonar a su hermano, Jesús le contestó que lo perdonara hasta setenta y siete veces. Veamos la primera y segunda estrofa de «Trilce XLVIII»:

> Tengo ahora 70 soles peruanos.
> Cojo la penúltima moneda, la que suena
> 69 veces púnicas.
> Y he aquí, al finalizar su rol,
> quemase toda y arde llameante,
> llameante,
> redonda entre mis tímpanos alucinados.
>
> Ella, siendo 69, dase contra 70;
> luego escala 71, rebota en 72.
> Y así se multiplica y espejea impertérrita
> en todos los demás piñones.

El número 70 está formado por la yuxtaposición de 7 y 0. Este poema, muy difícil de comprender puesto que los 70 soles no son simples monedas, podría estar relacionado con el acto sexual. El 69, un número anterior a 70, es la posición de los dos cuerpos humanos, y el 0 de 70 es una figura relacionada con el órgano sexual femenino.

A.1.2. Li Sang

El vanguardismo introducido por los japoneses fue una novedad para los jóvenes coreanos. Aunque carentes de una tradición en las escuelas literarias occidentales, los poetas empezaron a escribir remedando a los vanguardistas japoneses y occidentales. Li Sang, arquitecto de profesión, utilizó mucho los números en sus poemas. Veamos algunos poemas de la serie *Ogamdo*:

I
13 niños corren por la calle.
(No importa que sea una calle cerrada).

El primero dice que tiene miedo.
El segundo también dice que tiene miedo.
El tercero también dice que tiene miedo.
El cuarto también dice que tiene miedo.
El quinto también dice que tiene miedo.
El sexto también dice que tiene miedo.
El séptimo también dice que tiene miedo.
El octavo también dice que tiene miedo.
El noveno también dice que tiene miedo.
El décimo también dice que tiene miedo.

El onceavo dice que tiene miedo.
El duodécimo también dice que tiene miedo.
El tridécimo también dice que tiene miedo.
Los trece niños son los que hacen temer
y temen (preferible que no haya otro).

No importa que haya uno que de miedo.
No importa que haya dos que den miedo.
No importa que haya dos que teman.
No importa que haya uno que tema.
(No importa que sea una calle abierta).
No importa que los trece no corran por la calle.

Sobre el 13 hay varias interpretaciones: algunos lo relacionan con la mala suerte pensando en la tradición cristiana; otros, con las 13 provincias de Corea; y otros más no dan importancia a su significado. Quienes lo relacionan con el número de las provincias coreanas dicen

que el temor es contra los invasores japoneses. Esta interpretación es la más peligrosa ya que Li Sang no demostró nada contra la colonia e incluso escribió sus primeros poemas en japonés. Sin embargo, para el poeta, el 13 simbolizaba un mundo irreal porque, en un cuento, dice «el reloj de mi cuarto, de repente, tocó 13 veces... 12 + 1 = 13. Desde el siguiente día (es decir, desde ese momento), mi reloj tiene 3 manitos» (el año 1931). El reloj tiene dos manitos y su número máximo es 12. Por lo cual, tocaría un máximo de doce veces. El 13 no puede ser del mundo real. Juzgando así, el poema puede referirse al mundo irreal que parece real, y su buen ejemplo es el espejo, tema que obsesionó mucho al poeta. Los trece niños miedosos, igual que el poeta que temía a su tía, corren en el mundo del espejo y la calle puede estar abierta pero cerrada también. En el poema XV de la serie *Ogamdo*, el poeta confiesa su temor al espejo diciendo «Yo estoy en un cuarto que no tiene espejo. El Yo del espejo tampoco está. Yo estoy temblando ahora, temiendo al Yo del espejo. Dónde estará el Yo del espejo y qué estará tramando contra mí». Veamos el poema IV de la misma serie, cargado de números:

IV
Acerca de la situación del paciente.
1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 .
2 2 2 2 2 2 2 2 2 . 1
3 3 3 3 3 3 3 3 . 2 2
4 4 4 4 4 4 4 . 3 3 3
5 5 5 5 5 5 . 4 4 4 4
6 6 6 6 6 . 5 5 5 5 5
7 7 7 7 . 6 6 6 6 6 6
8 8 8 . 7 7 7 7 7 7 7
9 9 . 8 8 8 8 8 8 8 8
0 . 9 9 9 9 9 9 9 9 9
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
resultado 0:1
26.10.1931
firmado por médico encargado Li Sang.[3]

Este poema está constituido por una simetría perfecta. La serie de los números desde 0 hasta 9 está dividida por (.) que forma una línea

[3] En el poema original todos los números están al revés.

diagonal (/). La secuencia de números que va desde 0 hasta 9, cuando llegue a 10 se desarrolla otra vez, guardando la secuencia anterior como la serie 1, y 10 convertido en 0 seguirá su secuencia. El poeta está demostrándonos la vida mediante esta secuencia que nunca termina a medida que avance el tiempo y finalmente lo juzga como un resultado de «0:1». Sobre esto hay varias interpretaciones: algunos relacionan el 0 con la nada y el 1 con la existencia, o sea «0:1 = nada:existencia»; otros buscan la similitud de las figuras sexuales, o sea «0:1 = femenino:masculino». También hay explicaciones de los matemáticos: «0:1 = 0/1 = 0».

Por otro lado, Li Sang, como Vallejo, también se obsesionó con el número 3. En el Oriente, este número también estaba relacionado con la creación. Según el mito de Tangun (Rey Oso) de los coreanos, el dios del cielo mandó junto a su hijo tres consejeros. Para los chinos, el número 9, resultado de 3 x 3, es un número celestial. Por esta razón tenían 9 códigos más importantes y 9 escalafones de la burocracia. En el hinduismo, un cuadrángulo de 9 de ancho y 9 de longitud es un mandala que simboliza el cosmos. Li, Sang también usa mucho este número: «∇ cree que el foco es un sol de la 3ra categoría. [...] 3 salió a conquistar los números de múltiple común» («Juego de ∇»), y «círculo de 3 centros» («La barba»), «3er piso encima del 2do encima del 1ero» («Movimiento»), etc. En el caso de «Juego de ∇», ∇ se refiere a sí mismo y su contraparte femenina está diagramada como Δ. Ambos son triángulos y juntándolos se forma un cuadrángulo ( ), una caja. El cuadrángulo, basado en el número 4, simboliza lo básico del ser humano: el hombre tiene 4 extremidades, hay 4 elementos en el mundo, 4 estaciones, 4 direcciones, etc. Lo curioso es que *Sang*, el seudónimo de nuestro poeta, significa «una caja». Su verdadero nombre es Kim Hae-Kyong.

A.2. Uso de los tecnolectos científicos

Los vanguardistas, que rindieron culto a la novedad, prefirieron no usar palabras e imágenes gastadas. Por esta razón recurrieron al léxico científico o técnico. También encontramos este afán en los dos poetas de nuestro estudio.

A.2.1. Vallejo

«La ciencia se puede considerar como una de las tres bases ideológicas —siendo las otras dos la religión y la política— en que Vallejo

fundamentó su cosmovisión poética».[4] En los poemas de Vallejo encontramos muchos términos médicos y científicos. Esto tendría una íntima relación con su inclinación a la Medicina, profesión que no pudo seguir por falta de recursos económicos. Veamos algunos ejemplos: «Cómo el destino,/mitrado monodáctilo, ríe» (X, v. 5-6). *Monodáctilo*, según la edición de Larrea, es un término usado en Zoología para referirse al que posee un solo dedo. «Cómo a su vez estas dejan el pico/cubicado en tercera ala» (X, v. 11-12). *Cubicado*, término matemático, viene de *cubicar* y significa «multiplicar un número dos veces por sí mismo». Asimismo, encontramos «Incertidumbre. Tramonto. Cervical coyuntura» (XII, v. 3). *Cervical* viene de la cerviz, término de anatomía.

En «Trilce XXXV», para referirse a los dedos de la amada dice «pancreáticos», y en «Trilce IX» dice «válvula» para su sexo. Vallejo, mediante estos términos biológicos, quiere recalcar la realidad del cuerpo humano. Fuera de estos ejemplos, hay un buen número de términos técnicos como *descascar* (marítimo), en el v. 8 de «Trilce LXIX»; *quelonias* (zoológico), en el v. 11 del mismo poema; *digitígrados* («animales que solo apoyan los dedos al andar, como el gato y otros felinos»), en el v. 3 de «Trilce LXXIII»; *exósmosis* (en «Trilce LXXIII», v. 5), un neologismo basado en el término físico de *ósmosis*.

A.2.2. Li Sang

En sus poemas abundan términos matemáticos, físicos, químicos y médicos. Veamos un poema cuyo título es «Una reacción reversible rara»:

> Un círculo de cualquier radio (tempo relacionado con participio)
> Una línea que pasa por un punto dentro del círculo y otro, de fuera.
> La influencia temporal de dos tipos de ser.
> (Somos indiferentes a esto)
>
> ¿La línea asesinó al círculo?
> *microscopio*
> Debajo de él lo artificial también se revela como algo natural.

---

[4] Hart, Stephen. *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*. Londres: Tamesis Books Limited, 1987, p. 63.

En el poema titulado «Juego de ∇», con el subtítulo de «Δ es mi amor », dice «3 fue a conquistar los números de *múltiple común*». «Esta mano se *fosilizó*», «el cadáver *se evaporó*», del poema «Estómago vacío»; «[...] hazme *protón del electrón*», «axis X, axis Y, axis Z», «control de velocidad, por ejemplo, si la luz corre a 300000 Km por segundo, natural que no haya la regla de que la invención humana no puede correr a 600000 Km por segundo», «el átomo es átomo, átomo, átomo», del poema «Documentos sobre las líneas, n.° 1», cargado de términos científicos. De la misma serie, en el n.° 4 dice «[...] el azúcar *hexágono* (se refiere al cubito de azúcar)».

A.3. Nivel gráfico

La grafía es un acuerdo entre la gente que usa la misma lengua. Por tanto, es una cosa arbitraria. Los dos, conscientes de este papel de la lengua, trataron de romper el molde lingüístico cambiando la grafía.

A.3.1. Vallejo

El uso inadecuado de la mayúscula tenía intención enfática, por ejemplo, «nombre nombre nombre nombrE» (II, v. 16) y «y el placer que nos DestieRRa» (LX, v. 19). Los errores ortográficos son algo bien medido.

Vallejo solía escribir erróneamente *v* con *b*: «Tendime en són de tercera parte,/mas la tarde —qué la bamos a hhazer—» (IV, v. 9), «Vusco volvver de golpe el golpe./[...] Busco volvver de golpe el golpe./[...] Fallo bolver de golpe el golpe» (IX, v. 1, 7, 14). En el IV «bamos» en lugar de «vamos» y, en el IX, «busco volver» aparece como «vusco volvver», «busco volvver» y «bolver». Hay que considerar que *b* es un sonido oclusivo y bilabial, mientras que *v* es fricativo y labiodental. Además, la forma de la letra *v* se parece a la del cuerpo femenino. El poeta juega comparando estos dos sonidos con los del pleno encuentro corporal. La repetición gráfica de *v* de *volver* es para recalcar la introducción del sexo masculino.

Sobre la confusión intencional de *pocillos*, por *posillos* (XXII, v. 19), dice Ricardo González Vigil que el poeta modificó la ortografía «para evocar también el vocablo poso, "sedimento del líquido contenido en una vasija, residuo, asiento" o "quietud, reposo"» (p. 282). En «Trilce XXV» dice «Al rebufar el socaire de cada caravela» (v. 5). La edición Ferrari prefirió escribir «carabela» tomando como error del poeta. Pero, Ricardo González Vigil tiene otra teoría. Para él, «Vallejo alude a las carabelas pero liberando la sugerencia morfológica», puesto que en

portugués y gallego es *caravela*; y en italiano, *caravella*; y en francés, *caravelle*; etc. También en el v. 6 del mismo poema dice «ameracanizar» en vez de «americanizar». Sin embargo, el poeta a propósito habría escrito así para conservar la repetición fónica de *a*. La repetición de una letra más como en «sossiegue» (XLII, v. 2) en vez de «sosiegue» es para intensificar el ambiente de sosiego. También hay uso de la pluralización de adverbios, como «aunes» (XXXVI, v. 16), «todavías» (XXXIX, v. 9).

En «Trilce VI» escribe «El traje que vestí mañana/no lo ha lavado mi lavandera» (v. 1-2). *Vestí* es pasado mientras *mañana* es un adverbio de futuro. Muchos hablan de la incoherencia de esta oración; sin embargo, tampoco se puede negar la posibilidad de que el poeta hubiera abreviado la frase preposicional locativa «en la». En este caso, tal como dice Anderson Imbert, es una omisión de nexos, técnica de los vanguardistas, quienes destruían la sintaxis y, para dejar en libertad sus palabras, tachaban los nexos y las frases medianeras.

A.3.2. Li Sang

En el poeta coreano no hay mucho léxico atípico ni antigramaticalidad fuera del título de la serie de poemas *Ogamdo*, palabra derivada de *chogamdo*, que significa «cuadro o maqueta vista desde arriba». Li Sang, que era arquitecto, usaba mucho las maquetas en su lugar de trabajo. En la versión japonesa, el título era *Chogamdo*, pero al escribir en coreano quitó la *ch*. *Ogamdo*, sin *ch*, a lo más puede significar «cuadro visto por cuervo», que no tiene sentido.

La novedad de la sintaxis de Li Sang está en su escritura. El coreano, igual que muchas lenguas, tiene que escribirse separando cada vocablo. Sin embargo, Li Sang ignoró esta regla en la mayoría de sus poemas. Veamos un ejemplo de la serie de *Ogamdo*:

XV

1. estoyenuncuartoquenotieneespejoelyodelespejotampocoestáestoytemblandoahoratemiendoalYodelespejodóndeestará elYodelespejoyquéestarátramandocontramí.

(Estoy en un cuarto que no tiene espejo. El Yo del espejo tampoco está. Estoy temblando ahora, temiendo al Yo del espejo. Dónde estará el Yo del espejo y qué estará tramando contra mí).

2. dormíenlacamafríasintiendopecadosEnmisueñoclaromiYoestabaausenteencambiolasbotasmilitaresqueteníanlaspiernasf alsasensuciabanelblancopapeldemisueño.

(Dormí en la cama fría sintiendo pecados. En mi sueño claro mi Yo estaba ausente; en cambio, las botas militares que tenían las piernas falsas ensuciaban el blanco papel de mi sueño).[5]

A.4. Neologismo

Los vanguardistas, para demostrar su ingeniosidad y ante la imposibilidad de expresarse en lenguaje común, inventaban palabras nuevas o palabras extranjeras.

A.4.1. Vallejo

Los críticos no siempre coinciden en determinar el significado de las palabras vallejianas. Por ejemplo, en «Trilce XXI» dice «En un auto arteriado de círculos viciosos» (v. 1). Según Juan Larrea, esta palabra es un neologismo derivado de *artero*, de *artería*. Neale-Silva dice que «arteriado reúne la idea de arterias y de una multiplicidad de vías».

Pero, en general, sus invenciones son analizables. Hay casos de fusión de dos palabras. Por ejemplo, «ternurosa» (XXI, v. 14), una fusión de *ternura* y *amorosa*; «vagoroso» (XXX), de *vagaroso* y *vigoroso*; «trascendiente» (XXXIX, v. 16), de *trascendente* y *diente*; «inhumanable» (LIX, v. 6), de *in–humano–able*. En algunos busca la similitud con otros términos. Por ejemplo, «innánima» frente a *ánima* por *inánime, exánime, inanimado*, en el v. 23 del XXV; «callandas» por *calladas*, pensando en términos cultos como *execrandas, venerandas*, etc. (Neale-Silva, p. 76); «nadamente» en contraste con *totalmente* (LXXV, v. 3).

Las palabras derivadas como «dulzorada», de *dulzor* (XXX); «todaviiza», de *todavía* (XXXVI, v. 11); «lunesentes», el adjetivo derivado de *lunes* (XXXIX, v. 19); «iridice», derivado de *iridiscente*; «craterizados», del *cráter* (LVII, v. 1).

A.4.2. Li Sang

En sus poemas no hay ejemplos de neologismos. Él recurre al uso de palabras extranjeras. Como un fiel cosmopolita, para él, las calles de todas las ciudades formaban una red internacional más vital que la red de las academias. Li Sang no solo escribió poemas en japonés, sino que también escribió palabras extranjeras en el alfabeto latino o las transcribió en el alfabeto coreano, lo cual no era común para los

[5] La parte entre paréntesis es la transcripción correcta.

coreanos de ese entonces, ya que el japonés era el idioma de los colonizadores.

Veamos, en primer lugar, los títulos: «Boiteux boiteuse», «Le urine », «Au magasin de nouveautes». Y los subtítulos son «El juego de ∇», «Δ es mi amoureuse» y «un esquisse». Los títulos y los subtítulos, algunas veces, tienen que ver con el tema, pero otras, no tienen coherencia. El vocabulario extranjero usado en alfabeto latino son: «∇ es I/W», de «Paisaje de pedazo –Δ es mi amoureuse»; *cross*, de «Boiteux boiteuse»; *dictionary, organe, combination, mensturation, lit* de «Le urine»; *La señorita S, Amigo B, sos, poudre vertueuse, adieu*, de la «Confesión de una loca»; *un*, del «Ángel artista»; *x y z*, de «Documentos sobre las líneas, n.° 1»; *elevater for America*, de «Mediodía»; etc. Lo curioso es que las palabras extranjeras en alfabeto latino solo se encuentran en los poemas escritos en japonés, excepto *scandal*, del poema VI de la serie de *Ogamdo*. En el resto de los poemas en coreano están transcritas en alfabeto coreano. Esto indica que el poeta, consciente de que los lectores japoneses ya tenían conocimiento de las lenguas extranjeras, no vaciló en escribir en alfabeto latino.

B. Caligrama

Los poetas vanguardistas, no satisfechos con la imagen verbal, tratan de trazar o dibujar los elementos característicos de la obra mediante los signos tipográficos para impresionar directamente la vista. El poeta francés Guillaume Apollinaire nombró a los poemas así concebidos *caligramas*. Tanto en Li Sang como en Vallejo aparecen caligramas.

B.1. Vallejo

Veamos la última estrofa de «Trilce XV»:

> En esta noche pluviosa,
> ya lejos de ambos dos, salto de pronto...
> Son dos puertas abriéndose cerrándose,
> dos puertas que al viento van y vienen
> sombra a sombra.

Las tres palabras del último verso están escritas con espacios simétricos haciéndonos relacionarlas con las dos puertas.

En la última estrofa de «Trilce XX», el poeta separa la palabra *más* en «má» y «s», poniendo un punto delante y detrás de *s*:

Engállase el barbado y frota un lado.
La niña en tanto pónese el índice
en la lengua que empieza a deletrear
los enredos de enredos de los enredos,
y unta el otro zapato, a escondidas,
con un poquito de saliba y tierra,
pero con un poquito
no má–
.s.

El poeta sugiere que los lectores asocien «.s.» con la unción de la saliva (escrita «saliba») en el pequeño dedo de la niña.

Veamos la última estrofa de «Trilce LXVIII»:

Y era negro, colgado en un rincón,
sin proferir ni jota, mi paletó,

a
t
o
d
a
s
t
A

Aquí, «a toda asta» está escrita verticalmente haciéndonos imaginar un asta o un colgador de ropa. «A» del último verso nos hace dibujar su base.

B.2. Li Sang

En Li Sang resalta el deseo de utilizar cuadros a base de números. Veamos su poema «Documentos sobre las líneas, n.° 1»:

Documentos sobre las líneas, n.° 1

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
1	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
2	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
3	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
4	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
5	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
6	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
7	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
8	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
9	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
0	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.

(El cosmos es una multiplicación infinita del número infinito).
(El hombre debe abandonar el número).
(Déjeme tranquilo como protón del electrón).
Espectro

axis X axis Y axis Z
...

Los números desde 1 hasta 10, representado por 0, están enumerados horizontal y verticalmente, y el punto donde se junta cada número de cada axis está marcado por puntos, por ejemplo 1 de axis. Y y 1 de axis X forman un punto, y 2 de axis Y y 1 de axis X también forman un punto.

Veamos el n.° 2 de la misma serie:

1+3	
3+1	
3+1	1+3
1+3	3+1
1+3	1+3
3+1	3+1
3+1	
1+3	

el punto A de una línea
el punto B de una línea
el punto C de una línea
A+B+C=A
A+B+C=B
A+B+C=C

el punto A de intersección de 2 líneas
el punto B de intersección de 3 líneas
el punto C de intersección de muchas líneas

3+1
1+3
1+3 3+1
3+1 1+3
3+1 3+1
1+3 1+3
1+3
3+1
...

También hay cuadros como en el poema «22 años»:



(intestino, ¿se diferenciará del establo inundado?)

C. Uso de los términos polisémicos

Tal como los vanguardistas preferían la oscuridad aboliendo los nexos y ornamentos, nuestros poetas usaban palabras de doble o triple significado.

C.1. Vallejo

En el v. 8 de «Trilce XLIV» dice «Otras veces van sus trompas», y aquí *trompas* puede significar a) «instrumento musical», b) «prolongación muscular, hueca, elástica, de la nariz de algunos animales», c) «órganos de algunos insectos», d) «la trompa de Eustaquio, conducto del oído», e) «la trompa de Falopio, del aparato genital femenino de los mamíferos».

En el v. 9 del mismo poema dice «lentas asías amarillas de vivir», confundiendo con *asias*, que puede significar a) «Oriente», b) «gran extensión, recorrida en el viaje con lentitud», c) «la raza amarilla», d) «territorio del Génesis bíblico, fuente de grandes religiones». Asimismo, «mojarrilla» («Trilce L», v. 9) puede ser un pez en el litoral peruano, pero también puede ser una persona alegre.

C.2. Li Sang

La oscuridad de la poesía de Li Sang, que se debe a la incoherencia absoluta, se ve en el significado de su seudónimo. Li Sang también puede significar «lo raro», «lo extraño», o «hasta aquí», en otros caracteres chinos cuyas pronunciaciones son iguales. El poeta juega con el doble sentido de su seudónimo en el poema IV de *Ogamdo*:

IV
Acerca de la situación del paciente.
1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 .
2 2 2 2 2 2 2 2 2 . 1
3 3 3 3 3 3 3 3 . 2 2
4 4 4 4 4 4 4 . 3 3 3
5 5 5 5 5 5 . 4 4 4 4
6 6 6 6 6 . 5 5 5 5 5
7 7 7 7 . 6 6 6 6 6 6
8 8 8 . 7 7 7 7 7 7 7
9 9 . 8 8 8 8 8 8 8
0 . 9 9 9 9 9 9 9 9 9
0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
resultado 0:1
26.10.1931
firmado por[6] el médico encargado Li, Sang

Veamos el poema «Mediodía —un esquisse»:

[6] En el poema original dice literalmente «lo raro» en el carácter chino, pero leyendo en coreano puede significar también «hasta aquí».

ELEVATER FOR AMERICA

o

Los tres gallos son peldaños de la figura de serpiente. *Loompen* y piel.

o

La muchedumbre distribuidora de periódicos que vomita el edificio. Insinuación de la planificación de la ciudad.

o

La segunda sirena de mediodía.

...

El poema aparentemente no tiene coherencia. «Ascensor para América» no tiene conexión con los gallos, ni con *loompen* o *piel*, a no ser que se lea con más cuidado y acierte una escena de la ciudad grande de mediodía. El edificio de un diario tendría ascensor, habrá escaleras de piedra en forma de caracol, habrá hombres *loompen* y a su lado estarán mujeres en abrigo de piel, saldrá mucha gente que lleva periódicos, el poeta pensará en la planificación como buen arquitecto, sonará la sirena por segunda vez, etc.

Consideraciones finales

1. Ambos poetas tuvieron influencia del vanguardismo.
2. Los dos querían renovar el lenguaje poético, para lo cual recurrieron a números y antiortografías.
3. Vallejo creaba nuevas palabras; Li Sang prefería usar vocabulario extranjero.
4. Ambos sentían predilección hacia poemas en prosa.

Bibliografía

BIBLIA LATINOAMERICANA
1972 España: Edición Pastoral.

BOUSOÑO, Carlos
1979 *Superrealismo poético y simbolización*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).

COHEN, Jean
1979 *El lenguaje de la poesía*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).

ESCOBAR, Alberto
1973 *Cómo leer a Vallejo*. Lima: P.L. Villanueva.

FERRARI, Américo
1972 *El universo poético de César Vallejo*. Caracas: Monte Ávila.

FONTANA, David
1998 *A Visual Key to Symbols and their Meanings*. Traducido al coreano por Seung-Ja, Choi. Seúl: Munhakdongne.

HART, Stephen
1987 *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*. Londres: Tamesis Books Limited.

HAUSER, Arnold
1985 *Historia social de la literatura y del arte*. 19na ed. 3 Tomos. Barcelona: Labor, Punto Omega.

HYESUN, Ko
1987 *El espejo en la cultura oriental y occidental*. Trujillo: Libertad.

1991 *Conceptos sobre la tierra en las obras de José María Arguedas*. Tesis doctoral. Seúl: H.U.F.S.

SEUNG-HEE, Kim
1996 *Li Sang*. 2da. ed. Seúl: Munhaksegyesa.

TORRE, Guillermo de
1971 *Historia de las literaturas de vanguardia*. 2 tomos. Madrid: Punto Omega, Guadarrama.

YOUNG-MIN, Kwon
1998 *60 años de estudios de Lí, Sang*. Seúl: Munhaksasangsa.

YOUNG-JI, Li
1997 *Estudios de la poesía de Lí, Sang*. Seúl: Yangmungak.

YUN-SIK, Kim
1996 *Obras completas de Li, Sang*. Seúl: Munhaksasangsa.

VALLEJO, César
1997 *Obras completas*. 4 tomos. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

1991 *Obras completas*. Lima: Banco de Crédito del Perú (Biblioteca Clásicos del Perú/6).

VEIRAVÉ, Alfredo
1976 *Literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Kapelusz.

La India en las zarzas. Historiografía y ficción en Juan de Castellanos

Karl Kohut
Katholische Universitaet Eichstaet

«Es, pues, la de Castellanos una historia, aunque puesta en verso, y a pesar de eso la bautizó con el nombre de *Elegías de varones ilustres de Indias*», escribe Francisco Esteve Barba en su *Historiografía indiana*,[1] poniendo énfasis dos páginas más adelante, en el aspecto historiográfico de la obra:

> No obstante, en el conflicto entre las conveniencias poéticas y la verdad siempre ganaba la segunda, hasta el punto de que cualquier prosista hubiera sido más exigente que él en la nobleza de los detalles.[2]

Este juicio coincide con las declaraciones explícitas del autor esparcidas a través de la obra, empezando con la tercera estrofa de la *Elegía primera*:

> Iré con pasos algo presurosos,
> Sin orla de poéticos cabellos
> Que hacen versos dulces, sonorosos
> A los ejercitados en leellos;
> Pues como canto casos dolorosos,
> cuales los padecieron muchos dellos,
> Parecióme decir la verdad pura
> Sin usar de ficion ni compostura.[3]

---

[1] Esteve Barba, Francisco. *Historiografía indiana*. 2da edición revisada y aumentada. Madrid: Gredos, 1992, p. 360.

[2] Ib., pp. 362 y ss. Pittarello, Elide. *Elegías de varones ilustres de Indias* di Juan de Castellanos: un genere letterario controverso». *Studi di Letteratura Ispano-Americana*, n.° 10, 1980, pp. 6-13, cita una serie de juicios anteriores en el mismo sentido, culminando en el conocido veredicto de Menéndez Pelayo: «Considerada como testimonio histórico, su valor es evidente, aunque no pueda admitirse sin algunas restricciones» (id., aart. cit., p. 8). Todavía Manuel Alvar escribe que «sus versos son un impecable testimonio en busca de verdad» (Alvar, Manuel. *Juan de Castellanos. Tradición española y realidad americana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1972, p. 99; cfr. pp. 13 y 45).

[3] Cito según la «edición definitiva» al cuidado de Gerardo Rivas Moreno, colocando

Castellanos repite esta protesta de veracidad por lo menos cinco veces en el exordio, y vuelve a hacerlo innumerables veces a lo largo del poema. De particular importancia es la dedicatoria a Felipe III, de 1601, que antecede a la cuarta parte (1141). En el prólogo a los lectores de la misma parte se encuentra la tantas veces comentada explicación de que había empezado su obra como crónica en prosa, pero que, ante la insistencia de unos amigos, la trocó en verso:

> [...] enamorados (con justa razón) de la dulcedumbre del verso con que D. Alonso de Ercilla celebró las guerras de Chile, quisieron que las del Mar del Norte también se cantasen con la misma ligadura, que es en octavas rimas; y ansí con ellas, por la mayor parte, he procedido en la fábrica deste inexausto edificio [...] (p. 1143).

Empero, ya el censor de la primera edición, Agustín de Zárate, había intuido que el «reducir la prosa en verso» había cambiado el carácter de la obra en tanto que tal cambio conlleva «a sus tiempos muchas digresiones poéticas y comparaciones» (p. 7). Lo anterior no le parece criticable, lo que es más digno de notar en vista del hecho de que Zárate era autor de una crónica importante. En realidad, es tan solo en la crítica moderna que el aspecto literario de las *Elegías* ha suscitado el interés de los estudiosos.[4] Así, Mario Germán Romero escribe que «son numerosos los *cuentos* y *facecias* que se leen en las *Elegías*»,[5] y compara en otro artículo de 1964 las *Elegías* con el famoso

---

el número del canto de la *Elegía primera y* el número de página.. *Elegías de varones ilustres de Indias*. Edición definitiva al cuidado de Gerardo Rivas Moreno. Bogotá, Bucaramanga, 1997, C. I, p. 17. Ver la bibliografía para las ediciones anteriores.

[4] Para una «crítica de la crítica» de Juan de Castellanos, ver Lee, Muna. «Juan de Castellanos in the Perspective of 350 Years». En: *Actas del XXXIII Congreso Internacional de Americanistas*. Vol. 2. Costa Rica, 1958, pp. 859-872.; Romero, Mario Germán. «Don Joan de Castellanos y la crítica». *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 3, n.° 11, 1960, pp. 721-727; vol. 4, n.° 2, 1961, pp. 105-110; vol. 4, n.° 3, 1961, pp. 260-264; Zilio, Giovanni Meo. *Estudio sobre Juan de Castellanos*. Florencia: Valmartina, 1972, tomo 1, pp. 185-387; Pitarello, art. cit., pp. 5-16. Para la investigación más reciente, ver Pardo, Isaac José. *Juan de Castellanos. Estudio de las Elegías de varones ilustres de Indias*. 2da edición con enmiendas y adiciones. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1991. [1ra edición de 1961]; Ospina, William. *Las auroras de sangre. Juan de Castellanos y el descubrimiento poético de América*. Santafé de Bogotá: Ministerio de Cultura. Norma, 1999; Restrepo, Luis Fernando. *Un nuevo reino imaginado: las Elegías de varones ilustres de Indias de Juan de Castellanos*. Santafé de Bogotá, 1999.

[5] Romero, Mario Germán «Mujeres indias de la Conquista en don Joan de Castellanos». *Boletín Cultural y Bibliográifico*, vol. 6, n.°. 10, 1963, pp. 1509-1516; vol. 6, n.° 11, 1963, p. 1732.

libro VI de la *Historia general y natural de las Indias* de Fernández de Oviedo, llamado por su autor *Libro de depósitos* y en el que reunió, sin orden aparente alguno, cosas «raras y peregrinas», siguiendo en esto el modelo de la *Silva de varia lección* de Pero Mexía.[6] Sin restar importancia a estos trabajos, es Giovanni Meo Zilio en su libro de 1972 quien, según palabras de Elide Pittarello,[7] «*affronta per la prima volta la questione del genere delle* Elegías *dal punto di vista di una precisa teoria dell'espressione letteraria*». En esta obra, Zilio elabora e interpreta en una lectura minuciosa, casi interlineal, las dos primeras elegías en su dimensión literaria. Para él, «el tan manido problema de si Castellanos es o no es historiográficamente fidedigno [y eso independientemente de su elección historicista] constituye [...] un falso problema». Las declaraciones de veracidad «debe[n] colocarse [...] en relación con los cánones épicos entonces en boga», lo que no impide, por otra parte, que la obra pueda considerarse «un efectivo vivero de informaciones históricas, sociales, costumbristas, geográficas y demás que pueden ser útiles para el investigador de las disciplinas correspondientes.[8]

Elide Pittarello, por su parte, sigue la pista indicada por Zilio al interpretar las *Elegías* en el contexto de «los cánones épicos entonces en boga». Para ella, el poema de Castellanos pertenece (con *La Araucana* de Ercilla) al género historiográfico en verso de la época del prerrenacimiento. En este sentido, estas obras que tratan de conciliar la nueva realidad con un viejo lenguaje serían epigonales, anacronismos en un tiempo en el que los teóricos humanistas trataban de separar la historiografía de las artes del discurso. La discrepancia entre la nueva realidad y el estilo tradicional estaría en la base de la discrepancia entre el lenguaje y los temas tratados. Las *Elegías* pertenecen, concluye Pittarello, en juicio salomónico, tanto a la historia de la historiografía como a la de la literatura.[9]

---

[6] Moreno, 1964.

[7] Pitarello, Elide, art. cit., p. 13.

[8] Zilio, ob, cit., p. 377. El autor ha retomado esta argumentación en artículos posteriores, reproducidos en Zilio Giovanni Meo. *Estudios hispanoamericanos. III. Temas literarios y estilísticos*. Roma: Bulzoni, 1995, tomo III, pp. 26-34 y 64-77.

[9] Pittarello, Elide, ob. cit., pp. 28, 31, 66-71. «Cronista-poeta» ya lo había llamado Romero. «Don Joan de Castellanos, el cronista-poeta». *Boletín de la Academia Colombiana*, vol. 20, n.° 85, 1970, pp. 465-480. Cfr. además Curcio Altamar, Antonio. «El elemento novelesco en el poema de Juan de Castellanos». *Thesaurus*, n.° 8, 1953, pp. 81-95; Romero. *Aspectos literarios de la obra de Don Joan de Castellanos*. Palabras preliminares de Isaac J. Pardo. San Cristóbal/Bogotá: Centro de Historia del Táchira, Kelly, 1978.

La argumentación de Zilio y Pittarello explica, por lo menos parcialmente, la aparente oposición entre las protestas de la verdad histórica por parte del autor y los elementos ficcionales de su obra. Podemos suponer que para Castellanos, esta oposición no existía, o, por lo menos, no existía en la forma en que la sentimos nosotros a la luz de la evolución de la teoría historiográfica de los últimos siglos. Por lo demás, no estoy tan seguro en cuanto al carácter pretendidamente anacrónico de las obras de Ercilla, Castellanos y sus seguidores. Es cierto que los humanistas del siglo XVI trataban de separar los campos históricos y literarios, pero diferían mucho en su tolerancia de elementos que hoy llamaríamos literarios. Incluso el riguroso Vives permitía digresiones, siempre que el autor no abusara de ellas.[10] El tópico de la *varietas* formaba parte de la teoría historiográfica desde la Antigüedad, tópico del cual Castellanos, por su parte, parece distanciarse al escribir que «matizar la verdad con variedades» ofende «al buen oido/Si lleva de mentiras el vestido».[11]

A pesar de que la discusión de la obra de Castellanos en el contexto de las teorías contemporáneas todavía no me parece exhaustiva, no es esta la cuestión que me propongo tratar en este artículo. Sin restar valor a dicha problemática, intuyo que avanzaremos más en la comprensión de las *Elegías* si enfocamos la fusión de verdad histórica y ficción poética como expresión de una voluntad estructural por parte del autor, voluntad que a su vez es expresión de su visión de la historia. Es esta la hipótesis que pretendo demostrar a continuación, prestando, para ello, particular atención a la perspectiva narrativa utilizada. Esta es —como queda por demostrar— resueltamente una perspectiva desde el «después» del conocimiento de lo que iba a suceder. Se trata, claro está, de la perspectiva propia del narrador épico.

Me restrinjo a la *Elegía primera* porque ofrece un ejemplo particularmente significativo de lo que deseo demostrar. Desde el comienzo, son dos los puntos que llaman la atención: primero, la constante inserción, por parte del narrador, del futuro en el presente narrado; segundo, el hecho de que el personaje de Colón comparta este conoci-

---

[10] «*Licebit interdum historico digredi, etsi rarius, ad quaerenda amoena quaedam lectoribus diverticula* [...]» (Vives, Juan Luis. [1533]. *De ratione dicendi libri tres.* Lovanii: Rutgerus Rescius. Citado según la edición en los *Opera omnia* (Valencia, 1782; reimpresión en Londres, 1964), tomo II, pp. 89-237). La edición bilingüe de Emilio Hidalgo-Serna (Barcelona: Anthropos, 1998) retoma el texto de 1782, tomo II, pp 208).

[11] Castellanos, Juan de, ob. cit., C. I, p. 17.

miento y sea consciente de su papel mesiánico. Cabe añadir que la interpretación que propongo no puede ser sino aproximativa en lo que hace a la totalidad de la obra, dada la conocida extensión del texto: la *Elegía primera* tiene seis cantos, con un total de 353 octavas, lo que equivale a 2828 versos, vale decir que tiene la extensión de un pequeño poema épico. Sin embargo, y a pesar de esta extensión, representa solo un 2.5% de la integridad del poema. Por lo tanto, no es posible generalizar y asumir *de facto* que el tratamiento que se hace en ella de la materia histórica sea el de toda la obra.

Comienzo presentando la macroestructura de la *Elegía primera*, dado que ello me parece útil para la discusión subsiguiente.

Canto I
Exordio: protestas de veracidad histórica del poema; invocación a la Virgen María. La figura de Colón: su ascendencia; sus tratativas con los Reyes Católicos previas al primer viaje; los preparativos del viaje.

Cantos II y III
El viaje; los motines contra Colón y la habilidad de este para manejar y contener a la tripulación.

Canto IV
El descubrimiento. Colón en Guanahaní. El primer encuentro con el mundo indígena se limita a un conocimiento de vista: los españoles no pisan tierra, sino que se contentan con mirar a los indígenas desde los barcos, a la vez que son mirados por ellos. Colón en Cuba y Haití (La Española). Naufragio del barco en que se encuentra Colón. Los españoles pisan tierra y se enfrentan al cacique Goaga Canari, quien arenga a los suyos para que combatan contra ellos. Sueño premonitorio del cacique donde se le advierte de un peligro inminente. Los españoles reaccionan ante el ataque con cañonazos, ahuyentando a los indígenas. Al emprender la huida, una joven india queda enredada por su largo cabello a unas zarzas. Guiados por sus gritos, los españoles la encuentran y rescatan. Colón se da cuenta de que puede utilizar esta oportunidad para atraer a los indígenas, manda a los suyos que traten a la india con suma gentileza y, a continuación, la deja libre. Esta, creyendo en las intenciones pacíficas de los castellanos, vuelve a los suyos y les inspira confianza en los recién llegados. El canto se cierra con una profecía enunciada por el narrador del destino fatal que espera a los indígenas.

Canto V
Colón invita a Goaga Canari a un banquete que tiene lugar en el barco: se intercambia presentes y se concluye las paces. Sin embargo, Colón desconfía de la sinceridad de los indígenas y manda construir una fortaleza que será defendida por parte de la tripulación. Hecho esto, emprende la vuelta a España.

Canto VI
Reflexiones sobre el origen de los indios, enunciadas al principio por el narrador y, después, por Colón. Llegada de Colón a España. La Fama informa a los reyes del descubrimiento de Colón y les profetiza la futura grandeza de su imperio. Encuentro de Colón con los reyes en Barcelona. El narrador anuncia la futura evangelización y colonización de las tierras nuevamente descubiertas como obra de los reyes.

Es fácil reconocer en este sumario de la *Elegía primera* los hechos históricos que en ella se encuentran; empero, llama igualmente la atención la inserción de elementos ficticios y la utilización de recursos propios del discurso ficcional. En suma, el relato del primer viaje de Colón parece ser una elaboración literaria que reposa sobre un entramado histórico. El carácter literario está acentuado, además, por la profusión de discursos intercalados. En total, 1070 versos están consagrados al discurso del narrador y de los personajes (casi exclusivamente Colón), es decir, más de la tercera parte de la elegía. La teoría historiográfica contemporánea, siguiendo los modelos clásicos, permitía la inclusión de discursos, percibida como una posibilidad más de amenizar la historia.[12] Si bien la extensión permitida de los mismos era una cuestión muy discutida entre los teóricos del siglo XVI, la de los discursos de esta *Elegía primera* sobrepasa en todo caso los límites sentados por los teóricos más tolerantes.

En lo que sigue, me centraré en tres puntos esenciales: la figura de Colón, dos episodios narrados en el canto IV y la figura de la Fama.

Desde un comienzo, Castellanos presenta a Colón como sabedor de lo que está buscando, y discute las tres posibles causas de su cono-

---

[12] «*Jam conciones seu orationes sunt duplices, directae per primam personam, ut apud Livium pleraeque omnes, indirectae per tertiam, ut fere apud Caesarem; verum nec de quibusvis rebus sit oratio, sed de maximis in illo argumento, et dignissimis cognitu, et ubi nactum se scriptor crediderit materiam ad utilitatem et delectationem*» (Vives, Juan Luis, ob. cit., pp. 1533, 209).

cimiento: o bien lo habría obtenido a través del famoso Piloto Ignoto; o bien por experiencia propia; o bien a través de fuentes escritas («por escritura»), insinuando, finalmente, que es la segunda explicación la certera.[13]

Este conocimiento previo de Colón se muestra por primera vez en sus tratativas con los Reyes Católicos, en las cuales no propone buscar un nuevo camino que permitiría acceder a las riquezas del Extremo Oriente, sino que promete encontrar nada menos que un Nuevo Mundo:

> En cumplimiento de lo cual, me atrevo,
> Sin gran copia de velas ni de remos,
> A daros en poder un orbe nuevo
> No menor que la tierra que sabemos:
> Mucho prometo, pero no me muevo
> Por humo de fantásticos extremos;
> Antes, si mis intentos han favores,
> Las promesas serán después mayores.[14]

Cuando la tripulación se amotina ante la larga duración del viaje y la incertidumbre del mismo, Colón logra calmarla explicándole que conoce perfectamente el camino y la meta:

> Debeis saber que yo soy el primero
> Que por adonde vais se vió perdido.[15]

Continúa narrando a sus hombres que, estando perdido en medio de una tormenta, había avistado una tierra que no se encontraba en su mapa y que no era ni África, ni Asia, ni Europa:

> Bien cierto de que no fué fantasía
> Estuve muchas horas en mi popa,
> Recorriendo por mapas que traía
> El Africa, y el Asia con Europa;
> Y en todos los discursos que hacía
> La tierra que yo vía no se topa,

---

[13] Castellanos, Juan de, ob, cit., C. I, p. 19.
[14] Ib., C. I, p. 20.
[15] Ib., C. II, p. 26.

Y tales discresiones nunca veo
En las trazas de Mela y Ptolomeo.[16]

Así, pues, Castellanos confiere al personaje de Colón —contrariamente a lo ocurrido con el Colón real— plena conciencia de lo que está haciendo y conocimiento de las consecuencias de su actuación. Con esto lo eleva por encima del plano humano y lo convierte en héroe épico por excelencia.

Particular importancia cobra este conocimiento de las cosas venideras en los dos episodios centrales del canto IV. Cuando la nave de Colón naufraga, la tripulación está sumamente preocupada, pues interpreta este hecho como un presagio de mayores males por venir. Colón logra tranquilizar a sus hombres explicándoles el sentido de los hechos:

Pues la nave que vemos encallada
Quiere decir que con felice diestra
Habemos de tener aqui plantada
La nave de la Iglesia madre nuestra,
Y queda sobre piedra por indicio
De que es lo principal del edificio.[17]

La piedra, añade, es Jesucristo. El episodio permite a Castellanos proponer a sus lectores, a través de las palabras de Colón a sus hombres, una interpretación alegórica de los hechos: el naufragio, en realidad, es una alegoría de la fundación de la iglesia indiana, con lo cual apela al fundamento de la conquista y colonización de las Indias, la donación papal y la tarea evangelizadora de España.

El próximo episodio, con el cacique Goaga Canari y la india que huye como protagonistas, puede considerarse como la contraparte del episodio anterior. En vista de su extensión (30 octavas), podemos suponer que el autor quiso darle particular relieve, lo que me motiva a analizar con más detalle la relación entre las fuentes históricas y el texto. Castellanos utiliza en este episodio acontecimientos dispersos relatados en el *Diario del primer viaje*. Todavía en Cuba y con fecha

[16] Ib., C. II, p. 27.
[17] Ib., C. IV, p. 35.

del 3 de diciembre, Colón relata el episodio de un indio que amotina a los suyos:

> Antes que viniesen los que avia enbiado, ayuntáronse muchos indios y vinieron a las barcas, donde ya se avía el Almirante recogido con su gente toda. Uno d'ellos se adelantó en el río junto con la popa de la barca y hizo una grande plática que el Almirante no entendía, salvo que los otros indios de cuando en cuando alçavan las manos al çielo y davan una grande boz. Pensava el Almirante que lo aseguravan y que les plazía de su venida, pero vido al indio que consigo traía demudarse la cara y amarillo como la çera, y temblaba mucho, diziendo por señas que el Almirante se fuese fuera del río, que los querían matar, y llegóse a un cristiano que tenía una ballesta armada y mostróla a los indios; y entendió el Almirante que les dezía que los matarían todos, porque aquella ballesta tirava lexos y matava; también tomó una espada y la sacó de la vaina mostrándosela, diziendo lo mismo. Lo cual oído por ellos, dieron todos a huir, quedando todavía temblando el dicho indio de cobardía y poco coraçón.[18]

Ya en la Española y con fecha del 12 de diciembre, Colón anota el episodio de la joven india:

> [...] tres marineros metiéronse por el monte a ver los árboles y yervas; y oyeron un gran golpe de gente, todos desnudos, como los de atrás, a los cuales llamaron e fueron tras ellos, pero dieron los indios a huir. Y finalmente tomaron una muger, que no pudierón más, «porque yo», él dize, «les avía mandado que tomasen algunos para honrallos y hazelles perder el miedo y se oviese alguna cosa de provecho, como no parece poder ser otra cosa, segund la fermosura de la tierra; y así truxeron la muger, muy moça y hermosa, a la nao, y habló con aquellos indios, porque todos tenían una lengua». Hízola el Almirante vestir y diole cuentas de vidro y cascaveles y sortijas de latón y tornóla enbiar a tierra muy honradamente, según su costumbre, y enbió algunas personas de la nao con ella, y tres de los indios que llevava consigo, porque hablasen con aquella gente.[19]

Finalmente, con fecha del 30 de diciembre, Colón menciona al rey Guacanagari, obviamente el mayor de los reyes de la Española: «Salió

---

[18] Colón, Cristóbal. *Textos y documentos completos. Relaciones de viajes, cartas y memoriales.* Edición, prólogo y notas de Consuelo Varela. Madrid: Alianza, 1982, p. 71.

[19] Ib., pp. 78 y ss.

el Almirante a comer a tierra, y llegó a tiempo que avían venido cinco reyes subjectos a aqueste que se llamava Guacanagari [...]».[20]

Como es sabido, el *Diario* de Colón se conservó solo en su transcripción en la *Historia de las Indias*, de Bartolomé de las Casas. En efecto, en esta obra encontramos los tres elementos mencionados («arenga del indio», «huida de la india», «aparición del rey Gaoga Canari»).[21] Este hecho parece indicar la obra de Las Casas como fuente de Castellanos. Para estar seguros, sin embargo, hay que cotejar su texto con las crónicas que habían sido publicadas antes de las *Elegías*, es decir, la de Pedro Mártir de Anglería, Fernández de Oviedo, López de Gómara y Hernando Colón. Podemos descartar desde el principio a Fernández de Oviedo dado que, de los tres elementos indicados, menciona solo al rey (o cacique) Goacanagarí (o Guacanagarí) (1959, I, 26s). Por su parte, Pedro Mártir y López de Gómara no recogen el episodio de la «arenga del indio», pero sí el de la joven india y del rey Gaoga Canari.

Particularmente significativas son las variantes en el tratamiento del episodio de la joven india que obviamente captó la imaginación de los autores. En las *Décadas* de Pedro Mártir leemos:

> *Ibi primum ad terram egressi homines indigenas viderunt, qui venientem inauditam gentem conspicati facto agmine in condensa nemora omnes veluti a canibus Callicis timidi lepore sese fugientes recipiunt. Nostri multitudniem insequuti mulierem tantum capiunt, hanc cum ad naues perduxissent nostris cibis, & vino bene saturatan atque ornatam vestibus, (nam ea gens omnis vtriusque sexus nuda penitus vitam ducit natura contenta) solutam reliquerunt.*[22]

En lo que sigue, Pedro Mártir relata que la joven mujer convenció a los suyos de las intenciones pacíficas de los extranjeros, que los indígenas consideraron como «gente enviada del cielo».

En un artículo de 1997, Gerhard Wawor[23] ha señalado que la comparación «*veluti a canibus Gallicis timidi lepore*» es una cita de la huida

[20] Ib., p. 103.

[21] Casas, Fray Bartolomé de las. *Historia de las Indias. Primera edición crítica*. En: Casas, Fray Bartolomé de las. *Obras completas*. III Tomos. Madrid: Alianza, 1994, tomo I, pp. 605, 616 y 648.

[22] Anglería, Petrus Martyr de. *Opera. Legatio babylonica. De orbe novo decades octo. Opus epistolarum*. Introducción Dr. Erich Woldan. Graz: Akademische Druck, Verlagsanstalt, 1966, p. 40.

[23] Wawor, Gerhard. «La visión del Nuevo Mundo: Cristóbal Colón, Giuliano Dati, Pedro Mártir». En: Kohut, Karl y Sonia V. Rose (eds.). *Pensamiento europeo y cultura colonial*. Frankfurt/Madrid: Vervuert, Iberoamericana, 1997, p. 313.

de Dafne ante Apolo en las *Metamorphoses* de Ovidio: «*ut canis in uacuo leporem cum Gallicus aruo uidit*»,[24] solo que —cabe precisar— invertida: en el texto de Pedro Mártir, es la joven la que huye como una liebre ante un perro, mientras que en Ovidio es Apolo quien la persigue como un perro a una liebre. Pedro Mártir, pues, estiliza el episodio literariamente utilizando un tópico de la literatura antigua.

Mucho más sobrio es López de Gómara:

> Los indios, como los vieron salir a tierra con armas y a gran prisa, huyeron de la costa a los montes, pensando que fuesen como caribes que los iban a comer. Corrieron los nuestros tras ellos, y alcanzaron una sola mujer. Diéronle pan y vino y confites, y una camisa y otros vestidos, que venía desnuda en carnes, y enviáronla a llamar la otra gente. Ella fue y contó a los suyos tantas cosas de los nuevamente llegados, que comenzaron luego a venir a la marina y hablar a los nuestros, sin entender ni ser entendidos más que por señas, como mudos.[25]

Queda, finalmente, Hernando Colón. Su versión del episodio de la joven mujer es incluso más corta que la de Gómara, y falta el detalle de que convenciera a los suyos, lo que hacen en este caso otros indios en los días siguientes. Narra, empero, el episodio de la arenga, si bien en una versión que se distingue mucho de la del *Diario* (y de la de Las Casas), colocándola además después del episodio de la joven:

> Y cuando él [el cacique] y los suyos vieron la canoa, se sentaron todos en tierra, en señal de que no querían pelear; entonces, casi todos los indios de la canoa, salieron con ánimo a tierra, contra los cuales el cacique de la Española se levantó solo, y con palabras amenazadoras les hizo volver a su canoa. Después, les echaba agua, y tomando cantos de la playa los arrojaba al mar, contra la canoa.[26]

Del cotejo de estos pasajes podemos concluir que la fuente principal de Castellanos debe haber sido la obra de Las Casas, de la cual

---

[24] Ovidio. *Metamorphoses I-IV*. Edición, traducción y notas de D.E. Hill. Warminster/ Oak Park: Aris & Phillips, Bochazy-Carducci, 1985, tomo I, pp. 533 y ss.

[25] López de Gómara, Francisco. *Historia general de las Indias y vida de Hernán Cortés*. Prólogo y cronología de Jorge Gurria Lacroix. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 32.

[26] Colón, Hernando. *Historia del Almirante*. Edición de Luis Arranz. Madrid: Historia 16, 1984, p. 128.

habría tenido a su disposición un manuscrito, sin que podamos excluir cierta posible influencia de las otras obras.

Empero, es más importante, en el contexto de este artículo, el cotejo de estos pasajes con el texto de Castellanos. Tanto en el *Diario* como en Las Casas, los tres elementos mencionados no guardan ninguna relación entre sí. Castellanos, por el contrario, los funde en una sola acción y, al hacerlo, logra construir un verdadero drama: el indio que amotina a los suyos y los arenga a pelear es el rey Gaoga Canari y la india capturada por los españoles forma parte de su gente. Más aun, el autor intensifica el dramatismo de la escena con elementos ficcionales añadidos: la acción de Gaoga Canari está motivada por un sueño premonitorio; el largo cabello de la india se enreda en unas zarzas y es solo por eso que los españoles logran capturarla. La presencia de modelos asoma claramente. La prosapia literaria de los sueños premonitorios, señalada en nota por Zilio, es bien conocida; y en cuanto a la fuga de la joven, el estudioso italiano indica al *Orlando furioso* como fuente probable, siendo la comparación de la india con una corza perseguida por una fiera la prueba definitiva.[27] Sea liebre o corza, la fuga de una joven mujer, sea ninfa o humana, es un tópico de la literatura occidental y será por eso que los cronistas recogieron este episodio.

Sin embargo, la escena cobra su significación verdadera solo gracias a un último elemento ficcional: un largo discurso del narrador que es la contraparte al sueño premonitorio del cacique. Como escribe Castellanos:

> Al tiempo que las gentes de dormidas
> Están de sus trabajos olvidadas,
> Via volar dos águilas asidas
> Con diademas de oro coronadas;
> [...]
>
> Aquestos sus ministros o falcones
> Andaban con las alas levantadas

---

[27] Zilio, Giovanni Meo, ob, cit., pp. 105, nota 77, y 108. Cfr. Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso*. Introducción, notas y bibliografia de Lanfranco Caretti. Presentación de Italo Calvino. Turín: Einaudi, 1992, tomo 1, p. 34. Zilio indica, además, la fuga de la india Glaura en *La Araucana* como posible fuente (Zilio, Giovanni Meo, ob. cit., p. 108).

Escudriñando reinos y regiones
De sus tierras remotas y apartadas;
Y deshaciendo cuantas religiones
Están a nuestros dioses dedicadas,
Haciendo ser por todo lo criado
Un solo Dios creido y adorado.

Entre sueños oí mil aullidos
Que dábamos por Campos y collados,
Por ver los santuarios encendidos,
Y todos nuestros ídolos quemados;
Aquestos naturales destruidos,
Sus poderosos pueblos asolados,
Y no paraban nuestras compañías
Sirviéndoles las noches y los dias.

Las águilas asidas coronadas
que yo via volar desta manera,
Allí las traen estos dibujadas
Por parte principal de su bandera;
Los tiempos y las horas son llegadas
Si mi revelación es verdadera;
Conviene pues que cada cual defienda
Sus hijos, sus mujeres y hacienda.[28]

Posiblemente, Castellanos recoge en este episodio no solo el tópico del sueño premonitorio como mencioné más arriba, sino también los signos que anunciaron a los aztecas la venida de extranjeros, sin que importe en este caso si tales signos habían aparecido realmente, o si se trata de una profecía retrospectiva por parte de los aztecas vencidos.

En su discurso, el narrador retoma algunos elementos del sueño del cacique. Se dirige retóricamente a la india, recriminando su ingenua credulidad, y evocando los infinitos males que su pueblo habrá de padecer por su culpa:

¿Qué vas, mujer liviana, pregonando,
Juzgando solamente lo presente?

[28] Castellanos, Juan de, ob, cit., C. IV, p. 37.

Mira que con las nuevas dese bando,
Engañas a los tuyos malamente;
El dicho vas agora publicando,
Mas tú verás el hecho diferente,
Verás gran sinrazon y desafuero,
y el sueño de tu rey ser verdadero.[29]

En las octavas siguientes, el narrador evoca los horrores de la conquista: «incendios graves de ciudades» y «abuso grande de crueldades»; «los hombres que vinieron [...] consumieron/Innumerables indios naturales»; tormentos «tan excesivos [...]/Que se mataban ellos por momentos». Y concluye:

Lamentan los mas duros corazones,
En islas tan *ad plenum* abastadas,
De ver que de millones de millones
Ya no se hallan rastros ni pisadas;
Y que tan conocidas poblaciones
Estén todas barridas y asoladas,
Y destos no quedar hombre viviente
Que como cosa propia lo lamente.

Los pocos baquianos que vivimos
Todas aquestas cosas contemplamos,
Y recordándonos de lo que vimos,
Y cómo nada queda que veamos,
Con gran dolor lloramos y gemimos,
Con gran dolor gemimos y lloramos;
Miramos la maldad entonces hecha
Cuando mirar en ella no aprovecha.[30]

El narrador cierra su discurso diciendo que este «laberinto de maldades» es indigno de hombres instruidos «en nuestras evangélicas verdades» (ib., l. cit.). En este discurso, el narrador se identifica con las víctimas, y es con cierta torpeza que vuelve a su narración:

---

[29] Ib., C. IV, p. 38.
[30] Ib., C. IV, p. 39.

Mas no serán [sic] razon ir divertido
Contando semejantes crüeldades:
Volvamos prosiguiendo la carrera
Desde donde dejé la mensajera.[31]

En esta profecía retrospectiva, el eco de las acusaciones lascasianas parece obvio. Zilio, por el contrario, opina, al comentar este pasaje, que Castellanos estaba «lejos de adherirse a la posición ideológica de Las Casas».[32] Determinar la influencia de Las Casas en el pensamiento de Castellanos queda fuera de los límites del presente trabajo; sin embargo, en este caso, el discurso del narrador está a claras vistas imbuido por el espíritu lascasiano. Esto no es de asombrar si, como hemos visto, la narración de Las Casas fue una de sus fuentes.

Tal como la anterior escena del naufragio, también esta debe interpretarse alegóricamente: si la primera es una alegoría de la evangelización de las Indias y del destino misional de España, la segunda lo es del destino trágico de los indígenas.

Al final, sin embargo, es el aspecto imperialista de esta empresa el que tiene la última palabra. La Fama, figura modelada sobre Ovidio y Virgilio,[33] informa a los reyes de los hechos de Colón, profetizando la dimensión imperial de los reinados de sus sucesores Carlos y Felipe:

De mas del gran imperio de romanos,
Imperio ternán otro, dél distinto,
Aquestos sucesores soberanos,
Que mayores serán de lo que pinto:
verná Felipo Magno, rey de hispanos,
Hijo del invencible Carlos quinto,
Señor universal de las regiones,
De árticas y antárticas naciones.[34]

---

[31] Ib., l. cit.

[32] Zilio, Giovanni Meo, ob. cit., p. 109, nota 84. En lo que sigue, señala un pasaje en Ercilla que pudo haber servido como modelo (ib., p. 111, nota 85).

[33] Íd., ob. cit., pp. 129-133, ha establecido una comparación minuciosa entre los versos de Castellanos y los modelos de Ovidio y Virgilio. Cfr. Lida de Malkiel, María Rosa. «Huella de la tradición grecolatina en el poema de Juan de Castellanos». *Revista de Filología Hispánica*, vol. 8, n.° 1-2, 1946, pp. 111-120; íd., *La idea de la fama en la Edad Media castellana*. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1952.

[34] Castellanos, Juan de, ob. cit., C. VI, p. 48.

La profecía de la Fama está en curiosa oposición a la del narrador después del episodio de la huida de la india. Mientras que esta última es trágica, aquella es triunfalista. Empero, la última palabra es del narrador, quien evoca la labor civilizadora y evangelizadora que los españoles realizaron por la voluntad de los reyes:

> Porque la majestad sacra queria,
> También entre banderas y estandartes,
> Entrejerir razon y policía,
> Divina religion y buenas artes;
> Y todo lo que el mundo producia
> Sembrar y trasplantar en estas partes;
> Dar á los naturals beneficios
> De provechosas artes y de oficios.
>
> Quisieran estos reyes singulares
> En aquestos sus amplio señoríos,
> que hasta las zavanas y manglares
> Y todas las riberas de los rios
> Se les tornaran viñas y olivares,
> Y no campos inmensos tan vacíos,
> Sino hacer las tierras provechosas
> Y en ellas jamás ver gentes ociosas.[35]

Conclusión

El cotejo de las fuentes con el texto de Castellanos me permite retomar la obvia oposición entre las protestas de veracidad por parte del autor y la ficcionalización de los hechos en las *Elegías*. Estas protestas no son meros tópicos literarios dentro de los cánones épicos contemporáneos, tal como supone Zilio,[36] sino que retoman el concepto aristotélico de que los poetas manejan una verdad más profunda que los historiadores. Castellanos no inventa hechos que no habían ocurrido, sino que elige algunos entre la serie de los relatados en las crónicas para fusionarlos en un nuevo orden. El flujo indeterminado de los acontecimientos se convierte, de este modo, en una acción dramática,

---

[35] Ib., C. VI, p. 50.
[36] Zilio, Giovanni Meo, ob. cit., p. 377.

con una verdadera tragedia como núcleo. Los elementos ficticios (muchas veces formados sobre modelos literarios, tanto antiguos como modernos) intensifican el dramatismo de la acción (el sueño premonitorio, los cabellos de la india enredados en unas zarzas). Castellanos utiliza un narrador que forma parte de la narración, la estructura y la comenta. El narrador es omnisciente y narra los acontecimientos desde la perspectiva del autor real que conoce las consecuencias de los hechos narrados, utilizando el recurso de la profecía retrospectiva. En estas profecías, el narrador evoca tanto la destrucción causada por los españoles como su labor civilizadora y evangelizadora. La tragedia de los indios es la otra cara del éxito de los españoles.

Castellanos estructura la narración del primer viaje de tal manera que el mismo reúne *in nuce* el contenido del poema entero. De este modo, confiere a la *Elegía primera* una función similar a la obertura de una ópera, que contiene los *leitmotifs* de la totalidad de la obra. A esto se añade el convertir al personaje de Colón en héroe épico, tal como lo he señalado más arriba. La *Elegía primera* es, así, un pequeño poema épico en sí mismo, con Colón como protagonista.

Bibliografía

ALVAR, Manuel
1972 *Juan de Castellanos. Tradición española y realidad americana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

ANGLERÍA, Petrus Martyr de
1966 *Opera. Legatio babylonica. De orbe novo decades octo. Opus epistolarum*. Introducción de Erich Woldan. Graz: Akademische Druck, Verlagsanstalt.

ARIOSTO, Ludovico
1992 *Orlando furioso*. Introducción, notas y bibliografia de Lanfranco Caretti. Presentación de Italo Calvino. 2 Tomos. Turín: Einaudi.

CASAS, Fray Bartolomé de las
1994 *Historia de las Indias. Primera edición crítica.* En: Casas, Fray Bartolomé de las. *Obras completas.* III Tomos. Madrid: Alianza, tomo I.

CASTELLANOS, Juan de
1958 *Primera parte, de las elegías de varones illvstres de Indias* [...]. Madrid: En casa de la viuda de Alonso Gómez.

1944 [1847]. *Elegías de varones ilustres de Indias*. Biblioteca de Autores Españoles, 4. Madrid: Rivadeneyra.

1886-1887 *Historia del Nuevo Reino de Granada*. Madrid: Paz y Meliá (Colección de Escritores Castellanos).

1930-1932 [1930-1932]. *Elegías*. 2 Volúmenes. Caracas: Parra de León Hermanos, Sudamericana, [1ra ed. completa].

1955 *Elegías de Varones Ilustres de Indias*. 4 Volúmenes. Bogotá: ABC (Biblioteca de la Presidencia de Colombia).

1997 *Elegías de varones ilustres de Indias*. Edición definitiva al cuidado de Gerardo Rivas Moreno. Bogotá: Bucaramanga.

COLÓN, Cristóbal
1982 *Textos y documentos completos. Relaciones de viajes, cartas y memoriales*. Edición, prólogo y notas de Consuelo Varela. Madrid: Alianza.

COLÓN, Hernando
1984 *Historia del Almirante*. Ed. Luis Arranz. Madrid: Historia 16.

CURCIO ALTAMAR, Antonio
1953 «El elemento novelesco en el poema de Juan de Castellanos». *Thesaurus*, n.° 8, pp. 81-95.

ESTEVE BARBA, Francisco
1992 *Historiografía indiana*. 2da edición revisada y aumentada. Madrid: Gredos.

LEE, Muna
1958 «Juan de Castellanos in the Perspective of 350 Years». En: *Actas del XXXIII Congreso Internacional de Americanistas*, vol. 2, Costa Rica, pp. 859-872.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa
1946 «Huella de la tradición grecolatina en el poema de Juan de Castellanos. *Revista de Filología Hispánica*, vol. 8, n.° 1-2, pp. 111-120.

1952 *La idea de la fama en la Edad Media Castellana*. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco
1979 *Historia general de las Indias y vida de Hernán Cortés*. Prólogo y cronología de Jorge Gurria Lacroix. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

OSPINA, William
1999 *Las auroras de sangre. Juan de Castellanos y el descubrimiento poético de América*. Santafé de Bogotá: Ministerio de Cultura, Norma.

OVIDIO
1985 *Metamorphoses I-IV*. Edición, traducción y notas de D.E. Hill. Warminster/Oak Park: Aris & Phillips, Bochazy-Carducci.

PARDO, Isaac José
1991 *Juan de Castellanos. Estudio de las Elegías de varones ilustres de Indias*. 2da edición con enmiendas y adiciones. Caracas: Academia Nacional de la Historia [1ra edición de 1961].

PITTARELLO, Elide
1980 «*Elegías de varones ilustres de Indias* di Juan de Castellanos: un genere letterario controverso». *Studi di Letteratura Ispano-Americana*, n.° 10, pp. 5-71.

RESTREPO, Luis Fernando
1999 *Un nuevo reino imaginado: las Elegías de varones ilustres de Indias de Juan de Castellanos*. Santafé de Bogotá.

ROMERO, Mario Germán
1961 «Don Joan de Castellanos y la crítica». *Boletín Cultural y Bibliográfico* vol. 3, n.° 11, pp. 721-727; vol. 4, n.° 2, pp. 105-110; vol. 4, n.° 3, pp. 260-264.

1963 «La justicia colonial en Don Joan de Castellanos». *Boletín cultural y Bibliográfico*, vol. 6, n.° 9, pp. 1359-1367.

1963 «Mujeres indias de la Conquista en don Joan de Castellanos». *Boletín Cultural y Bibliográiifico*, vol. 6, n.° 10, pp. 1509-1516; vol. 6, n.° 11, pp. 1732-1737.

1964 *Juan de Castellanos. Un examen de su vida y de su obra*. Bogotá: Banco de la República.

1964 «"Depósito" de Don Juan de Castellanos». *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 7, n.° 2, pp. 232-242; vol. 7, n.° 3, pp. 393-400.

1970 «Don Joan de Castellanos, el cronista-poeta». *Boletín de la Academia Colombiana*, vol. 20, n.° 85, pp. 465-480.

1978 *Aspectos literarios de la obra de Don Joan de Castellanos*. Palabras preliminares de Isaac J. Pardo. San Cristóbal/Bogotá: Centro de Historia del Táchira, Kelly.

VIVES, Juan Luis.
1782 [1533]. *De ratione dicendi libri tres.* Lovanii: Rutgerus Rescius. Citado según la edición en los *Opera omnia* (Valencia, 1782; reimpresión en Londres, 1964), tomo II, pp. 89-237. La edición bilingüe de Emilio Hidalgo-Serna (Barcelona: Anthropos, 1998) retoma el texto.

WAWOR, Gerhard
1977 «La visión del Nuevo Mundo: Cristóbal Colón, Giuliano Dati, Pedro Mártir». En: Kohut, Karl y Sonia V. Rose (eds.). *Pensamiento europeo y cultura colonial.* Frankfurt/Madrid: Vervuert, Iberoamericana, pp. 297-319.

ZILIO, Giovanni Meo
1972 *Estudio sobre Juan de Castellanos.* Tomo I. Florencia: Valmartina.

1995 *Estudios hispanoamericanos. III. Temas literarios y estilísticos.* Roma: Bulzoni.

Una glosa inédita del novohispano José de Arrázola y algunas variantes mexicanas de las obras de Fernán González de Eslava y Gutierre de Cetina

Pedro Lasarte
Department of Modern Foreign Languages and Literatures, Boston University

El 26 de junio de 1973, en una subasta de la casa Sotheby, la biblioteca de la Universidad de Pensilvania compró un cancionero poético, de 191 folios, de principios del siglo XVII, que contiene un total de 211 composiciones de los siglos áureos españoles. El manuscrito —clasificado como el «Ms. Codex 193»— había pertenecido a Vicente Isabel Osorio de Moscoso, Marqués de Astorga, quien hacia 1820 lo vendió al coleccionista británico Sir Thomas Phillipps (1792-1872).[1] Sotheby pensó que procedía de las regiones entre Salamanca y la frontera portuguesa porque contiene obras de Camões y de dos «profesores de Salamanca»: Fray Luis de León y Fray Pedro de Ledesma; pero, como hemos logrado mostrar en varias ocasiones, es casi seguro que el cancionero se compiló más bien en México y no en España.[2] Primero, los poemas de Camões y Fray Luis se copiaban en todos lados y, luego, el Ledesma que se halla allí no ha de ser el salmantino, sino más bien el conquistador Pedro de Ledesma, residente del Virreinato de la Nueva España y poeta de no poca erudición quien, hacia 1563, participó en

---

[1] Sotheby & Co. *Bibliotheca Phillippica. Catalogue of Spanish and Greek Manuscripts and English Charters*. Londres: Sotheby Auctioneers, 1973, p. vi. Inicialmente, la Universidad de Pensilvania lo denominó como el «Spanish 56».

[2] Según Sotheby: «*An interesting miscellany, which can be assumed to contain a fair amount of unpublished sixteenth-century verse. It contains two poems by Camões and works by two Salamanca professors, Luis de León and Fray Pedro de Ledesma (author of* De divina perfectione, *Salamanca 1569, second edition 1596 [...] and probably originates from the region between Salamanca and the Portuguese frontier*» (ob. cit., p. 89). Para la revaluación del manuscrito como procedente de México, véase Lasarte, Pedro. «Francisco de Terrazas, Pedro de Ledesma y José de Arrázola: algunos poemas novohispanos inéditos». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n.° 45, 1997, pp, 45-66; íd., «Hacia un estudio del cancionero poético *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos* "Ms. Codex 193" de la

un conocido debate poético sobre la ley de Moisés llevado a cabo entre Francisco de Terrazas y Fernán González de Eslava.[3]

El manuscrito, como la mayoría de estos «cartapacios» de los siglos de oro, es una compilación de diversos tipos de géneros poéticos. Incluye, entre otros, glosas, sonetos, letras, romances, etc., y presenta una variada composición temática: lírica amatoria y pastoril, romances tradicionales, poesía religiosa, poemas satíricos, y —curiosamente— algunas listas y descripciones de quehaceres domésticos.[4] De sus 211 poemas, solo se identifican cinco autores: Mateo Rosas de Oquendo, Francisco de Terrazas, Iranzo, Pedro de Ledesma y José de Arrázola. Un estudio inicial de primeros versos nos ha permitido identificar obras de los peninsulares Fray Luis de León, Camões, Garcilaso, Diego Hurtado de Mendoza, Francisco de Figueroa, Gregorio Silvestre y Lope de Vega, y también de los residentes de la Nueva España Gutierre de Cetina y González de Eslava. Hay a la vez —como es de esperar— un sinnúmero de anónimos, o de poemas cuya autoría no hemos podido identificar, algunos de ellos con un interesante referente novohispano, como lo es el de un soneto que posiblemente alaba al «Marón» mexicano Francisco de Terrazas (Lasarte y Dinverno). En este sentido, el cancionero es típico de su época y se asemeja a otros dos manuscritos poéticos que también fueron compilados en las colo-

---

Universidad de Pensilvania». En: ARELLANO, I. y J.A. RODRÍGUEZ GARRIDO (eds.). *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*. Pamplona/Madrid: Universidad de Navarra, Iberoamericana, 1999, pp. 233-244; LASARTE, Pedro y Melissa DINVERNO. «Dos sonetos inéditos novohispanos: un posible elogio a Francisco de Terrazas». *Lexis*, n.° 21, 1997, pp. 327-334.

[3] Según Margit Frenk, González de Eslava le plantea un «escabroso problema teológico» a Terrazas: «si Dios dió a Moisés una ley, ¿cómo luego la desautorizó al instituir la Ley Nueva?» (GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán. *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*. Ed. Margit FRENK. México: El Colegio de México, 1989, p. 28). Y añade luego Frenk que «en su "respuesta y conclusión" [...] Terrazas se muestra —¿o se finge? escandalizado [...] [y] con lujo de tecnicismos remacha [...] la posición ortodoxa, que luego Pedro de Ledesma, a instancias del propio Terrazas, se encarga de corroborar con más gracia y agudeza» (ib., p. 29). Para más información sobre este asunto véase ib., pp. 25-31.

[4] El «Codex 193» sin duda fue compilado por algún aficionado quien, como nos decía Rodríguez Moñino, en estos casos guardaba «con celo las hojillas al lado de otras que van formando su pequeña colección poética, y cuando hay volumen suficiente, si es hombre de posibles, las hace copiar sobre un grueso cuaderno que rotulará *Poesías varias* o *Rimas de varios ingenios*» (39). Para la compilación de manuscritos véase ahora también «El manuscrito poético, cómplice de la memoria» (FRENK, Margit. *Entre la voz y el silencio*. Madrid: Biblioteca de Estudios Cervantinos, 1997, pp. 65-72).

nias americanas y que acabaron en bibliotecas o colecciones españolas: el llamado «Cartapacio de Rosas de Oquendo» (ms. 19387 de la Biblioteca Nacional de Madrid) y el conocido *Flores de varia poesía* (ms. 2973 de la Biblioteca Nacional de Madrid). Cabe notar que el «Ms. Codex 193» de la Universidad de Pensilvania aparentemente se compiló después de 1602, ya que la obra más tardía que hemos podido identificar es un soneto de Lope de Vega que empieza «yo vi sobre dos piedras plateadas» (f. 3v), proveniente de la *Hermosura de Angélica*, obra publicada en esa fecha de 1602.[5]

Nuestro deseo de ampliar el conocimiento de la producción y la lectura de obras poéticas en la colonia hispanoamericana nos lleva, pues, en este breve ensayo, a reproducir siete textos del «Ms. Codex 193». Primero una glosa inédita del mexicano José de Arrázola, y luego seis sonetos que nos entregan algunas variantes interesantes —y también inéditas— de la obra poética de dos residentes de la Nueva España, González de Eslava y Gutierre de Cetina.

Recordando algunas palabras de Margarita Peña, editora de *Flores de varia poesía*, el virreinato novohispano fue centro de alta actividad poética, y a él llegaban, con bastante rapidez, algunas de las obras de los más destacados poetas españoles, probablemente —conjetura la misma Peña— traídas al Nuevo Mundo por viajeros como Cetina o Juan de la Cueva.[6] El «Ms. Codex 193», como el *Flores*, es, así, una muestra más de estas actividades literarias de la sociedad virreinal. Examinemos, entonces, unos versos que sin duda fueron compartidos y leídos con mucho entusiasmo por algunos aficionados mexicanos de hace unos cuatrocientos años.

---

[5] El soneto, con variaciones, lo reproduce José Manuel Blecua en Vega Carpio, Félix Lope de. *Obras poéticas*. Ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1969, pp. 60-61. También hemos hallado algunas variantes en diversos cancioneros, entre ellos: Alonso Hernández, José Luis. *Cancioneiro de Corte e de Magnates. Ms. CXIV/2-2 da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Evora*. Ed. Arthur Lee-Francis Askins. Berkeley: University of California Publications in Modern Philology, 1968, p. 515. Allí, el editor de este manuscrito, Arthur Lee-Francis Askins, afirma que el poema fue «*publicado entre os duzentus sonetos que acompanharam a primera edição da* Hermosura de Angélica *do autor em 1602*» (p. 575). Aprovecho ahora la oportunidad para corregir un lamentable desliz mío publicado recientemente en Lasarte, ob. cit. (1999), p. 236. Allí, por equivocación, en vez de transcribir este primer verso de Lope puse otro, anónimo: «ymagen, templo, altar, incienso, y coro» (f. 13r), perteneciente a un soneto que yo ya había estudiado con anterioridad en Lasarte Pedro y Melissa Dinverno, ob. cit.

[6] Peña, Margarita. *Historia de la literatura mexicana*. México: Alhambra, 1992, p. 50.

Una glosa de José de Arrázola

La primera mención que se conoce sobre José de Arrázola es la de Baltasar Dorantes de Carranza, quien en su *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España* transcribe una octava («los vivos rasgos, los matizes finos») en la cual el poeta alaba a su amigo y contemporáneo Francisco de Terrazas.[7] Asimismo, en ese texto de Dorantes hay otra atribución a Arrázola, la del episodio llamado «La lebrela de Términos»,[8] que se halla intercalado en los fragmentos —los únicos que se conocen— de un poema épico de Terrazas intitulado *Nuevo Mundo y Conquista*. Sobre la autoría de ese episodio, el de «La lebrela de Términos», hay —sin embargo— cierta ambigüedad. Joaquín García Icazbalceta, quien habría tenido al alcance el original de la obra de Dorantes (la cual se halla ahora en la biblioteca de la Universidad de Texas), al referirse a este pasaje advierte que Dorantes, «después de haber puesto el [nombre] de Terrazas, le borró y escribió arriba *Arrázola*», afirmando que «existía [...] un poeta de este nombre, amigo del otro», pero a la vez problematizando el asunto al preguntar: «¿Quién nos asegura, pues, de que entre los fragmentos anónimos no haya alguno más de Arrázola?».[9] Esta duda queda hasta ahora sin respuesta.

Hacia 1892, Francisco Pimentel, en su *Historia crítica de la poesía en México*, ya había hecho referencia a esas octavas de Arrázola de la *Sumaria relación*, y transcribía también un soneto que le habría facili-

---

[7] Dorantes de Carranza, Baltasar. *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España*. Ed. José María de Agreda y Sánchez. México: Imprenta del Museo Nacional, 1902, p. 179. Se halla reproducida en Méndez Plancarte, Alfonso (ed.). *Poetas novohispanos. Primer Siglo (1521-1621)*. Tomo I. México: Universidad Autónoma, 1942, p. 36.

[8] Dorantes de Carranza, Baltasar, ob. cit., pp. 139-141.

[9] García Icazbalceta, Joaquín. *Francisco de Terrazas y otros poetas del siglo XVI*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1962, p. 15. Dorantes de Carranza a lo largo de su crónica utiliza varias fuentes poéticas, entre ellas fragmentos del poema épico de Terrazas, al cual se le llamó *Nuevo Mundo y Conquista*. Sobre el problema de la autoría de estas octavas véase la edición de Castro Leal, Antonio. *Francisco de Terrazas, Poesías*. México D.F.: Librería de Porrúa Hermanos, 1941, quien, en las págs. 103-114 de sus «Notas», pasa resumen al asunto, atribuyéndole a Terrazas un total de 175 octavas. Por otro lado, «La lebrela de Términos» es como denomina este episodio Méndez Plancarte, ob. cit., pp. 37-39 —y al final anota—: «El episodio de la lebrela —dejada por Grijalva en Boca de Términos y hallada por un bajel de Cortés, al que proveyó de Icaza—, se lee sabrosamente en Andrés de Tapia (*Crónicas de la Conquista*, sel. de A. Yáñez, «B.del E.U.», 1939, 2, p. 49)».

tado el mismo García Icazbalceta.[10] Más recientemente, en 1997, se dio a conocer una interesante correspondencia poética entre Arrázola y el conquistador Pedro de Ledesma, correspondencia en la cual Arrázola responde a una misiva consolatoria que le había enviado Ledesma ya que se hallaba «indispuesto».[11]

En suma, estos escasos datos proporcionan todo lo que hasta la fecha se ha llegado a saber del poeta novohispano José de Arrázola. Nosotros aquí aportamos, entonces, otra composición —una glosa— hasta ahora desconocida, que avanza un poco nuestro conocimiento de este temprano poeta mexicano. Una primera búsqueda de la procedencia de los versos glosados, «Esfuerça, esfuerça pastor», etc., no nos ha dado mayor resultado, aunque sí queda claro que se trata de conceptos bastante conocidos. Diego Hurtado de Mendoza, por ejemplo, escribe un verso semejante: «Esfuerza y sirve, Pascual»;[12] y en el *Cancionero sevillano de Nueva York* hallamos una glosa a un poema que empieza con el verso «Esfuerça y ten confiança»,[13] que es idéntico al segundo de los glosados por el novohispano Arrázola. Sin dilatar más el asunto, pasemos, pues, al poema.[14]

[140r] Copla
Esfuerça, esfuerça pastor,
esfuerça y ten confiança,
que suele por esperança
haçer milagros amor.

---

[10] Pimentel, Francisco. *Historia crítica de la poesía en México*. México D.F.: Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1892, p. 102. El soneto lleva el siguiente título: «Hecho al M.R.P. Maestro Fray Andrés de Ubilla, que á la sazón era confesor del Virrey D. Luis de Velasco, que fué por cuya mano se mandó hacer esta Memoria, author Joseph de Arrázola». El poema empieza «Con cinco panes Dios la muchedumbre», y dice Pimentel que fue tomado de un «Memorial de Hijos de Conquistadores de Nueva España que vivían el año de 1590, en el primer gobierno de D. Luis de Velasco, hecho por Luis de Tovar Godinez, secretario de la gobernación de este reino. Año de 1622».

[11] Lasarte, Pedro, ob. cit. (1997), pp. 57-66.

[12] Hurtado de Mendoza, Diego. *Poesía completa*. Ed. José Ignacio Díez Fernández. Barcelona: Planeta, 1989, p. 201.

[13] Alonso Hernández, José Luis. *Cancionero sevillano de Nueva York*. Prólogo de Begoña López Bueno. Edición de Margit Frenk, José J. Labrador Herráiz y Ralph A. Di Franco. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996, pp. 351-352.

[14] Cabe indicar que en este ensayo nuestra edición de los poemas del ms. mantiene la ortografía original del códice, pero moderniza la puntuación, la acentuación y el uso de mayúsculas. Asimismo, separa palabras y amplía todas las abreviaturas.

Glossa de Joseph de Arráçola

Pastor, si el alma me diste,
yo soy tuya y lo seré,
esfuérçate, no andes triste
que en la esperança consiste
la firmeça de la fee;
y pues mi esfuerço ha llegado
a tan sublimado amor,
que en el alma lo he sellado,
tú que estás más obligado,
esfuerça, esfuerça pastor,

que nuestro amor sobrehumano,
siendo firme lo pasible,
verá tarde que temprano
venírsenos a la mano
lo que pareçe imposible.
Y no solo has de tener
firme esfuerço en la tardança,
hasta morir por querer,
mas para más mereçer,
esfuerça y ten confiança.

[f. 140v] Suele amor haçer de hecho
merçedes presto cumplidas
muy de poderoso pecho,
y otras haçer de derecho
por términos mereçidas;
y aunque las de potestad
suele haçer con pujança,
no les permite igualdad
con las de más calidad
que suele por esperança.

Espera en Dios la victoria,
Que Él, que nos dará las palmas
de esta afición transitoria,
traspondrá para su gloria
la firme unión de las almas.

Dos esperanças en una
ven, misterios de primor,
hacer curso el sol y luna,
hacer extremos fortuna,
hacer milagros amor. [40]

Dos Sonetos de Fernán González de Eslava

De la vida de este autor se conoce mucho más que de la de Arrázola. Según Margit Frenk, a quien acudimos para todos nuestros datos biográficos, es casi seguro que González de Eslava naciera en España y que llegó de veinticinco años de edad a México, en 1558; y se sabe que muere en la capital novohispana en 1603. Se ha visto que sus actividades literarias le dieron gran reconocimiento como poeta en México, pero que a la vez le causaron más de un problema. En 1564, una recitación pública de la ya mencionada polémica en verso que entabló con Francisco de Terrazas y Pedro de Ledesma causó que se le abriera un proceso inquisitorial; y diez años más tarde, en 1574, la representación de una obra teatral suya sobre un pleito llevado a cabo ese año entre el virrey Martín Enríquez de Almanza y el arzobispo Pedro Moya de Contreras lo llevó a parar en prisión.

Es notorio, y bastante inusual, que gran parte de la obra del poeta fuese impresa en su propia época. Según Margit Frenk, en 1610, un amigo de González de Eslava, Fernando Vello de Bustamante, publicó «un volumen, cuidadosamente impreso, con diez y seis «coloquios espirituales y sacramentales», varios entremeses y loas y 157 poemas religiosos».[15] Pero sus obras «profanas» (las cuales se relacionan con las halladas en nuestro «Codex 193») no fueron recogidas allí; y, lamentablemente, como nos recuerda Frenk, estas se perdieron, con la excepción de siete poemas conservados en un manuscrito (el ms. 2973 de la BNM —o sea *Flores de varia poesía*)[16] y tres impresos contemporáneos.[17] Estos impresos son los preliminares de la *Doctrina cristiana* de Sancho Sánchez de Muñón (México, 1579), y los preliminares de la segunda edición del *Tractado brebe de medicina* de Agustín Farfán

[15] González de Eslava, Fernán, ob. cit., p. 9.

[16] Dorantes de Carranza, Baltasar. *Flores de varia poesía*. Ed. Margarita Peña. México: SEP, 1987.

[17] González de Eslava, Fernán, ob. cit., l. cit.

(México, 1592).[18] Margit Frenk incorpora estos tres textos —el manuscrito *Flores* y los dos impresos— a su edición crítica de la obra de González de Eslava. Como veremos de inmediato, el cotejo de las versiones del «Codex 193» con la edición crítica de Frenk entrega algunas observaciones interesantes y algunos matices de importancia a la obra del residente de la Nueva España González de Eslava.

Pasemos, pues, al primero de estos dos sonetos, observando sus variantes con la edición de Frenk.

[f. 100v] Coluna de cristal, dorado techo,
dos soles en un sol y dos corales
que cubren a las piedras orientales,
a quien el mundo todo ha de dar pecho.
Atrás deja a la niebe el blanco pecho [5]
y más atrás el medio de mis males
¡ay, pecho guarneçido en pedernales!,
¿por qué, si sois mi bien, mal me auéis hecho?
[f. 101r] La piedra caua el agua y la enterneçe,
y tiene en bos la mía que yo uierto [10]
tan alta propriedad, que os endureçe.
Vos, pecho, estáis çerrado, el myo abierto,
en mí creçe el amor, en vos descreçe,
pues, deçid, ¿qué ganáis hiriendo a un muerto?[19]

Variantes[20]
3. cubren] alumbran // piedras] perlas
8. si] pues
10. tiene] halla // mía] viva
14. decid] pecho

La única otra versión de este poema, que es la que transcribe Frenk, se halla en *Flores de varia poesía*. Aunque hay pocas diferencias, cabe reflexionar sobre la variación «piedras»/«perlas» del verso 3, varia-

[18] Ib., l. cit.

[19] Ib.

[20] En nuestras variantes primero anotamos el número de verso donde se halla la variación. Este va seguido del segmento textual tal como aparece en nuestra edición, y luego un corchete lo separa de lo que se lee en la variante del soneto. La barra doble se usa para separar variantes dentro de un mismo verso. En casi todos los casos, las variantes son significativas, es decir, indican una variación de índole semántica.

ción que resulta de una corrección llevada a cabo por Frenk. *Flores*, como anota Frenk y como lo muestra la edición de Peña, coincide con el «Codex 193» en «piedras». Frenk, con mucha lógica, basa su corrección en una glosa de González de Eslava a su propio soneto, en la cual se lee «perlas» («glosa del mesmo al soneto pasado»).[21] La enmienda es muy sensata: además de la evidencia de la glosa, «perla oriental» podría pensarse como expresión más poética. Pero «piedra oriental» no creo que se quede demasiado atrás. ¿Se trata, entonces, de dos versiones que tuvo a la mano González de Eslava al hacer la glosa? ¿Prefirió una sobre la otra? ¿Son variantes que pertenecen a una misma tradición? ¿O indican dos tradiciones divergentes? Por supuesto que nada de esto se puede saber con certeza, pero sí vale enfatizar que la versión nueva del «Codex 193» es una muestra más de la compleja y enmarañada transmisión textual de la obra de González de Eslava.[22] Ahora, sobre la base de esta nueva variante, creo que deberíamos concluir que el «piedras» de *Flores* no tiene por qué entenderse como error: cabe pensar que quizás debería aceptarse como una mera variante más de la obra del poeta novohispano.

Del otro soneto de González de Eslava, nuevamente existe solo otra versión; en este caso de la ya mencionada segunda edición del *Tractado brebe de medicina* de Agustín Farfán (México, 1592). He aquí el soneto:

[f. 85r] Del ánima la llaga penetrante
mostrastes a curar, doctor famosso,
con vn amor y pecho religiosso,
para que del peccado se lebante.
Passó esta perfectión aun adelante,
mostrando vuestro libro prouechosso,
a toda enfermedad maravillosso,
y para hallar salud tan inportante.
Imitador del Phísico diuino,
que a quantos él curó en aqueste suelo
dió salud a sus cuerpos y sus almas,
y asina, ¡o gran Farfán!, pues sois tan digno,
condi[g]nas se os darán en tierra y çielo,
dos glorias, dos coronas y dos palmas.

[21] González de Eslava, Fernán, ob. cit., pp. 421-424.
[22] Al respecto véase ib., pp. 45-57.

Variantes
1. ánima] alma
3. vn amor y pecho] reglas del estado
4. para que del peccado] remedios con que sana
5. esta] la // aun] tan
6. mostrando vuestro libro prouechosso] que al cuerpo que está en trance peligroso
7. a toda enfermedad maravillosso] le dáys aqueste libro provechoso
8. y para hallar] aviso de // tan] muy
9. Phísico] Médico
10. él curó] visitó
11. dió salud a sus] curó siempre los //sus almas] las almas
12. y asina, ¡o] illustre // pues sois] por ser
13. condi[g]nas] en premio // darán en] dará en la

Primero, es interesante notar que, dada la numerosa cantidad de variantes, la versión del «Codex 193» de este soneto sin duda no fue copiada de la edición impresa de 1592. Esto nos lleva a conjeturar que probablemente existió una versión, o quizás varias versiones manuscritas anteriores; o que bien en algún momento el soneto fue desglosado del *Tractado breve* de 1592 y luego, tras sufrir alteraciones en su transmisión manuscrita, llegó al codex de Pensilvania. Cabría, sin embargo, imaginarse otra posibilidad: que González de Eslava hubiese redactado una versión para la primera edición del *Tractado* (de 1579), pero que no fue allí incluida y que luego otra, con variantes, apareció en la edición de 1592.

Cuatro sonetos de Gutierre de Cetina

La biografía y obra de este poeta áureo son las más conocidas de los autores que aquí estudiamos. En 1599, Francisco de Pacheco lo alaba y lo retrata en su *Libro de descripción de verdaderos retratos ilustres y memorables varones*.[23] Nacido en Sevilla (posiblemente en 1520), Cetina viaja a la Nueva España hacia 1546. Gran parte de su obra se halla en el ya mencionado *Flores*, en cuya edición Margarita Peña conjetura que este poeta fue probablemente un importante portador de poesía a

[23] Dorantes de Carranza, Baltasar, ob. cit., (1987) p. 25.

la Nueva España.[24] Cetina muere en 1554, en México, dramáticamente acuchillado —en palabras de Francisco de Icaza— «bajo las ventanas de Leonor de Osma, por Hernando de Nava, hijo del conquistador llegado a la Nueva España con Narváez».[25] La biografía de este «prototipo del ideal renacentista del hombre de armas y letras»[26] es sin duda memorable, pero nuestro propósito aquí es solo el de observar las variantes que existen entre cuatro de sus sonetos del «Codex 193» y las versiones de la edición crítica hecha por Begoña López Bueno, quien recoge todos los textos de Cetina conocidos hasta la fecha, entre ellos los de *Flores*. Pasemos, entonces, a los sonetos. El primero de ellos, como veremos, no parece entregar mayores variaciones de importancia:

[f. 3r] Excelso monte do el romano estrago
eterna dexará vuestra memoria;
soberuios edifiçios do la gloria
aún resplandeçe de la gran Cartago;
desierta plaia, que apaçible lago [5]
fuiste llena de triumphos y uictoria;
despedaçados mármores, historia
en que se ve que le es del mundo el pago;
arcos, anphiteatros, uaños, templo,
que fuistes edifiçios tan preclaros [10]
y agora apenas uemos las señales;
gran bien para mi daño es vuestro exemplo:
que si el tiempo ha podido [de]rribaros,
el tiempo derribar podrá mis males.

Variantes:
2. dexará] mostrará
6. fuiste llena] lleno fuiste
7. mármores] mármoles
8. que se ve que le] quien se ve cuál
9. anphiteatros] anfiteatro
10. tan preclaros] celebrados

[24] Ib., p. 31.
[25] Ib., p. 29.
[26] Ib., p. 26.

12. bien para mi daño] remedio a mi mal
13. el] del // ha podido [de]rribaros] fuiste derribados

Las variantes de los otros tres sonetos de Cetina, que reproducimos a continuación, sí merecen cierta reflexión crítica:

[f. 106v] ¡Dichosso desear, dichossa pena,
dichossa fee, dichosso pensamiento,
dichossa mi pasión y mi tormento,
dichossa subjeción de tal cadena!
[f. 107r] ¡Dichossa fantasía en gloria llena, [5]
dichosso aquel que siente lo que siento,
dichosso el obstinado sufrimiento,
dichosso mal que tanto bien ordena!
¡Dichoso el tiempo que de uos escriuo,
dichosso el ardimiento que me viene [10]
quando a loaros el amor me tyra!
¡Dichosso quien por uos uibe qual uibo,
dichosso quien por uos tal ansia tiene,
dichossa el alma que por uos suspira!

Variantes:
3. mi pasión y mi] tal pasión y tal
5. en] de
10. el ardimiento que me] aquel dolor que de vos
11. quando a loaros el amor] dichosa fe que a vos
14. dichossa] Felice

De este soneto hay otras dos versiones, las cuales utiliza López Bueno para su edición. Una de ellas proviene de *Flores de varia poesía* y la otra de un manuscrito contemporáneo al poeta, cuyo título es *Primera parte de las obras en verso de Gutierre de Cetina*, que se halla en la biblioteca particular de Rodríguez-Moñino y Brey.[27]

Antes de pasar a las variantes para con la edición de López Bueno, cabe notar que esta, basándose en el ms. *Primera parte de las obras,*

[27] Gutierre de Cetina. *Sonetos y madrigales completos*. Ed. Begoña López Bueno. Madrid: Cátedra, 1981, p. 63; López Bueno, Begoña. *Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1978, pp. 281-284.

lleva a cabo una corrección del verso 8 tal como se halla en *Flores*. Este último —y así lo muestra la edición de Peña— dice: «dichosso mal que tanto *mal ordena*».[28] López Bueno anota que hay un error y corrige el «mal ordena», prefiriendo la lectura «dichosso mal que tanto *bien ordena*» de la otra versión.[29] Hay que preguntarse si la diferencia entre *Flores* y *Primera parte de las obras* es en realidad un error que merece corrección. Nos imaginamos que Peña no lo consideró así ya que no lo enmienda (y ella conocía la otra versión). El verso de *Flores* no es ilógico; y, aun más, dentro del lenguaje de la poesía amatoria, *mal* podría connotar un «bien». Quizás en la valoración de López Bueno entró en juego la repetición de la palabra *mal* en un mismo verso, versión que parece ser más pobre («dichosso mal que tanto mal ordena»). No lo sabemos, pero es interesante notar que la versión del «Codex 193» corrobora la de *Primera parte de las obras*, y por lo tanto respalda la corrección llevada a cabo por López Bueno. En última instancia, sin embargo, esta nueva corroboración no llegaría a resolver —creo— si el uso de *mal* en *Flores* fue error o si se le debe considerar solo como variante.

De este mismo soneto cabe también notar una variación significativa en el verso 11. La versión del «Codex 193», a diferencia de las otras dos ya mencionadas, interrumpe la secuencia paralelística de la palabra *dichosso*, con la cual empiezan los primeros trece versos del soneto. En el «Codex 193», el verso 11 completa el pensamiento del verso anterior al decir «quando a loaros el amor me tyra», pero rompe la reiteración, quizás empobreciendo el poema. También es notorio que el último verso del «Codex 193», a diferencia de las otras dos versiones, empieza con la palabra *dichosso* (en vez de *feliz*): «dichossa el alma que por uos suspira». Nuevamente, el «Codex 193» parece entregarnos una versión menos interesante ya que aminora una referencia a la canción LXXI de Petrarca, la cual, como bien anota López Bueno, empieza con el verso «*Felice l'alma che per voi sospira*».[30]

Hagamos ahora algunas observaciones al siguiente soneto de Cetina:

[f. 107r] Pues queréis todavía ir mis suspiros
do siempre soléis ser tan mal tratados,

---

[28] Dorantes de Carranza, Baltasar, ob, cit., p. 384, [énfasis mío].
[29] Gutierre de Cetina, ob. cit., p. 226 y nota [énfasis mío].
[30] Ib., l. cit., n. 14.

trabaja[d] por llegar disimulados,
quiçá con tan[31] ardid seréis oídos.
Saue Amor si quisiera aora seruiros
por uer si osaréis ser libres y osados;
mas, ¿para qué?, si van dos mill cuidados
myos allá, tras uos, para acudiros.
Si os halláis, al llegar, con la osadía
que agora partís de mí, deçilde quedo:
«Señora, piedad ¿por qué tan fiera?»
Mas, si como el temor de sí os desuía,
uásteos dalle a entender quán triste quedo,
quiçá querrá que biba y que no muera.

Variantes:
1. queréis todavía] todavía queréis
3. por] de
4. tan] tal // seréis oídos] querrán oíros
5. aora serviros] horas seguiros
6. por] para // libres y] tan
8. acudiros] serviros
9. halláis] llegáis
10. agora] hora // quedo] manso
12. el] he
13. quán triste quedo] con un descanso
14. quiçá querrá que biba y que no] cómo el verme sin él hace que

Este soneto del «Codex 193», del que solo se conoce otra versión, que se halla en *Flores*, deja traslucir algunas intervenciones interesantes de su copista o compilador.[32] Inicialmente, el primer verso del poema habría sido idéntico al de *Flores* («Pues todavía queréis ir mis suspiros»), pero el copista del «Codex 193» tacha y corrige para invertir el orden de las palabras «todavía queréis». Prefiere escribir «queréis todavía». ¿Por qué lleva a cabo esa enmienda? ¿Podría, acaso, haberle parecido mejor a su oído? No se sabe, pero sí queda claro que el

[31] Tan: apócope de tanto (Diccionario de la Real Academia Española).

[32] Al final del manuscrito, en el folio 192v, se leen dos firmas, una de un «Joan de Molina» y otra de un tal «Berrocta», nombres que bien podrían referir al copista o compilador, pero que desafortunadamente no hemos logrado identificar.

copista o compilador del «Codex 193» tiene a la mano una versión semejante o igual a la de *Flores*.

Pero esta última no es la única intervención del copista. El verso 9 del «Codex 193» rinde «halláis» en vez del «llegáis» de *Flores*. Si aceptamos que el copista tenía a la mano una versión igual a la de *Flores* (recordemos que ya ha llevado un cambio del cual hay constancia en el manuscrito), podríamos conjeturar que prefiere «halláis» a «llegáis» porque el verso repite dos veces el verbo *hallar*. («Si os llegáis, al llegar, con la osadía» [*Flores*]). Esta podría ser, quizás, una intervención afortunada del compilador, pero, como veremos de inmediato, en otro caso parece ir más allá del gusto estético para entrar en el terreno del decoro moral —con resultados menos felices.

En el verso 10 hay una tachadura que deja traslucir la versión original: la palabra *manso* ha sido sustituída por *quedo* («que agora partís de mí, deçilde *quedo*»). ¿Por qué ese cambio? Me seduce imaginarme que el copista se sintió un poco trastornado al descubrir un sentido vulgar de la palabra *manso*. Esta, en la germanía de la época, se entendía como «cornudo» (Alonso Hernández). ¿Es su pudor, entonces, que lo lleva a buscar el sinónimo de *quedo*? Esto explicaría también la variación del verso 13: por razones de rima se habría visto obligado a cambiarlo a «uásteos dalle a entender quán triste quedo». Pero el cambio (si lo fue) resulta ser poco feliz, ya que lo lleva a rimar la misma palabra: *quedo*.

Por otro lado, es también notoria la diferencia de sentido que se halla en el soneto del «Codex 193». La versión de *Flores* termina con una expresión típica del sufrimiento gozoso del amor cortés: el amante, sin descanso, continuará muriéndose de pasión. Su petición a Amor para que intervenga en su favor rinde: «Mas si, como he temor, de sí os desvía,/básteos darle a entender con un descanso/cómo el verme sin él hace que muera». Pero en el «Codex 193» el sentido es diferente: la amada pareciera temerle al amor («Mas, si como el temor de sí os desuía») y el amante se imagina que a ella quizás le «baste» entender su sufrimiento para así ser corrrespondido, versión demasiado optimista para encajar con los placenteros sufrimientos del amante de la tradición cortesana: «uásteos dalle a entender quán triste quedo,/quiçá querrá que biba y que no muera». ¿Es esto último otro cambio del compilador del «Codex 193»? ¿Es este soneto muestra de sus preferencias no solo formales, sino también filosóficas y morales? Por supuesto que no hay respuesta certera para estas preguntas, pero no dejan de tener interés ya que son un posible indicio de la comprensión

y aceptación de la poesía petrarquesca por parte de un novohispano de principios del siglo XVII. Por otro lado, no está demás conjeturar que a pesar de las documentadas intervenciones del copista, la numerosa cantidad de variaciones bien podría, a la vez, ser testigo de otra tradición textual de la obra de este importante poeta áureo.

Para finalizar, pasemos ahora al último poema de este ensayo, un soneto muy conocido de Gutierre de Cetina:

[f. 107r] De herror en herror, de daño en daño,
de vna desdicha en otra desuentura,
de vn desuarío en otra gran locura,
y de vn engaño en otro nuevo engaño,
de vn grande mal en otro mal estraño,
de vn rompimyento en otra gran rotura,
me ha traído el amor y mi uentura
a que huia mi proprio desengaño.
Conosco que me ofende el pensamiento,
y es tal mi pena que muriendo vibo;
oyd mi gran dolor y mi tormento.
¡O nuebo padecer estraño, esquibo,
que naçe[n] de una causa el mal que siento
y el bien que me haçe ir soberbio, altibo!

Variantes:
4. y de vn] de un viejo // nuevo] viejo
5. grande] grave
6. vn rompimyento en] una necesidad a // gran rotura] yactura
10. es tal mi pena que muriendo] solo de pensar me paso y
11. oyd mi gran dolor y mi] en él hallo el descanso y el

De este poema hay solo otra versión completa, la de *Flores*. López Bueno nos indica que otra fuente, de *Primera parte de las obras en verso de Gutierre de Cetina*, solo contiene el primer verso.[33] De las variaciones con el «Codex 193» merece la pena detenernos en el verso 4. En *Flores*, este dice «de un viejo engaño en otro viejo engaño», con una repetición de «viejo [...] viejo» que no parece corresponder a la lógica de incremento de los versos anteriores («de una desdicha en otra des-

[33] Gutierre de Cetina, ob. cit., p. 259.

ventura,/de un desvarío en otra gran locura»). A diferencia de *Flores*, la versión del «Codex 193» sí sigue una lógica de incremento en los infortunios del amante, ya que dice «y de vn engaño en *otro nuevo* engaño» [énfasis mío]. Sin favorecer una versión sobre la otra, conjeturamos que en *Flores* —si fue copia de una versión similar a la del «Codex 193»— podría haber un error común de transmisión, el de una traslocación semántica por antonimia (*viejo* por *nuevo*).

En fin, cabe aclarar que no es, ni ha sido, nuestro propósito en este ensayo el de abogar por modificaciones a la poesía de estos dos escritores, González de Eslava y Gutierre de Cetina. Bien se sabe —y no está demás repetirlo— que las conjeturas basadas en dos o tres versiones de la obra de un poeta, como bien conocen los interesados en la crítica textual, son siempre frágiles y pueden venirse abajo con el descubrimiento (o lectura) de uno de los muchos manuscritos poéticos que todavía descansan en alguna biblioteca o archivo. La contribución que hemos querido impartir ha sido solo la de ampliar el conocimiento de la poesía que se escribía y se leía en los virreinatos americanos y, quizás, alentar el interés por el estudio de este cancionero y el de muchos otros semejantes.

Bibliografía

ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis
1976 *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

1968 *Cancioneiro de Corte e de Magnates. Ms. CXIV/2-2 da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Evora*. Arthur Lee-Francis Askins (ed.). Berkeley: University of California Publications in Modern Philology.

1996 *Cancionero sevillano de Nueva York*. Prólogo de Begoña López Bueno. Edición de Margit Frenk, José J. Labrador Herráiz y Ralph A. Di Franco. Sevilla: Universidad de Sevilla.

CASTRO LEAL, Antonio
1941 *Francisco de Terrazas, poesías*. México: Librería de Porrúa Hermanos.

DORANTES DE CARRANZA, Baltasar
1902 *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España*. Ed. José María de Agreda y Sánchez. México: Imprenta del Museo Nacional.

1987 *Flores de varia poesía.* Ed. Margarita PEÑA. México: SEP.

FRENK, Margit
1997 *Entre la voz y el silencio.* Madrid: Biblioteca de Estudios Cervantinos.

GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín
1962 *Francisco de Terrazas y otros poetas del siglo XVI.* Madrid: José Porrúa Turanzas.

GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán
1989 *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas.* Ed. Margit FRENK. México: El Colegio de México.

GUTIERRE DE CETINA
1981 *Sonetos y madrigales completos.* Ed. Begoña LÓPEZ BUENO. Madrid: Cátedra.

HURTADO DE MENDOZA, Diego
1989 *Poesía completa.* Ed. José Ignacio DÍEZ FERNÁNDEZ. Barcelona: Planeta.

LASARTE, Pedro
1997 «Francisco de Terrazas, Pedro de Ledesma y José de Arrázola: algunos poemas novohispanos inéditos». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n.° 45, pp. 45-66.

1999 «Hacia un estudio del cancionero poético "Ms. Codex 193" de la Universidad de Pensilvania». En: ARELLANO, I. y J.A. RODRÍGUEZ GARRIDO (eds.). *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos.* Pamplona/Madrid: Universidad de Navarra, Iberoamericana, pp. 233-244.

LASARTE, Pedro y Melissa DINVERNO
1997 «Dos sonetos inéditos novohispanos: un posible elogio a Francisco de Terrazas». *Lexis*, n.° 21, pp. 327-334.

LÓPEZ BUENO, Begoña
1978 *Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español.* Sevilla: Excma. Diputación Provincial de Sevilla.

MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso (ed.)
1942 *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621).* Tomo I. México: Universidad Autónoma.

PEÑA, Margarita
1992 *Historia de la literatura mexicana.* México: Alhambra.

PIMENTEL, Francisco
1892 *Historia crítica de la poesía en México.* México: Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento.

RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio
1965 *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII.* Madrid: Castalia.

SOTHEBY & Co
1973 *Bibliotheca Phillippica. Catalogue of Spanish and Greek Manuscripts and English Charters.* Londres: Sotheby Auctioneers.

VEGA CARPIO, Félix Lope de
1969 *Obras poéticas.* Ed. José Manuel BLECUA. Barcelona: Planeta.

Las fábulas de La Fontaine y la literatura de los cuentos de la India

José León Herrera
Pontificia Universidad Católica del Perú

Cuando en 1678, diez años después de la exitosa aparición de su primera colección de fábulas (Libros I–IV), decide La Fontaine publicar una segunda colección, advierte al lector que pretende darles un tratamiento estilístico diferente a estas nuevas fábulas, debido a que los temas en que se basan no tienen las mismas características que los anteriormente utilizados. Aunque hay intérpretes de la obra de La Fontaine, algunos de ellos incluso sus contemporáneos, que se muestran algo desconcertados acerca de lo que quiso decir con esto, parecería ser que la observación de nuestro autor apunta más bien a atraer la atención del lector hacia el hecho de que muchas de estas fábulas, a diferencia de las que integran la primera colección, se relacionan con temas de inspiración más bien oriental, y ya no estrictamente clásica grecolatina.

En efecto, en casi todas las fábulas de los primeros seis libros se emplea motivos literarios provenientes de las colecciones de fábulas esópicas que circulaban abundantemente en la Europa de esta época. Las fuentes de que pudo disponer La Fontaine a este respecto son muchísimas y de muy diversa índole. Justamente, desde fines del siglo XVI había comenzado una especie de resurgimiento del género fabulístico y varias eran las traducciones o imitaciones esópicas aparecidas en Francia. El famoso impresor Robert Estienne había publicado, a mediados del siglo XVI, la edición latina de las fábulas y la vida de Esopo y desde antes eran conocidas en Italia y en Alemania otras ediciones y versiones del viejo autor griego, basadas en la obra del monje bizantino Máximo Planudio, que fue embajador en Venecia a principios del siglo XIV. Por otro lado, a comienzos del siglo XVII, en 1610, publica Isaac-Nicholas Nevelet su *Mythologia Aesopica*, que contenía un rico material.

Aunque no se sabe muy bien dónde hizo La Fontaine sus estudios, no se puede dejar de lado el hecho de que la enseñanza escolar de esos tiempos incluía manuales como el del retórico griego Aftonios,

donde solían figurar algunas fábulas de Esopo. Además, era también posible acceder a las fuentes clásicas. En general, a través de los populares *ysopets* y *avionnets*, es decir, relatos inspirados en Esopo y en Aviano, que circulaban por toda Francia desde el siglo XII, a los que habría que agregar, más o menos desde la misma época, los *fabliaux*. Por lo que se refiere a las fábulas latinas de Fedro, conocidas hasta entonces solo fragmentariamente, es de anotar que Pierre Pithou las había editado completas, por primera vez, en 1596.

Toda esta información estaba a disposición de La Fontaine cuando decidió publicar sus primeras fábulas. Por lo demás, como nos lo dice en el Prefacio de la edición de 1668, su intención original no era tanto crear historias, sino recrear las antiguas, tomándolas de Esopo, Fedro o Aviano, y haciéndolas más cercanas al gusto de su época, despojándolas un tanto de la seriedad o sequedad del griego y el latín, y dotándolas, además, de la ligereza y la gracia de la versificación francesa.[1]

Sin embargo, no es del todo improbable que ya en esa primera colección se hayan deslizado algunos temas de origen oriental. Ya uno de sus más tempranos imitadores, Antoine Furetière, que publica sus *Fables morales et nouvelles* en 1671, dice en el prefacio que es preciso agradecer a La Fontaine «no solo por haber escogido las mejores fábulas de Esopo, sino también por haber recogido las que estaban diseminadas en las obras de los antiguos poetas y oradores, las que nos han llagado por tradición, y aquellas que ha podido encontrar en los autores antiguos, italianos y españoles».[2]

Es esta alusión a ediciones italianas y españolas de cuentos, apólogos o fábulas, la que nos recuerda que ya desde el siglo XIII, o incluso antes, circulaban en Europa diversas adaptaciones de motivos orientales. Estos eran algunas veces claramente identificables en su origen como es el caso del *Calila y Dimna*, Castellano de 1251, o el *Directorium humanae vitae* de Juan de Capua de 1263; otras veces, las fuentes, aparentemente, eran algo más difíciles de encontrar, como ocurría con el *Novus Aesopus* de Bernardino Baldo del siglo XIII, o con el *Exemplario contra los engaños del mundo* de autor anónimo de 1493; a esto habría que agregar las adaptaciones italianas de viejas versiones orientales, como *La primera veste del discorsi degli animali* de Firenzuola de 1548, o *La moral filosofía del Doni* de 1552.

---

[1] La Fontaine. *Oeuvres complètes I. Fables, contes et nouvelles*. Edición, presentación y notas Jean-Pierre Collinet. París: Gallimard (Bibliothèque de la Pléaide), 1991, p. 7.

[2] Cfr. Ib., pp. XXX-XXXI.

Incluso es posible que pueda rastrearse influencias orientales en los antecedentes latinos de las famosas aventuras del «taimado zorro», como el *Ekbasis captivi* y su reelaboración, también en latín, el *Isengrinus*, ambas del siglo XI, que se concretarán más tarde, en los siglos XII y XIII, en el relato en francés conocido como el *Roman de Renart*. Otra de las obras medievales que puede haber recibido influencia oriental en algunos casos, es la colección de relatos inspirados en la historia romana que se presenta bajo el título colectivo de *Gesta Romanorum*, cuyo manuscrito más antiguo data del año 1342. Se ha señalado también ciertas semejanzas de motivos entre la historia de Tristán e Isolda, cuyos antecedentes más remotos parecen estar en la versión del poeta alemán Gottfried de Estrasburgo del siglo IX, y los relatos de *Los 70 cuentos del papagayo*, que en sánscrito se conocen bajo el título de *Çukasaptati*.

Pero en el caso que nos interesa, es decir, en cuanto al origen oriental, y más específicamente indio, de algunas de las últimas fábulas de La Fontaine, esto queda expresamente declarado por el mismo autor. En efecto, en su Advertencia de 1678, nos informa que buena parte de las fábulas de esta nueva colección está tomada directamente de fuentes orientales. Dice allí que no quiere extenderse mayormente sobre las razones que lo han llevado a introducir ciertas novedades estilísticas y que tampoco le parece necesario declarar explícitamente de dónde ha extraído los motivos de estas fábulas. Pero, agrega lo siguiente: «Diré, solamente, en reconocimiento, que debo la mayor parte de ellas a Pilpay, sabio indio. Su libro ha sido traducido a todas las lenguas. Las gentes del país lo consideran muy antiguo, y original en relación a Esopo, si es que no es Esopo mismo bajo el nombre del sabio Lokman».[3]

Así pues, resulta interesante tratar de averiguar más exactamente cuáles han sido sus fuentes, directas o indirectas, y a quién se refiere cuando menciona los nombres de estos dos sabios orientales, Pilpay y Lokman. Para ello nos será necesario recorrer el largo, intrincado y apasionante camino que parecen haber seguido algunos de estos relatos, desde la fabulosa India hasta el París del siglo XVII.

En primer lugar, parece evidente que la referencia más cercana debe ser a una obra publicada apenas unos años antes. Se trata de una colección de cuentos orientales, que aparece en París en 1644,

---

[3] Cfr. Ib., p. 245.

bajo el título de *Le livre des lumières ou la conduite des rois, composé* para *le sage Pilpay, indien, traduit en français* para *David Sahid d'Ispahan, ville capitale de la Perse.* Este *Libro de las luces,* en realidad, era la traducción, hecha por el orientalista Gilbert Gaulmin bajo el seudónimo de David Sahid de Ispahan, de una obra persa publicada en 1494 con el título de *Anwar-i Suhaili,* es decir, *Las luces de Canopus,* del autor persa Vaiz Kashifi. Pero, *Las luces de Canopus* que traduce Gaulmin, a su vez, no era sino una reelaboración de otra obra persa más antigua, compuesta en 1142 por el escritor Abul maali Nasr Allah, que era, en realidad, una traducción del árabe al persa del célebre libro de cuentos titulado *Kalilah Wa Dimnah,* que conocemos nosotros como *El libro de Calila y Dimna.*

Ahora bien, esta famosa obra, redactada en árabe en los alrededores del año 750, era también una traducción, esta vez del *péhlevi* (o pelvi), el persa de la época de los Sasánidas, realizada por un tal Abdallah ibn al-Muqaffa. Este era, en realidad, un persa de nombre Ruzbeh, que al abandonar su religión de origen, el mazdeísmo, y convertirse al islamismo, cambió también su nombre. Fue hombre importante, aunque murió tempranamente, víctima de intrigas palaciegas. La traducción, redactada en un elegante árabe clásico, fue hecha por encargo de Almanzor, el segundo califa de los Abásidas, que deseaba leer en árabe las historias maravillosas del libro persa.

Pero el original que sirvió de base para la traducción árabe de al-Muqaffa, y que tal vez llevase ya el mismo nombre de Calila y Dimna, era también una traducción de una obra más antigua.

Y llegamos así, finalmente, a la India, pues en este caso se trataba de una versión en lengua *péhlevi* de una vieja colección de cuentos indios, escrita en sánscrito, y conocida bajo el título de *Panchatantra,* es decir, *Los cinco libros.*

En efecto, se cuenta que, a mediados del siglo VI, un médico de la corte del rey Chosroes I El Grande, el penúltimo de los monarcas de la Dinastía Sasánida, trajo de la India una serie de libros en sánscrito. Este médico, de nombre Burzoe o Burzuyeh, recibió del rey la orden de traducirlos a la lengua persa de entonces, el *péhlevi.* Esta traducción no existe ya, pero sabemos que fue retraducida casi simultáneamente al sirio por un monje nestoriano de nombre Bud. Esta versión siria, que se había perdido también, fue redescubierta y editada recién a fines del siglo XIX. Tanto la traducción *péhlevi* como su retraducción al sirio han sido datadas aproximadamente, estimándose que debieron estar terminadas, más o menos, en el año 570.

Sin embargo, es a través de la traducción árabe de al-Muqaffa que los célebres cuentos del *Panchatantra* hacen su ingreso en la literatura narrativa del Occidente, mediante una serie casi interminable de retraducciones y adaptaciones a los más diversos idiomas. Acerquémonos, pues, un poco más a este singular libro de cuentos que tan particular interés ha suscitado en tantas generaciones, y veamos su paso deslumbrante, desde su patria de origen, la India, por los palacios de los reyes de Persia, los califas de Bagdad y Córdoba, y los emperadores de Bizancio, cautivando el espíritu de la Europa medieval, hasta llegar a los elegantes salones parisinos.

El *Panchatantra* es, tal vez, la más famosa y antigua colección de cuentos de la literatura clásica de la India que haya llegado hasta nosotros. Escrita en un sánscrito elegante, aunque sencillo, intercala estrofas didácticas en la prosa de sus casi 70 historias, repartidas en cinco partes o libros, que llevan los títulos siguientes:

I. Separación de amigos. II. Obtención de amigos. III. La guerra de los cuervos y los búhos. IV. Pérdida de los adquiridos. V. Conducta impremeditada.

En la mayoría de estos cuentos, los protagonistas principales son animales, como el toro, el chacal, el león, el mono, el cuervo, la serpiente, la grulla, el cangrejo, la liebre, el piojo, la pulga, el tigre, el camello, la tortuga, el cisne, la mosca, la rana, el elefante, el lobo, el ratón, el ciervo, el búho, el asno, el águila, diversas clases de pájaros y peces y aun animales mitológicos de difícil y discutida identificación. Pero también aparecen seres humanos y ocasionalmente intervienen incluso los dioses. Vemos así desfilar a reyes y príncipes, guerreros, comerciantes, artistas, labriegos, alfareros, tejedores, carpinteros, sirvientes, sacerdotes, ladrones, cortesanas y princesas, y, en fin, gente de toda condición: sabios o tontos, bien o mal intencionados. Los personajes se cuentan historias, que se presentan entrelazadas, incorporándose unas dentro de otras, a partir de una narración principal que sirve de relato marco, y a la cual se regresa al final del ciclo de cuentos. Los temas tocan asuntos de vida cotidiana y se insiste constantemente en resaltar el lado práctico de las cosas, actitud que se ve reforzada por una buena cantidad de versos, de corte sentencioso, en los cuales queda resumida una especie de sabiduría popular.

La leyenda del origen del *Panchatantra*, que figura en la introducción general de la obra, quiere que su autor sea un cierto brahmán, llamado Vishnuçarman, el cual recibe el encargo de parte del rey de instruir a sus hijos en el arte de gobernar; y como los jóvenes príncipes

no muestran ninguna inclinación por el estudio ni se interesan en las sutilezas del manejo de los asuntos del estado, el sabio brahmán les trasmite esta enseñanza mediante una serie de cuentos, en los cuales se ilustra las más diversas situaciones, utilizando para ello ejemplos prácticos tomados de la vida diaria.

Este interesante y entretenido libro de cuentos ha gozado, desde muy temprano, de una enorme popularidad, tanto en Oriente como en Occidente, conociéndose alrededor de 200 versiones en más de 60 lenguas. Su difusión en Occidente se inicia, como lo hemos apuntado, con la versión *péhlevi* de Burzuyeh, en donde la obra toma otro nombre, tal vez ya el de *Calila y Dimna*, inspirado en los nombres de los dos chacales, Karataka y Damanaka en sánscrito (algo así como el descarado y el mañoso), protagonistas importantes de la primera historia del *Panchatantra*, donde logran enemistar a dos amigos, el toro y el león, con el fin de retener sus privilegios en la corte de este último.

Pero también en la India misma, y de allí en todo el Oriente, se ha dejado sentir la influencia del *Panchatantra*, y son evidentes sus conexiones con otras famosas colecciones de relatos de este tipo. Sobre el género narrativo en la literatura clásica de la India, aparte de los numerosos cuentos que aparecen insertos en la gran epopeya sánscrita del *Mahâbhârata* o en las colecciones *pâlis* de los *Jâtakas* budistas, bastaría con mencionar *La gran colección de cuentos* (*Brhatkathâ*), *El océano de los ríos de historias* (*Kathâsaritsâgara*), *Los veinticinco cuentos del vampiro* (*Vetalapancha-vimçati*), *Los treintidós relatos del trono* (*Simhâsana-dvatrimçika*) o *Los setenta cuentos del papagayo* (*Çukasaptati*) a que hemos hecho alusión anteriormente. Mención aparte merece la colección conocida como *Hitopadeça* o *La instrucción útil*, la mayoría de cuyos cuentos deriva directamente del *Panchatantra*, y que ha tenido una importante difusión independiente, tanto en Oriente como en Occidente.

Estas obras de la literatura de los cuentos de la India han influido, a su vez, cada una a su manera, en otras obras de la literatura oriental de este género, como el famoso *Libro de Sindbad* o *Libro de siete sabios*, o en el más famoso aun, *El libro de las mil y una noches*.

Pero las fuentes directas de La Fontaine para su segunda colección de fábulas no se limitan, al parecer, al referido *Libro de las luces*, al que hemos perseguido tan largamente a través de la historia. Es posible que también provengan de otros canales paralelos, como, por ejemplo, la obra que publica Pierre de Larivey en 1579, en Lyon, bajo el siguiente título: *Deux livres de philosophie fabuleuse. Le premier, pris des*

discours de M. Ange Firenzuola, Florentin par lequel sous le sens allégorique de plusieurs belles fables est montré l'envie, malice et trahison d'aucuns courtisans; le second est extrait des Traités de Sendabar, Indien, philosophe morale, traitant sous pareilles allégories de l'amitié et choses semblables. En esta obra de Larivey, que es bastante probable haya sido conocida por La Fontaine, reencontramos la influencia del *Panchatantra*, por caminos algo más complicados, que hemos ya insinuado más arriba.

En efecto, para la primera parte de su libro, como él mismo lo indica, Lavirey utilizó la traducción italiana de Agnolo Firenzuola, *La prima veste dei discorsi degli animali*, publicada en Florencia en 1548. Firenzuola basó su traducción de algunos cuentos del *Libro de Calila y Dimna* en dos versiones famosas, una latina y la otra española. La primera era el *Directorium humanae vitae* de Juan de Capua del siglo XIII, y la segunda era una retraducción de esta última, titulada *Exemplario contra los engaños del mundo*, de autor anónimo y publicada en Zaragoza en 1493.

Para la segunda parte de su libro, Lavivey utiliza el trabajo de otro italiano, el escritor Anton Francisco Doni, que en 1552 había publicado en Venecia su célebre obra *La moral filosofía del Doni*. Doni dividió su libro también en dos partes; la primera de ellas, que contenía una adaptación italiana del *Directorium* de Capua, la subtituló *Tratta da gli antichi scritori*. La segunda parte, que era una traducción de *El libro de Sindbad*, recibió el subtítulo de *Trattati diverse di Sendebar indiano, filosofo morale*. Este libro de Doni fue muy conocido en Europa, y de allí se deriva la importante versión inglesa de Sir Robert North de 1570. Es de mencionar que Doni se refiere en su prólogo a la traducción española del *Calila y Dimna* de 1251 y también a la versión hebrea del siglo XII o XIII, que él atribuye a *Rabbi* Joel.

Volviendo a las palabras del mismo La Fontaine en su Advertencia de 1678, en lo que se refiere a su mención de los dos sabios orientales, Pilpay y Lokman, mucho se ha especulado sobre lo que realmente significaron para él estos dos nombres. De alguna manera, La Fontaine parece pensar que Pilpay, Lokman y Esopo son una misma persona, o por lo menos, quiere insinuar esta posibilidad.

En lo que se refiere a Pilpay, que en otras partes es mencionado como Bidpai o incluso Bádabai, lo más probable es que este nombre provenga del sánscrito *Vidyâpati*, como lo sugieren varios especialistas. *Vidyâpati* significaría, en este caso, algo así como «Señor de la sabiduría», y sería una alusión al sabio brahmán que inventó las historias del *Panchatantra* con el fin de educar amenamente a unos prín-

cipes demasiado perezosos para aprender el difícil arte de gobernar. Otros autores, sin embargo, han propuesto otras hipótesis, menos plausibles, para el origen de esta denominación.[4] De todas maneras, el nombre, bajo la forma de Bidpai, aparece ya en la versión árabe de al-Muqaffa, y como Bidwag en la versión siria del siglo VI, por lo que es de suponer que figurase también en la versión *péhlevi* bajo una forma similar.

En cuanto al nombre Lokman, su origen es más oscuro y su identificación más problemática. Parecería ser que se trata de un autor árabe preislámico, que era considerado como una especie de adaptador de las fábulas esópicas. El nombre figura como título de la Sura 31 del Corán, donde se le considera como un sabio. Los autores árabes lo asimilan a Esopo, pues lo describen con los mismos rasgos de ingeniosidad, elocuencia, y aun fealdad, que los autores clásicos le atribuyen al fabulista griego.

Por lo demás, ya en la época de La Fontaine circulaban en Europa algunas obras atribuidas a este sabio árabe. Así, por ejemplo, Thomas Erpenius publica en 1615 una colección de fábulas bajo el título de *Locmani sapientis fabulae et selecta quaedam Arabum adagia*. Y, poco después, Tanneguy Le Fevre, en 1673, pone en versos latinos estas mismas fábulas de Erpinius titulándolas: *Tanaquilli Fabri fabulae ex Locmani arabico latinis versibus redditae*.

Así, pues, La Fontaine tuvo a su disposición una considerable cantidad de materiales orientales para sus fábulas. Llama la atención, sin embargo, que no hubiera reparado ya antes, al componer sus primeras fábulas, en las ricas posibilidades que le ofrecían todos estos textos, y otros más que no mencionamos. Cabe, entonces, preguntarse qué es lo que lleva a nuestro autor a echar mano de estas fuentes en 1678.

Es preciso recordar, en este punto, que es justamente este siglo XVII en que vive La Fontaine (1621-1695) el que marca el verdadero inicio de lo que Raymond Schwab ha llamado «el renacimiento oriental», es decir, el descubrimiento del Oriente por parte de la intelectualidad

---

[4] Renou, Louis. «L'influence de l'Inde sur la pensée française». En: Renou, Louis. *Sanskrit et culture*. París: Payot, 1950, p. 95; Keith, A.B. *A History of Sanskrit Literature*. Londres: Oxford University Press, 1961, p. 359. Para otras hipótesis, veáse Montiel, Isidoro. *Historia y bibliografía del «Libro de Calila y Dimna»*. Madrid: Editora Nacional. 1957, p. 7, n. 1.

europea. En el caso que nos ocupa, nos interesa relacionarlo más estrechamente con la India.

Si bien los contactos directos modernos, dejando de lado los que pudieron haberse dado en la Antigüedad, se habían iniciado un siglo antes, pues ya desde comienzos del siglo XVI habían establecido los portugueses vínculos duraderos con las poblaciones costeras de la India occidental, es el establecimiento de las factorías inglesas y, en menor medida, las holandesas y las francesas, lo que influye decisivamente para que comiencen a fluir las informaciones de primera mano hacia Europa. Esto se realiza, sobre todo, por intermedio de los muchos viajeros europeos que visitan la India a lo largo de todo el siglo XVII, algunos de los cuales escriben cartas sobre sus impresiones y memorias de viaje, luego de permanecer, a veces por un tiempo considerable, en esas lejanas tierras. A ello habría que agregar los trabajo que publican algunos misioneros. En ambos casos se trata de testimonios muy valiosos, que tienen además el encanto de estar basados en las propias experiencias de los autores y en el trato directo con la gente del lugar y con sus costumbres.

No podemos aquí presentar los nombres de todos esos viajeros, diplomáticos y misioneros. Mencionaremos solamente a algunos de ellos, que nos parecen interesantes en relación con nuestro tema.

Ya en 1595, el holandés Jan Huygen van Linschotte, huésped del arzobispo de Goa, publica las impresiones de su estancia en la India en su obra titulada *Itinerario*. Unos 25 años más tarde, en 1630, aparece el famoso trabajo del misionero inglés en la Factoría de Surat, Henry Lord, sobre la religión de los hindúes y los parsis, con el título de *Display of Two Foreign Sects in the East India*, obra que fue traducida al francés en 1667 por Briot. En 1651, el misionero holandés Abraham Roger, que había vivido en la costa del Coromandel, escribe otra obra sobre las religiones de la India, que se traduce al alemán en 1663, y que Thomas la Gue publica en francés en 1670 con el título lo de *La porte ouverte pour parvenir à la connaissance du Paganisme cache*. En 1663, el jesuita alemán Athanasius Kircher reproduce en su célebre *China Ilustrata* un alfabeto sánscrito que le había sido proporcionado por otro jesuita alemán, el Padre Roth, que muere en 1668 en Agra, una de las capitales del Imperio Mogol. En 1665 se publica la relación del viaje de Sir Thomas Roe, embajador del rey Jaime I ante la corte del emperador Jahangir entre 1615 y 1618. El libro de Roe es traducido al francés en 1666, con el título de *La relation du Mogol*.

Aparte de estas obras y de otras que no mencionamos, son de particular interés para nuestro tema las numerosas relaciones y crónicas de viajes publicadas por los viajeros franceses. Entre estos cabe destacar a Pierre Malherbe, que regresa a Francia en 1609 luego de haber visitado la India. También es importante Jean-Baptiste Tavernie que publica en 1678 su célebre libro de viajes *Les six voyages de Jean-Baptiste Tavernier qu'il a fait en Turquie, en Perse et aux Indes, pendat l'espace de quarente ans*. Igualmente, es interesante el viajero y erudito Melchisedec Thévenot que publica entre 1663 y 1672 sus *Relations de divers curieux*. Finalmente, queremos mencionar en esta breve relación a Jean Chardin, que publica en 1689 sus *Voyages en Perse et aux Indes orientales*.

No nos consta que La Fontaine haya conocido la obra de estos escritores, pero existe un nexo sumamente interesante entre nuestro autor y el Oriente, y más particularmente, la India, a través de su amistad con el médico y viajero François Bernier, que sí conocía indudablemente estos trabajos y que incluso fue amigo personal de algunos de sus autores.

La relación de La Fontaine con Bernier data de la época en que el primero, a la muerte de su protectora, la Duquesa Viuda de Orleans, encuentra refugio material y espiritual en casa de Marguerite de La Sablière. Esta dama mantenía un muy concurrido salón, que frecuentaban distinguidos intelectuales y en cuyas tertulias se mezclaban el ingenio y la charla amena y ligera con conversaciones a veces muy interesantes, que conducían a menudo a discusiones más serias. François Bernier era asiduo visitante de las reuniones en casa de Madame de La Sablière, y concurría también a otros salones de la época, de parecidas características, como el de Ninon de Lenclos y el de la Duquesa de Bouillon. Se dice que fue justamente uno de los conocidos habitúes de las tertulias en casa de Ninon de Lenclos, el escritor e historiador Charles de Saint-Evremond, quien introdujo a Bernier, presentándolo como el *joli philosophe*.

En esa época, Bernier acababa de regresar de un largo viaje al Oriente, que había emprendido a 1654 y que lo había llevado primero a Siria y Egipto para terminar luego en la India. Allí había permanecido 12 años, hasta 1668, habiendo llegado a ser, durante 8 años, el médico personal del emperador Aurangzeb.

Bernier era médico y muy aficionado a la filosofía, disciplinas que había estudiado, respectivamente, en Montpellier y en las clases del famoso filósofo el Abate Pierre Gassendi, de cuyas teorías era un ferviente admirador.

Bernier, además, era amigo personal de algunas de las más destacadas personalidades parisinas del momento, como Racine, Boileau, Molière, Cyrano de Bergerac, el poeta Chapelle, y muchos otros. Con Racine y Boileau había colaborado en la elaboración del célebre *Arret burlesque*, donde se hace mofa de los conocimientos médicos oficiales de ese entonces. Además, parece que muchos de estos amigos suyos fueron también sus condiscípulos en las lecciones de Gassendi. Por otro lado, Chapelle, cuyo verdadero nombre era Claude-Emmanuel Luillier, era también amigo personal de La Fontaine, por lo que es posible que haya sido él quien fomentara la amistad con Bernier.

Es indudable que una gran amistad, en efecto, se entabla entre Bernier y La Fontaine, que llevó a este último, incluso, a interesarse en las ideas filosóficas de Gassendi, cuyas obra estaba traduciendo Bernier al latín. Es también altamente probable que de las frecuentes conversaciones entre ambos amigos surgiese con el tiempo un interés mayor de parte de La Fontaine por conocer la literatura de la India, representada en ese momento en Europa sobre todo por el género narrativo, que tanto le interesaba a él mismo.

Por lo demás, es evidente que Bernier había aprovechado excelentemente sus estancias en la India para adquirir mayores conocimientos sobre la filosofía, la religión y la literatura de ese lejano y exótico país. En efecto, en una carta que envía en 1668 a su amigo el poeta Jean Chapelain desde Persia, ya de regreso a Francia, le dice que, aunque no conoce el sánscrito, ha tenido sin embargo la oportunidad de familiarizarse con obras escritas en esa lengua, gracias a sus contactos con eruditos *pandits*. Dice, incluso, en un pasaje que cita Raymond Schwab, que muchas veces «*le pendet était notre refuge, et alors c'était à lui à raisonner, et à nous conter ces fables, qu'il nous débitait serieusement et sans jamais rire*».[5] Entre esos *pandits*, merece destacarse a uno de ellos, que formó parte del equipo que reunió el príncipe Dara Shikoh, el infortunado hijo de Shah Jahan, para que tradujera al persa, la lengua de la corte del Imperio Mogol, los viejos libros de las *Upanishads*. Y es Bernier quien trae a Francia esa versión persa que habría de servir, más de cien años más tarde, como base para la famosa traducción latina de estos textos que en 1801 publica Anquetil-Duperron en Estrasburgo en dos volúmenes, bajo el título de *Oupnek'hat (id est Secretum Tegendum)*, y que tanto impacto hiciera en la intelectualidad europea del siglo XIX.

---

[5] Schwab, Raymond. *La renaissance orientale*. París: Payot, 1950, p. 155.

A su regreso de la India, Bernier frecuenta las veladas en casa de Madame de La Sablière, como hemos dicho, y conoce allí a La Fontaine. La indudable influencia que esta amistad ha ejercido en las últimas creaciones fabulísticas de La Fontaine no debe haberse limitado a las conversaciones entre ambos, sino que también debe haberse ejercitado por las lecturas de algunas obras sobre la India que Bernier publica entre 1668 y 1670, como la *Mémoire sur le quietisme des Indes* y la *Histoire de la dernière revolution des États du Grand Mogol*. Y mucho debe haber sido, indudablemente, lo que ha podido aprovechar La Fontaine escuchando el relato oral de las correrías de Bernier por los dominios del Imperio Mogol, a pesar de que la edición de los *Voyages* se publica recién en 1699, luego de la muerte de ambos amigos.

Para ilustrar, de alguna manera, el largo y complicado camino que han seguido algunas de las fábulas de La Fontaine desde la lejana India hasta la Francia del siglo XVII, tomemos como ejemplo una de ellas, la encantadora fábula de la lechera Perrette, que construye castillos en el aire de su alegre imaginación y termina al final de vuelta en una prosaica y triste realidad. El tema se encuentra ya en el *Panchatantra* sánscrito y ha pasado por numerosas reelaboraciones, como lo demostró hace ya más de un siglo el famoso orientalista Max Müller en su célebre conferencia sobre «La emigración de las fábulas», dada en la Royal Institution de Londres el 3 de junio de 1870.[6]

Este ejemplo nos parece particularmente interesante, debido a que el cuento sánscrito del brahmán enharinado que inspira la fábula de la lechera, no formaba parte de la citada traducción de Gaulmin de 1644 del *Livre des lumières*, porque en esta obra no se incluye los últimos capítulos de la colección sánscrita donde aparece este relato. Sí estaba incluido, en cambio, en la traducción latina que, con el título de *Specimen sapientiae Indorum veterum*, publicó en 1666 el jesuita francés Pierre de Poussines de la versión griega del siglo XI del *Libro de Calila y Dimna*, conocida como *Stephanites kai Ichnelates* y que se atribuye a Simeon Seth. También figura en la traducción francesa de Pierre de Larivey, publicada en 1579, de la versión latina del siglo XIII de

---

[6] Esta famosa conferencia, titulada «On the migration of fables», apareció publicada en *The Contemporary Review*, n.° XIV, 1870, pp. 544 y ss. Nosotros hemos utilizado la traducción castellana incluida en: MÜLLER, Max. «La emigración de las fábulas». En: MÜLLER, Max. *La mitología comparada. Los cuentos y traducciones populares, los usos y las costumbres*. Córdoba, Argentina: Assandri, 1944, pp. 293-328.

Juan de Capua llamada *Directorium humanae vitae* que, a su vez, provenía de la traducción hebrea de *Rabbi* Joel del siglo XII. Como ya lo hemos indicado, el punto de partida para todas estas versiones, que introducen a veces variantes más o menos significativas, fue la traducción árabe de al-Muqaffa, *Kalilah wa Dimna*.

No deja de ser interesante, en este punto, anotar la posible alusión a este motivo que, como lo sugiere Max Müller en su conferencia londinense, aparece ya en el *Gargantúa* de Rabelais,[7] a propósito de los disparatados planes de conquista mundial que le proponen a Picrochole algunos de sus consejeros; dice Rabelais: «Hallábase presente un cierto anciano gentilhombre, bien probado en diversas empresas y templado en azares de guerras, llamado Echephron, quien al oir tales despropósitos no pudo menos de decir: Me temo que todos estos proyectos resulten algo parecido a la historia del cántaro de leche con el que un zapatero soñaba hacerse rico; pero roto el recipiente se quedó sin almuerzo».[8] También es de observar que este tema figura ya en sermones del siglo XII, como es el caso de Jacques de Vitry, que citamos más adelante.

La selección de textos que presentamos, que hemos ordenado con criterios algo vacilantes, es la siguiente. Empezamos con el original sánscrito del *Panchatantra*, en dos versiones, y continuamos con su reelaboración, todavía en la India, en el *Hipopadeça*.

Seguimos luego con una serie de traducciones y retraducciones, comenzando con la versión árabe de al-Muqaffa, la griega de Simeon Seth, la latina de Juan de Capua, y terminamos esta parte con la anónima castellana del siglo XIII. Continuamos luego con varias versiones que no son traducciones o retraducciones directas, empezando con el *Conde Lucanor* del Infante Juan Manuel del siglo XIV; seguimos, acercándonos ya más a La Fontaine, con dos versiones de predicadores franceses, ambos del siglo XIII, de Vitry y de Bourbon, y con la versión del *Dialogus creaturarum* de ese mismo siglo, para terminar

---

[7] Citamos la versión castellana de RABELAIS, François. *Gargantúa y Pantagruel*. Traducción de Francisco UGARTE Y PAGÉS. Buenos Aires: Sopena, 1943, tomo I, p. 33.

[8] Ib., ob. cit., p. 48. El texto francés, según la edición de Chappon y Pons en Classiques Larousse, es el siguiente: «*Là present était un vieux gentilhomme, éprouvé en divers hasards et vrai routier de guerre, nommé Echéphron, lequel oyant ces propos, dit: "J'ai grand peur que toute cette entreprise sera semblable à la farce du pot au lait, duquel un cordouannier se faisait riche par rêverie, puis le pot cassé, n'eut de quoi diner* [...]» (RABELAIS, François. *Gargantua. Pantagruel*, Livre II, extraits. París: Librería Larousse, 1937, p. 57.

con el cuentista francés Bonaventure des Périers, que vive en la primera mitad del siglo XVI. Para una mayor información, ofrecemos algunos datos sobre estos textos.

1. *Panchatantra*

El cuento aparece en el Libro V, que lleva por título «Conducta impremeditada» («Aparîkshitakâritâ»). Según las diversas recensiones de este texto, el relato ocupa posiciones diferentes en este libro quinto. En la edición de Keilhorn y Bühler,[9] conocida como el *Textus simplicior* y considerada por muchos como *La Vulgata*, es el cuento número nueve. En la edición del llamado *Textus ornatior*, publicada por Hertel[10] es el cuento número siete. En la edición de Edgerton,[11] que él llama el «texto reconstruido», es el primer cuento.

Nosotros ofrecemos dos versiones de esta historia. La primera es la traducción de José Alemany Bolufer, basada en la edición Kielhorn-Bühler. La segunda la hemos retraducido de la traducción inglesa de Franklin Edgerton de su propia edición. En ambos casos hemos introducido pequeños cambios, basándonos en los textos publicados por Johannes Hertel[12] y por el *pandit* Jivananda Vidyasagara.[13]

Libro V. Cuento IX

Vivía en cierta ciudad un brahmán llamado Svabhavakripana, el cual tenía un bote que había llenado con la harina que de limosna le habían dado y le había sobrado de la comida. Colgó ese bote de un clavo en la

---

[9] KIEHLHORN-BÜHLER. *Das Lehrbuch der Regierungskunst. Namens Pañcâkhyânaka mit den anderen Namen Pañcatantra Herausgegeben von F. KIEHLHORN und G. BÜHLER.* Bombay: Bombay Sanscrit Series n.° I, III, V, 1868-1869.

[10] HERTEL, Johannes. *The Pancha-Tantra: a Collection of Ancient Hindu Tales in the Recension of the Jaina Monk Purnabhadra.* Edición crítica. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press (Harvard Oriental Series n.° 11), 1908.

[11] EDGERTON, Franklin. *The Panchatantra reconstructed.* Texto, aparato crítico, introducción y traducción. 2 vols. New Haven: American Oriental Society, 1924.

[12] HERTEL, Johannes. *The Panchatantra-text of Purnabhadra: Critical Introduction and Lists of Variants.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press (Harvard Oriental Series n.° 12), 1908.

[13] JÎVÂNANDA VIDYÂSÂGARA. *Pañcatantram.* Calcuta, 1892.

pared, puso su cama debajo de él, y con la mirada fija siempre allí, no cesaba de contemplarle. Una noche, acostado ya el hombre, pensó: «Tengo ya el bote lleno de harina; si sobreviniese una carestía, podría sacar de él cien monedas de planta, con las cuales puedo comprar un par de cabras. Y como estas paren cada seis meses, reuniré un ganado. Con las cabras compraré muchas vacas; con las vacas, búfalas, y con las búfalas, yeguas. Parirán las yeguas y tendré muchos caballos, de cuya venta sacaré abundancia de oro. Con el oro me haré una casa de cuatro salas. Entonces cualquiera brahmán vendrá a mi casa y me dará en matrimonio a su hija hermosa y rica, la cual me habrá elegido por marido. Tendré un hijo de ella, a quien le pondré el nombre de Somaçarman. Cuando él pueda ya saltar sobre mis rodillas, cogiendo yo un libro me sentaré detrás de la caballeriza y estudiaré. Entonces Somaçarman que me verá, desasiéndose de su madre por el deseo de montar en mis rodillas, vendrá cerca de mí, aproximándose a los cascos de los caballos. Yo entonces, enfadado, diré a mi brahmana: "Coge este niño" Ella, ocupada en los quehaceres de su casa, no oirá mis palabras. Yo me levantaré entonces y le daré un puntapiés». Tan embargado estaba el hombre en esta meditación, que dio un puntapié y rompió el bote; le cayó encima la harina, y quedó todo blanco. Por esto digo yo: quien conciba un proyecto irrealizable e imposible se queda blanco en la cama como el padre de Somaçarman.[14]

Libro V. Historia 1: El brahmán que construía castillos en el aire

Había una vez un cierto hijo de un brahmán que estaba dedicado a sus estudios. Recibía regularmente regalos de comida en la casa de un cierto mercader. Y cuando no los consumía allí recibía una cantidad de sémola de cebada. Se la llevaba a su casa y la guardaba poniéndola en una vasija. Y así, después de un largo tiempo, la vasija llegó a estar llena de sémola. Un día, estaba acostado el brahmán debajo de la vasija, que había colgado de un clavo en la pared; luego de haber echado una pequeña siesta, se despertó de nuevo, y se puso a pensar de esta manera: «Muy alto es el precio de los cereales y mayor aun el de la sémola, que es un alimento ya preparado, de manera que debo de tener sémola por el valor de unas veinte rupias. Y si la vendo puedo conseguir hasta diez cabras, que valen

[14] Alemany Bolufer, José. *Panchatantra o cinco series de cuentos*. Traducido del sánscrito. Buenos Aires: Partenón, 1949, p. 290. Cfr. Hertel, Johannes, ob. cit., pp. 276-277. Cfr. Jîvânanda Vidyâsâgara, ob. cit., pp. 551-552.

dos rupias cada una. Y cuando tenga seis meses tendrán sus crías, y también estas parirán. A los cinco años serán muy numerosas, llegando a cuatrocientas. Y bien se sabe que por cuatro cabras se puede obtener una vaca, joven y rica en leche, con las mejores cualidades y capaz de parir terneros. De manera que cambiaré estas cabras por un ciento de vacas. Y cuando estas tengan sus crías, algunas de ellas serán bueyes, con los cuales me dedicaré a la agricultura y cosecharé abundantes granos. Con la venta del grano obtendré mucho oro y me construiré una hermosa mansión de ladrillos, rodeada de muros. Y algún brahmán de valía, cuando vea la gran fortuna que poseo, con tantos sirvientes y sirvientas, me concederá seguramente a su hermosa hija [como esposa]. Y en el curso del tiempo tendré en ella un hijo, que continuará mi linaje. Fortalecido por el mérito adquirido por mí vivirá una larga vida, exento de enfermedades. Y cuando haya realizado para él el ritual del nacimiento y otras ceremonias, de la manera prescrita, le daré el nombre de Somaçarman [«Deleite de la luna» o «Ayuda de la luna»]. Y mientras el niño esté corriendo de un lado para el otro, mi esposa estará ocupada en los quehaceres domésticos a la hora en que regresan las vacas a la casa, y será muy descuidada y no prestará la debida atención al muchacho. Entonces, debido a que mi corazón estará totalmente domando por el amor de mi hijo, tomaré un bastón y golpearé a mi mujer con él». Y así, embebido en esta fantasía, blandió su bastón y golpeó la vasija, de manera que esta cayó rota sobre él en cien pedazos, y los granos de sémola quedaron desparramados. Entonces, quedó totalmente emblanquecido por la harina en polvo el cuerpo del brahmán, y este se sintió como quien despierta de un sueño y quedó muy avergonzado, y la gente se rió de él.

Por eso digo yo: Un hombre que pretende soñar acerca de cosas futuras, se encontrará tirado por el suelo, todo emblanquecido, como el padre de Somaçarman.[15]

2. *Hitopadeça*

El cuento figura en el Libro IV, el último de esta colección y que lleva por título «La paz» o «La unión» («*Sandhi*»). Es la historia número

[15] Cfr. EDGERTON, Franklin *The Panchatantra*. Traducido del sánscrito. Londres: Allen and Unwin, 1965, pp. 149-149.

siete en la edición de Kasinath Pandurang Parab,[16] que es la que hemos utilizado para nuestra traducción.

En otras ediciones es el cuento número ocho, pero sin mayores variantes en el texto.

Libro IV. Cuento VII

En una ciudad llamada Devikotta vivía un brahmán de nombre Devaçarman. El día del gran paso del sol por el equinoccio consiguió que le regalasen un plato lleno de sémola. Lo cogió y se fue a la casa de su alfarero, donde, abrumado por el calor, se echó a dormir en un rincón, que estaba repleto de ollas de barro. Entonces, cogiendo un palo para proteger su plato de cebada, se puso a pensar de esta manera: «Si vendo ahora este plato de cebada conseguiré diez monedas; enseguida compraré con estas monedas platos y vasijas, y volviendo a vender esto me haré cada vez más rico y compraré nueces de areca y telas; y habiendo así conseguido una cantidad inmensa de riquezas; me casaré entonces con cuatro mujeres. Haré luego mi favorita a la más joven y bonita de ellas. Pero, entonces, las otras mujeres armarán tal escándalo que yo, lleno de cólera, les daré un golpe con un palo». Y haciendo el gesto correspondiente, lanzó lejos el palo que tenía, por lo que el plato de cebada quedó hecho trizas y muchas ollas también resultaron rotas. Acudió el alfarero al escuchar el estrépito, y al ver rotas tantas de sus ollas, reprendió duramente al brahmán y lo echó de su casa.

Por eso digo yo: El que se regocija demasiado pensando en cosas futuras, solo obtendrá reprimendas, como el brahmán que rompió las ollas.[17]

3. *Kalilah wa Dimnah*

Esta es la traducción árabe de la versión *péhlevi* del *Panchatantra* del siglo VI. Su autor fue un persa, llamado Ruzbeh, que al convertirse al islamismo, abandonando el mazdeísmo, cambia su nombre en el de

---

[16] Kâçînâth Pândurang Parab. *The Hitopadeça of Nârâyana Pandit (A protegé of King Dhvalachandra)*. 4ta edición revisada. Bombay: Nirnaya-Sâgar Press, 1893.

[17] Ib., ob. cit., p. 117. Cfr. Hale-Wortham, B. *Hitopadeça or The Book of Good Counsel*. Traducido del sánscrito por el reverendo B. Hale-Wortham. Londres: Routledge and Sons, s.a., pp. 172-173.

Abdallah ibn al-Muqaffa. Fue hecha por encargo de Almanzor, el segundo Califa Abásida, y terminada c. 750. De ella se derivan todas las posteriores traducciones y retraducciones conocidas en Oriente y Occidente de esta famosa colección de cuentos, antes de que Kosegarten editara por primera vez en 1848 el texto sánscrito original, que sirvió de base para la famosa traducción de Benfey publicada en 1859. Entre las traducciones directas de esta versión árabe destacan, por su importancia en la posterior difusión de esta colección, las siguientes: una griega titulada *Stephanites kai Ichnelates*, de Simeon Seth del siglo XI; una en hebreo, del siglo XII o XIII, atribuida a *Rabbi* Joel; una en español, de autor anónimo, titulada *Calila y Dimna*, de mediados del siglo XIII. Hay también traducciones modernas de este texto árabe. La versión que presentamos es una retraducción nuestra de la traducción francesa de André Miquel, publicada por la Associaton pour l'Avancement des Études Islamiques, en su colección Études Arabiques et Islamiques.

El devoto y sus sueños

Se cuenta, comenzó a decir la mujer, que un hombre santo recibía [regularmente] de la casa de un mercader lo que necesitaba para su subsistencia: harina, manteca derretida y miel. Guardaba siempre en reserva un poco de mantequilla y de miel dentro de un cántaro que había colgado [en un rincón] de su casa. Ahora bien, un día que el hombre estaba acostado boca arriba, con la cabeza justamente debajo del cántaro, se puso a mirarlo, pensando en el elevado precio de la mantequilla y la miel, y se dijo: «Voy a vender por un dinar el contenido de este cántaro. Con este dinar compraré diez cabras; quedarán estas preñadas y parirán dentro de seis meses». Hizo aquí el religioso los mismos cálculos para dentro de cinco años y halló un total de cuatrocientas cabras, e incluso más. «Con todas estas cabras —continuó— compraré cien bueyes, a razón de un buey por cada cuatro cabras, y tendré semillas para mis animales; al cabo de cinco años, estoy seguro de llegar a tener una linda fortuna con mis animales y mis semillas. Me construiré, entonces, una casa magnífica y compraré un sirviente y una sirvienta, ricas vestiduras y todo un mobiliario. Cuando haya acabado de instalarme me casaré con una bella mujer, llena de cualidades. Ella quedará encinta de mí y me dará un hijo robusto y bendecido por Dios, a quien llamaré Mameh. Le daré una buena educación y me encargaré de ella con el mayor celo. Y si él no acepta mis lecciones, le daré un golpe con este bastón, de esta manera».

Y el religioso, levantando el bastón tal como lo indicaba, golpeó el cántaro, el cual se rompió dejando derramarse la mantequilla y la miel sobre la cabeza y la barba del hombre.
Y la mujer terminó diciendo: «Si te he contado esta historia ha sido solamente para que dejes de hablar lo que no sabes».[18]

4. *Stephanites Kai Ichnelates*

Esta es una traducción griega, hecha directamente de la versión de al-Muqaffa. Su autor fue el médico y escritor bizantino Simeón de Seth. Está dedicada al emperador Alejo I Conmeno y fue terminada c. 1080. De ella se ha hecho varias retraducciones, entre ellas una en antiguo búlgaro del siglo XII o XIII. El texto griego fue redescubierto en el siglo XVII, cuando el jesuita francés Pierre de Poussines lo editó y lo tradujo al latín, en 1666, bajo el título de *Specimen sapientiae Indorum veterum*. Ya antes, en 1580, lo había utilizado, al parecer, el italiano Giulio Nuti en su obra *Del governo dei regni. Sotto morali essempi di animali ragionanti tra loro*. Sin embargo, hay quienes opinan que la obra de Nuti se basa más bien en la traducción latina de Capua. El texto que presentamos lo hemos tomado de Max Müller, en la traducción española de su *Mitología comparada*.

Cuéntase que un mendigo conservaba un poco de miel y manteca en un cántaro cerca del cual dormía. Una noche pensaba así en sus adentros: «Venderé esta miel y esta manteca por una corta cantidad. Con ese dinero compraré diez cabras, y estas me darán otras tantas en cinco meses. En cinco años se habrán convertido en cuatrocientas. Me servirán para comprar cien vacas, con las cuales cultivaré la tierra. Gracias a lo que me valdrán los becerros y las cosechas, me haré rico en cinco años. Construiré una casa de cuatro cuerpos, donde todos los adornos serán de oro. Compraré toda clase de servidores y me casaré con una mujer. Me dará un hijo a quien llamaré Belleza. Lo educaré lo mejor que pueda, pero, si veo que es perezoso, le daré con es palo un correctivo, así». Al decir estas

---

[18] Ibn Al-Muqaffa. *Le livre de Kalila et Dimna*. Traducido del árabe por André Miquel. París: Librería Klinsieck, 1957, p.198. Cfr. la versión que ofrece Müller, Max, ob. cit. pp. 301-302, quien da como referencia la traducción inglesa de Knatchbull (*Kalila and Dimna*. Translated from the Arabic by the Review Wyndham Knatchbull, Oxford, 1819).

palabras, cogió un palo que había cerca de él, golpeó el cántaro, y lo rompió, de manera que la miel y la manteca le cayeron por la barba.[19]

5. *Calila y Dimna*

Esta es la traducción española, de autor anónimo, hecha directamente de la versión árabe en 1251. Lleva como subtítulo: «Este libro es llamado de Calila e Dimna el qual departe por exemplos de homes e aves e animalias». Fue hecha por encargo del rey Alfonso el Sabio, cuando este era todavía Infante. Esta versión sirvió de base para la traducción latina de Raimundo de Biterris o Raymond de Béziers, hecha por encargo de Margarita de Navarra y terminada en 1333 con el título de *Liber Calile et Dimne*.

El texto que ofrecemos es el publicado en Madrid por la Editorial Aguilar en 1959, que estuvo a cargo de Federico Sainz de Robles. Figura aquí en el Capítulo VIII, que lleva por título el siguiente: «Del religioso e del can; es el capítulo del home que face las cosas rabiosamente, e a qué torna a su facienda».

El religioso que vertió la miel y la manteca sobre su cabeza

Dijo la muger: «Dicen que un religioso había cada día limosna de cada de un mercader rico, pan, e miel, e manteca, e otras cosas de comer. Et comía el pan e los otros comeres, e guardaba la miel e la manteca en una jarra, e colgóla a la cabecera de su cama fasta que se finchó la jarra. Et acaesció que encaresció la miel e la manteca, et, estando una vegada asentado en su cama, comenzó a fablar entre sí et dijo así: "Venderé lo que está en esta jarra por tantos maravedís, e compraré por ellos diez cabras, e empreñar se han, e parirán a cabo de cinco meses". Et fizo cuenta desta guisa, e falló que fasta cinco años montaban bien cuatrocientas cabras. Desí dijo: "Vender las he e compraré por lo que valieren cient vacas, por cada cuatro cabras una vaca, et habré simiente, e sembraré con los bueyes, et aprovechar me he de los becerros, e de las fembras, e de la leche, et antes de los

[19] Cfr. Müller, Max, ob. cit., p. 304, quien da como referencia la edición de Stark de 1697 (*Specimen sapientiae Indorum veterum, id est Liber Ethico-politicus pervetustus, dictus Arabice Kalila ve Dimnah, Graece stephanites*) *et Ichnelates, nunc primum Graece ex ms. cod. Holsteiniano prodit cum versione latina, opera* S.G. Starkii. Berolini, 1697.

cinco años pasados habré dellas e de la leche e de las mieses algo grande, et labraré muy nobles casas, e compraré esclavos e esclavas; et esto fecho, casarme he con una muger muy fermosa e de grant linaje e noble, e empreñar se ha de un fijo varón cumplido en sus miembros, e poner lo he muy buen nombre, e enseñar le he buenas costumbres, e castigar lo he de los castigos de los reyes e de los sabios, et si el castigo e el enseñamiento non rescibiere, ferir lo he con esta vara que tengo en la mano muy mal". Et alzó la mano e la vara en diciendo esto, e dio con ella en la jarra que tenía a la cabezera de la cama, e quebróse, e derramóse la miel e la manteca sobre su cabeza».

Et tu, homne bueno, non quieras fablar nin asmar lo que non sabes que será.[20]

6. *Directorium humanae vitae*

El título completo es *Directorium humanae vitae alias Parabolae Antiquorum sapientum*. Es la traducción latina, de un tal Juan de Capua, de la versión hebrea del texto árabe de al-Muqaffa, atribuida a *Rabbi* Joel y compuesta en los siglos XII o XIII. De esta traducción latina, que data de los años 1263 a 1278, derivan varias traducciones importantes, muy famosas en sus tiempos, como, por ejemplo, las siguientes: una alemana del siglo XIV, titulada *Das buch der byspel der alten wysen* de Antonius von Pforr; una española del siglo XV, de autor anónimo, que lleva por título *Examplario contra los engaños del mundo*; dos italianas del siglo XIV, *La prima veste dei discorsi degli animali* de Agnolo Firenzuola, y *La moral filosofia del Doni* de Anton Francesco Doni. Además se hicieron varias retraducciones al danés, el holandés y el islandés.

El texto que presentamos es el que ofrece Ayerbe-Chaux en su trabajo sobre *El Conde Lucanor*, quien cita como fuente la reedición de Hervieux (Nueva York, 1970) que reproduce la edición francesa: Leopold Hervieux. *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen Age*. Volumen V: Jean de Capoue et ses dérivés. París, 1893-1899.

---

[20] BÁIDABA. *Calila y Dimna. Fábulas*. Nota preliminar y vocabulario de F.S.R. Madrid: Aguilar (Colección Crisol), 1945, pp. 286-287. Véase también íd., *Calila y Dimna. Fábulas*. Edición y prólogo de Alberto FRANCO. Buenos Aires: Emecé, 1946, p. 188.

Ejemplo de los que hablan consigo mismos

Le dijo la mujer al ermitaño: Se dice que hubo una vez un ermitaño en el palacio de un rey al cual el rey un día, para socorrerlo, le dio una hogaza y una jarra llena de miel. Se comió la hogaza y guardó su miel en la jarra colgada encima de su cabeza, hasta que estuviera casi totalmente llena. La miel era en esos días, sin duda, muy cara. Un día, levantando la cabeza, mientras estaba acostado en su lecho, miró la jarra de miel suspendida sobre su cabeza y recordó la gran carestía de la miel y se dijo, razonando del siguiente modo: «Cuando esta jarra esté llena, la venderé por un talento de oro, con el cual compraré diez ovejas, Cuando estas estén preñadas, darán hijos y resultará el número veinte. Después, multiplicándose con sus hijos en el curso de cuatro años, las ovejas serán, sin duda, cuatrocientas. Entonces, con cada cuatro ovejas compraré una vaca gordísima y luego un toro; y compraré tierras y las vacas, los hijos se multiplicarán y dedicaré los machos al cultivo de la tierra. Además de lo que reciba de las hembras, de la leche y de la lana, al pasar otros cinco años se multiplicarán tanto que tendré riquezas y grandes posesiones productoras. Y me construiré grandes casas y me compraré siervos y siervas. Entonces, de los más nobles de la tierra tomaré una buena mujer y cuando tengamos relaciones concebirá y me dará a luz un hijo bueno y encantador. Con buena suerte y el beneplácito de Dios, crecerá prudentemente en ciencia y virtud y con él dejaré un buen renombre eternamente después de mi muerte. Y le enseñaré mi doctrina y si se resiste, lo castigaré y le pegaré en este bastón para corregirlo». Y levantando el bastón como para pegar con él, le dio a la jarra de miel y la quebró. Y en ese momento se le derramó la miel por la cabeza y por la cara. Y el ermitaño quedó confuso y atontado Te he narrado esta parábola para que no hables de las cosas que no conoces en absoluto o de las cuales dudas o estás incierto.[21]

7. *Conde Lucanor*

Juan Manuel, el sobrino del rey Alfonso X el Sabio, termina su célebre colección de cuentos en 1335. Las fuentes de este cuento de Doña Truhana, que es el nombre que lleva el personaje central, no han sido exactamente determinadas y tampoco se sabe el camino que han seguido. Lo más probable, sin embargo, es que su origen se encuentre en la versión árabe de al-Muqaffa del siglo VIII del *Calila y Dimna*, transmitida a través de la traducción española del siglo XIII antes citada.

El texto que ofrecemos es el editado por Lope Blanch.

Enxemplo VII. De lo que contesció a una muger quel dizian doña Truhana

—Señor Conde —dixo Patronio— una muger fue que había nombre doña Truhana et era assaz más pobre que rica; et un día iba al mercado et levaba una olla de mile en la cabeça. Et yendo por el camino, començó a cuidar que vendería aquella olla de miel et que compraría una partida de huevos, et de aquellos huevos nascirían gallinas, et después, de aquellos dineros que valdrían compraría ovejas, et assí fue comprando de las ganancias que faría, que fallóse por más rica que ninguna de sus vezinas. Et con aquella riqueza que ella cuidaba que había, asmó cómo casaría sus fijos et sus fijas, et cómo iría guardada por la calle con yernos et con nueras et cómo dirían por ella cómo fuera de buena ventura en llegar a tan grant riqueza, seyendo tan pobre como solía ser.
Et pensando en esto començo a reir con grand plazer que había de la su buena andaça, el riendo dio con la mano en su frente, et entonce cayóle la olla de miel en tierra et quebróse. E quando vio la olla quebrada, començo a fazer muy grant duelo, teniendo que había perdido todo lo que cuidaba que habría si la olla non la quebrara. Et porque puso todo su pensamiento por fiuza vana, no se fizo al cabo nada de lo que ella cuidaba. [22]

8. Jacques de Vitry

Jacques de Vitry fue un monje agustino francés, predicador contra los albigenses, que llegó a Cardenal, y fue designado Patriarca de Jerusalén en 1239. Murió en 1240 y fue autor de una *Historia Orientalis*. El cuento, que es el número 51, forma parte de las colecciones de ejemplos que utilizaban los predicadores en sus sermones.

---

[21] Ayerbe-Chaux, Reinaldo. *El Conde Lucanor. Materia tradicional y originalidad creadora*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1975, pp. 235-236. Véase también el texto latino de este pasaje en Müller, Max, ob. cit., pp. 306-307, n. 1.

[22] Juan Manuel. *Libro de los ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio*. Prólogo y vocabulario de Juan M. Lope Blanch. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1960, pp. 32-33. Cfr. Juan Manuel [1939]. *Libro de los ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio*. Introducción y notas de Pedro Henríquez Ureña. Buenos Aires: Losada, 1965, pp. 46-47. Cfr. Ayerbe-Chaux, ob. cit., pp. 25-29 y 231-238, y el cuadro comparativo en el que este autor examina las variantes de este cuento en varias de sus versiones (entre pp. 24 y 25).

El texto que presentamos está tomado del citado libro de Ayerbe-Chaux, quien da como referencia bibliográfica la edición de Thomas Frederick Crane (*Exempla or Illustrative Stories from the Sermones Vulgares*. Londres, 1890).

> Por la mañana, sin embargo, los monjes daban todo el olvido a semejanza de cierta vieja que mientras llevaba al mercado leche en un cántaro de barro, empezó a pensar por el camino cómo podría hacerse rica. Teniendo en cuenta que por su leche podía recibir tres óbolos, empezó a pensar que con esos tres óbolos podía comprar una pollita y la criaría hasta que se hiciese gallina; de cuyos huevos obtendría muchos pollos. Al vender estos, compraría un puerco, el cual, alimentado y engordado, se vendería y con ello compraría un potrico. Lo alimentaría hasta que estuviese apto para ser montado. Y comenzó a decirse a sí misma: «Montaré ese caballo y lo llevaré al potrero y le diré ei, oi, io». Cuando pensaba esto, empezó a mover los pies y como si tuviera espuelas en los pies, comenzó a mover los talones y a aplaudir de alegría con las manos. Así que con el movimiento de los pies y el aplauso de las manos, se quebró el cántaro y, derramada la leche por el suelo, nada halló en sus manos; y si antes era pobre fue después mucho más pobre. Muchos, en efecto, proponen muchas cosas y nada hacen.[23]

9. Etienne de Bourbon

Este autor se inspiró mayormente en Jacques de Vitry. Su *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus* constituye la primera colección de ejemplos propiamente dicha. Su obra fue compuesta entre años 1250 y 1261. El cuento es el ejemplo número 271.

El texto que ofrecemos está tomado también de la citada obra de Ayerbe-Chaux, quien da como referencia la edición Lecoy de la Marche (Étienne de Bourbon. Anecdotes historiques, legendes et apologues. París, 1877).

> Oí también que como a una criada le diese su señora leche el día domingo, aquella la llevaba en la cabeza a la ciudad para venderla. Mientras iba

[23] AYERBE-CHAUX, ob. cit., p. 237.

cerca del vallado empezó a pensar que con el precio de la leche compraría una gallina que le daría muchos pollos. Después de lo cual vendería las gallinas y compraría cerditos. Cuando estuvieran grandes los vendería y los cambiaría por ovejas y estas por bueyes. Y así enriquecida, poco a poco, se comprometería en matrimonio con algún noble. Y como se gloriase pensando con cuánto honor sería llevada a caballo hasta su novio, como si acicateara el caballo con las espuelas, golpeó el suelo con el pie diciéndole al caballo: ¡ío io! Se le resbaló el pie y cayó en el vallado y se le quebró la olla y se le derramó la leche, y así lo perdió todo; lo que esperaba conseguir y lo que había conseguido.[24]

10. *Dialogus creaturarum moralizatus*

Este es el diálogo número C de esta colección, que es atribuida a un tal Nicolás de Pérgamo o Nicolaus Pergaminus, destinada a ilustrar los principios de la moral cristiana con ejemplos tomados de fábulas antiguas. La primera edición data de 1480 o 1482 y fue publicada en la ciudad de Gouda, en los Países Bajos.

Ofrecemos una traducción nuestra del texto latino que trae Max Müller en su citada conferencia sobre la emigración de las fábulas, incluida en la traducción española de su *Mitología comparada*.

Una vez dio una señora leche a su criada para que la vendiera. Y cuando llevaba la leche a la ciudad, cerca de una zanja, se puso a pensar que con el precio de la leche podría comprar una gallina, que le daría pollos; convertidos estos en gallinas, las vendería y compraría cerditos, que cambiaría por ovejas, y estas por bueyes. Y así enriquecida, se casaría con algún noble, y con esto se regocijaba. Y mientras se alegraba así y pensaba con cuánta gloria sería conducida a caballo donde este señor, diciendo ¡gio, gio!, golpeó el suelo con el pie, como si estuviese hincándole las espuelas al caballo. Pero entonces se le resbaló el pie y se cayó en la zanja, derramando la leche. Y así, no llegó a tener lo que esperaba obtener.[25]

---

[24] Ib., ob. cit., pp. 237-238.

[25] Müller, Max, art. cit., p. 312, n. 1. Cfr. La Fontaine, ob. cit., p. 1177.

11. Bonaventure Des Périers

Este cuentista francés, que vivió entre 1500 y 1544 y estuvo al servicio de Marguerite d'Angoulême, es autor de una colección de cuentos titulada *Nouvelles recréations et joyeux devis* que se publica en Lyon en 1588.

La obra tiene gran éxito y se reedita en Amsterdam en 1735. Esta es la *nouvelle* número XII de la edición de Lyon y la XIV de la de Amsterdam, y lleva por título *Comparaison des alquemistes à la bonne femme qui portait une potée de lait au marché.*

Citamos la versión castellana de la traducción española de la obra de Max Müller, quien da como referencia la edición de Amsterdam.

> Y no se los podría comparar mejor (a los alquimistas) que a una buena mujer que llevaba al mercado un cántaro de leche, haciendo así sus cuentas: que la vendería en dos liars; con esos dos liars compraría una docena de huevos, los cuales pondría a empollar, y tendría una docena de pollos; esos pollos crecerían, y los daría a castrar; los capones valdrían a cinco sueldos la pieza, en junto más de un escudo, con lo cual compraría dos cochinos, macho y hembra, que harían grandes, y darían una docena de cerdos, que vendería a veinte sueldos la pieza, después de haberlos mantenido algún tiempo; serían doce francos, con los cuales compraría una yegua, que le daría un hermoso potro, el cual crecería, y se haría tan gallardo: saltaría y haría Hin. Y, al decir Hin, la buena mujer, con el alborozo de sus cuentas, se puso a imitar las coces que daría su potro, y, al hacerlo, cayó el cántaro de leche, y todo se derramó, y huevos, capones, cochinos, yegua y potro, hélo todo en el suelo.[26]

12. La Fontaine

Esta es la fábula IX del Libro VII. El texto es el de la edición de Collinet. Hemos agregado una traducción aproximada y la imitación de Samaniego, en la edición de E. Jareño, que sigue la edición príncipe de 1781 y 1784.

---

[26] Cfr. Müller, Max, ob. cit, pp. 313-314, n. 2. Cfr. La Fontaine, ob. cit., p. 1177.

La laitière et le pot au lait

Perrette, sur sa tête ayant un Pot au lait
Bien posé sur un coussinet,
Prétendait arriver sans encombre à la ville.
Légère et court vêtue elle allait à grands pas;
Ayant mis ce jour-là pour être plus agile
Cotlllon simple, et souliers platas.
Notre Laitière ainsi troussée
Comptait déjà dans sa pensée
Tout le prix de son lait, en employait l'argent,
Achetait un cent d'oeufs, faisait triple couvée;
La chose allait à bien par son soin diligent.
Il m'est, disait-elle, facile
D'élever des poulets autour de ma maison:
Le Renard sera bien habile,
S'il ne m'en laisse assez pour avoir un cochon.
Le porc à s'engraisser coûtera peu de son;
Il était quand je l'eus de grosseur raisonnable;
J'aurai le revendant de l'argent bel et bon;
Et qui m'empêchera de mettre en notre étable,
Vu le prix dont il est, une vache et son veau,
Que je verrai sauter au milieu du troupeau?
Perrette là-dessus saute aussi, transportée.
Le lait tombe; adieu veau, vache, cochon, couvée;
La Dame de ces biens, quitant d'un oeil marri
Sa fortune ainsi répandue,
Va s'excuser à son mari
En grand danger d'être battue.
Le récit en farce en fut fait;
On l'appela le Pot au lait.

Quel esprit ne bat la campagne?
Qui ne fait chateaux en Espagne?
Picrochole, Pyrrhus, la Laitière, enfin tous,
Autant les sages que les fous.
Chacun songe en veillant, il n'est rien de plus doux:
Une flatteuse erreur emporte alors nos âmes:
Tout le bien du monde est à nous,
Tous les honneurs, toutes les femmes.

Quand je suis seul, je fais au plus brave un défi;
Je m'écarte, je vais détroner le Sophi;
On m'élit Roi, mon peuple m'aime;
Les diadèmes vont sur ma tête pleuvant:
Quelque accident fait-il que je rentre en moi-même;
Je suis gros Jean comme devant.[27]

La lechera y el cántaro de leche

Perrette, llevando en la cabeza un cántaro de leche
bien asestado sobre su rodete,
pretendía llegar sin tropiezos a la aldea.
Ligera y vestida de corto, caminaba a grandes pasos,
habiéndose puesto aquel día, para andar más ágilmente,
una falda simple y zapatos planos.
Vestida así nuestra lechera,
calculaba ya en el pensamiento
todo el precio de la leche y hacía uso del dinero.
Compraba un ciento de huevos, que hacía triplemente empollar;
andaba bien la cosa, gracias a su celo diligente.
Es fácil para mí, decía,
criar los pollos alrededor de mi casa:
muy hábil tendrá que ser el zorro,
si no me deja bastante para tener un cerdo;
poco cuidado necesitará para engordar el puerco,
ya cuando lo compré era de gordura razonable;
Obtendré al revenderlo dinero bueno y hermoso;
¿y quién me impedirá meter en nuestro establo,
visto su precio, una vaca y su ternero,
que veré saltar en medio del rebaño?
En esto, enajenada, también Perrette pega un salto.
Cae la leche: adiós ternero, vaca, cerdo y pollada.
La dama de estos bienes, yéndose con la mirada triste,
Desparramada así su fortuna,
va a excusarse donde su marido,
en gran peligro de ser golpeada.
Hízose el relato en plan de farsa

[27] La Fontaine, ob. cit., p. 266.

y se le llamó El Cántaro de Leche.
¿Quién no deja correr su fantasía?
¿Quién no construye castillos en España?
Picrochole, Pirro, la lechera, en fin, todos,
tanto los sabios como los locos.
Todos soñamos despiertos, y nada hay que sea más dulce;
un error adulador arrastra entonces nuestras almas:
todo lo bueno del mundo nos pertenece,
todos los honores, todas las mujeres.
Cuando estoy solo, me enfrento al más valiente;
me alejo y me voy a destronar al Shah de Persia;
soy elegido rey, mi pueblo me ama;
llueven las diademas sobre mi cabeza.
Un accidente hace que vuelva en mí mismo,
y héme aquí de nuevo un simple Juan.[28]

La lechera
Llevaba en la cabeza
Una lechera el cántaro al mercado
Con aquella presteza,
Aquel aire sencillo, aquel agrado,
Que va diciendo a todo el que lo advierte
«¡Yo sí que estoy contenta con mi suerte!»
Porque no apetecía más compañía que su pensamiento,
Que alegre le ofrecía inocentes ideas de contento,
Marchaba sola la feliz lechera,
Y decía entre sí de esta manera:
«Esta leche vendida
En limpio me dará tanto dinero,
Y con esta partida
Un canasto de huevos comprar quiero,
Para sacar cien pollos, el pío, pío.
Del importe logrado
De tanto pollo mercaré un cochino;
Con bellota, salvado,
Berza y castaña engordará sin tino;
Tanto, que puede ser que yo consiga

[28] [Traducción libre]

Ver cómo se le arrastra la barriga.
Llevarélo al mercado;
Sacaré de él sin duda buen dinero:
Compraré de contado
Una robusta vaca y un ternero,
Que salte y corra toda la campaña,
Hasta el monte cercano a la cabaña».
Con este pensamiento
Enajenada, brinca de manera,
Que a su salto violento
El cántaro cayó. ¡Pobre lechera!
¡Qué compasión! ¡Adiós leche, dinero,
Huevos, pollos, lechón, vaca y ternero!
¡Oh loca fantasía,
Que palacios fabricas en el viento!
Modera tu alegría,
No sea que saltando de contento,
Al contemplar dichosa tu mudanza.
Quiebre su cantarilla la esperanza
No seas ambiciosa
De mejor o más próspera fortuna;
Que viviras ansiosa
Sin que pueda saciarte cosa alguna.
No anheles impaciente el fin futuro;
Mira que ni el presidente está seguro.[29]

Bibliografía

A. Las fábulas y la India

AYERBE-CHAUX, Reinaldo
1975 *El Conde Lucanor. Materia tradicional y originalidad creadora*. Madrid: José Porrúa Turanzas.

[29] SAMANIEGO, Félix María. *Fábulas*. Edición, introducción y notas de Ernesto JAREÑO. Madrid: Clásicos Castalia, 1973, pp. 79-81.

BÁIDABA
1987 *Calila y Dimna*. Versón Edición, traducción directa del árabe y presentación de Antonio CHALITA SFAIR. Colombia: Ibagué.

— *Calila y Dimna. Fábulas*. Nota preliminar y vocabulario de F.S.R. Madrid: Aguilar (Colección Crisol).

— *Calila y Dimna. Fábulas*. Edición y prólogo de Alberto FRANCO. Buenos Aires: Emecé.

CANSINOS ASSÉNS, R.
1955 *Libro de las mil y una noches*. Por primera vez puesta en castellano del árabe original, prologadas, anotadas y cotejadas con las principales versiones en otras lenguas y en la vernácula. 3 Tomos. Madrid: Aguilar.

GABRIELI, Francesco
1975 *Las mil y una noches*. Traducción integral en 3 volúmenes ilustrada con 164 miniaturas. Versión española del italiano por María Pía della ROCCA. Barcelona: Ramón Sopena.

IBN AL-MUQAFFA
1957 *Le livre de Kalila et Dimna*. Traducido del árabe por André MIQUEL. París: Librería Klinsieck.

JUAN MANUEL
1960 *Libro de los ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio*. Prólogo y vocabulario de Juan M. LOPE BLANCH. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

1965 [1939]. *Libro de los ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio*. Introducción y notas de Pedro HENRÍQUEZ UREÑA. Buenos Aires: Losada.

LA FONTAINE
1991 *Oeuvres complètes I. Fables, contes et nouvelles*. Edición, presentación y notas Jean-Pierre COLLINET. París: Gallimard (Bibliothèque de la Pléaide).

— *Fables*. Precedidas de una nota biográfica y literaria y acompañadas de notas revisadas y completadas antes de la edición de E. GERUSEZ por M.E. THIRION. 29na edición. París: Hachette.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino
1943 *Orígenes de la novela I. Introducción*. Buenos Aires: Glem.

MONTIEL, Isidoro
1957 *Historia y bibliografía del «Libro de Calila y Dimna»*. Madrid: Editora Nacional.

MÜLLER, Max
1944 «La emigración de las fábulas». En: MÜLLER, Max. *La mitología comparada. Los cuentos y traducciones populares, los usos y las costumbres*. Córdoba, Argentina: Assandri, pp. 293-328.

RABELAIS, François
1943 *Gargantúa y Pantagruel*. Traducción de Francisco UGARTE Y PAGÉS. 2 Tomos. Buenos Aires: Sopena.

1937 *Gargantua. Pantagruel Livre II, extraits*. París: Librería Larousse.

RENOU, Louis
1950 «L'influence de l'Inde sur la pensée française». En: RENOU, Louis. *Sanskrit et culture*. París: Payot.

SCHWAB, Raymond
La renaissance orientale. París: Payot.

SENDEBAR
Libro de los engaños de las mujeres. Ed. José FRADEJAS LEBRERO. Madrid: Editora Nacional.

B. Panchatantra

ALEMANY BOLUFER, José
1949 *Panchatantra o cinco series de cuentos*. Traducido del sánscrito. Buenos Aires: Partenón.

BENFEY, Theodor
1959 *Pañcatantra. Fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen*. Aus dem Sanskrit übersetzt, mit Einleitung und Anmerkungen versehen. 2 Bde. Leipzig.

EDGERTON, Franklin
1924 *The Panchatantra reconstructed*. Texto, aparato crítico, introducción y traducción. 2 vols. New Haven: American Oriental Society.

1965 *The Panchatantra*. Traducido del sánscrito. Londres: Allen and Unwin.

RYDER, A.W.
1925 *The Panchatantra*. Traducido del sánscrito. Chicago: University of Chicago.

HERTEL, Johannes
1908 *The Pancha-Tantra: a Collection of Ancient Hindu Tales in the Recension of the Jaina Monk Purnabhadra*. Critically edited. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press (Harvard Oriental Series n.° 11).

1908 *The Panchatantra-text of Purnabhadra: Critical Introduction and Lists of Variants*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press (Harvard Oriental Series n.° 12).

1912 *The Panchatantra-text of Purnabhadra and its Relation to Texts of Allied Recensions, as Shown in Parallel Specimens*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press (Harvard Oriental Series n.° 13).

1915 *The Panchatantra: a Collection of Ancient Hindu Tales, in its Oldest Recension, the Kahsmirian, Entitled Tantrâkhyâyikâ*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press (Harvard Oriental Series n.° 14).

1914 *Das Pañcatantra, seine Geschichte und seine Verbreitung*. Leipzig/Berlín.

JÎVÂNANDA Vidyâsâgara
1892 *Pañcatantram*. Calcuta.

KIEHLHORN-BÜHLER
1868-1869 *Das Lehrbuch der Regierungskunst*. Namens Pañcâkhyânaka mit den anderen Namen Pañcatantra Herausgegeben von F. Kiehlhorn und G. Bühler. Bombay: Bombay Sanscrit Series n.° I, III, V.

KOSEGARTEN, J.G.
1848-1859 *Pantschatatrum sive quinquepartitum de moribus exponens*. Ex codicibus manuscriptis edidit, commentariis criticis auxit Jo. Godfr. Ludov. Kosegarten. Pars I: Textum sanscritum simpliciorem tenens. Pars. II: Textum sanscritum ornatiorem tenens. Bonnae.

RUBEN, W.
1959 *Das Pañcatantra und seine Morallehre*. Berlín: Akademie-Verlag.

C. Hitopadeça

HALE-WORTHAM, B.
Hitopadeça or The Book of Good Counsel. Traducido del sánscrito por el reverendo B. HALE-WORTHAM. Londres: Routledge and Sons, s.a.

KÂÇÎNÂTH PÂNDURANG PARAB
1893 *The Hitopadeça of Nârâyana Pandit (A protegé of King Dhvalachandra)*. 4ta edición revisada. Bombay: Nirnaya-Sâgar Press.

LANGLÉS, L.
1790 *Fables et contes indiens précédés d'un discours sur la religion, les antiquités et les moeurs des hindoues*. París.

SCHLEGEL-LASSEN
1831 *Hitopadeça id est Institutio salutaris*. Textum codicibus manuscriptis collatis recensuerunt interpretationem latinam ed adnotationes criticas adieceruntAugustus Guilelmus a Schlegel et Christianus Lassen. Pars I: textum sanscritum tenens. Pars II: commentarius criticum tenens. Bonnae ad Rhenum, 1829.

WILKINS, Ch.
The Heetopades of Veeshnoo Sarma. Londres.

D. Sobre la literatura narrativa en la India

DE, S.K.
1962 «History of Kâvya Literature, S.N.». En: DASGUPTA (ed.). *A History of Sanskrit Literature. Classical Period*. Calcuta: University of Calcutta, Vol. I.

KEITH, A.B.
1961 *A History of Sanskrit Literature*. Londres: Oxford University Press.

PENZER. N.M.
1984 *The Ocean of Story*. Edición, introducción y notas de C.H. TAWNEY. Traducida por Katha SARIT SAGARA (*or Ocean of Streams of Story*). 10 Vols. Delhi: Motilal Banarsidass (Londres, 1924-1928).

WINTERNITZ, M.
1977 *A History of Indian Literature*. Vol. III, Part 1: Classical Sanskrit Literature. Traducido del alemán por Subhadra Jha. Delhi: Motilal Banarsidass.

E. Sobre la fábula fuera de la India

CAULLOT, Nelly
1956 *Fabliaux et contes du moyen âge*. Textos traducidos en francés moderno presentados y anotados. París: Librería Hatier.

CANTARELLA, R.
1971 *La literatura griega clásica*. Trad. Antonio CAMARERO. Buenos Aires: Losada.

1972 *La literatura griega de la época helenística e imperiral*. Trad. Esther L. PAGLIALUNGA. Buenos Aires: Losada.

CHAMBRY, E.
1925 *Aesopi Fabulae*. 2 Vols. París: Les Belles Lettres (*editio maior*).

1927 *Esope. Fables*. Texto establecido y traducido. París: Les Belles Lettres. (*editio minor*).

CRUSIUS, O.
1847 *Babrii fabulae Aesopicae. Editio Maior*. Lipsiae: Teubner.

GARCÍA GUAL, Carlos (ed).
1985 *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio.* Introducción general de Carlos GARCÍA GUAL. Introducciones, traducciones y notas de P. BÁDENAS DE LA PEÑA y J. LÓPEZ FACAL. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos 6.

GENEP, A. van.
1943 *La formación de las leyendas*. Traducción de Guillermo ESCOBAR. Buenos Aires: Futuro.

HAUSRATH, A.
1957 *Corpus Fabularum Aesopicarum I*. Lipsiae: Teubner.

HUNGER, H.
1959 *Corpus fabularum Aesopicarum II*. Lipsiae: Teubner.

LEYEN, Friedrich von der
1964 *Das deutsche Märchen und die Brüder Grimm*. Düsseldorf: Eugen Diederichs Verlag.

1911 *Das Märchen. Ein Versuch*. Leipzig: Verlag von Quelle und Meyer.

PERRY, B.E.
1952 *Aesopica I*. Urbana, Illinois.

1965 *Babrius and Phaedrus*. Londres: Loeb.

SAGALÁ Y ESTALELLA, Luis
Fedro. Fábulas Esópicas. Construcción directa y versión literal. Barcelona: Bosch, s.a.

SAMANIEGO, Félix María
1973 *Fábulas*. Edición, introducción y notas de Ernesto JAREÑO. Madrid: Clásicos Castalia.

BERGUA, Juan y José.
1966 *Fábulas completas*. Comprende: Esopo, Fedro, La Fontaine, Iriarte y Samaniego. Madrid: Ibéricas.

La tradición metafísica en la literatura norteamericana

Robert Lima
The Pennsylvania State University

La popularidad de las novelas *Rosemary's Baby* y *The Exorcist*, entre otras, ha hecho mucho para promulgar de nuevo creencias antes comunes en la vida de norteamérica y de frecuente expresión en la literatura de los Estados Unidos desde sus comienzos.

Aunque casi abandonadas como temas literarios a fines del siglo XIX, esas creencias en el mundo sobrenatural y en sus habitantes angélicos y diabólicos continuaban en la vida cotidiana, pues procedían de las mismas raíces del cristianismo.

De la confrontación del antiguo y complejo paganismo del Imperio Romano y la novísima religión monoteísta nacida en Jerusalén emerge una personalidad que afectará íntegra y profundamente al mundo cristiano. La idea del mal, procedente del Antiguo Testamento y enfocada en los Evangelios y Hechos de los Apóstoles, toma forma definidora en el contexto del encuentro con dioses cuya función en el panteón pagano era representar y exaltar el lado físico del ser humano. Como para el cristianismo el cuerpo era responsable por la corrupción de la humanidad y su caída del estado de gracia, y todo lo que promulgaba sus funciones físicas era malo, los dioses paganos, como Pan, fueron relegados al servicio de ese Mal que el cristianismo nombró Demonio. Es entonces cuando por primera vez se personifica al concepto maléfico. El cristianismo denomina a los dioses paganos que considera maléficos como compañeros de Satán y, en reverso, les da al Demonio y sus cohortes la fisicalidad de esos mismos dioses, muchos de los cuales se distinguían por sus cuernos, cuerpo peludo, cola y pezuñas. Para el cristiano del medievo europeo, el Diablo tenía esa forma, mezcla de lo humano y lo bestial. Y sin darse cuenta del largo proceso que precedió a ese estado, el hombre medieval llegó a ver el concepto del Mal —abstracción antes— en definitivos términos físicos que hacían resaltar lo grotesco del Gran Pecador. La misma deformidad de cuerpo se le prometía al cristiano errante, ya que la tradición había establecido que el pecado, al manchar el alma con el

Demonio, marcó también su cara y cuerpo con las señales de su desvío.

Una vez creada la persona del Diablo —fisicalidad y personalidad— pronto se le agregó un conjunto de seres humanos que le servían. Estos solían venderle su alma eternamente por una temporaneidad de poderío extraordinario en el mundo. Esta práctica se destacaba en la mentalidad medieval por medio de un pacto satánico (cuya forma se aproximaba a la de los contratos comerciales de esa época), en el cual el Demonio o uno de sus subalternos firmaba un pergamino (siempre su nombre en forma invertida) en el cual se estipulaban los servicios que este rendiría al individuo; después, o en el mismo o en otro pergamino, el hombre o mujer sellaba el pacto con su nombre escrito con sangre propia. En otras tradiciones solo se tenía que firmar el Libro Negro del Infierno para recibir los favores del Demonio.

Hecho el pacto, el individuo tenía a su disposición a varios «familiares», demonios de rango inferior (algunos eran antiguos dioses paganos, como Plutón) que cumplían sus antojos. Estos familiares tomaban forma bestial: sapos, gatos, perros, etc. Empoderado así, el brujo o bruja lograba, según la creencia popular, volar sobre escoba o montado en un macho cabrío (antiguo símbolo del dios Pan), confeccionar bebedizos (muchos con fines sexuales), hacerse invisible, adoptar la forma de cualquier animal, echar «el mal de ojo» para causar mala suerte o hasta la muerte. Los poderes asociados con los brujos en la mente del pueblo se extendían *ad infinitum.*

Pero había otra intervención demoníaca que no requería intermediario. Era la posesión. La posesión es un estado en el cual la víctima no tiene control de lo que hace o dice, ya que sus acciones proceden de la instigación diabólica; el ser está habitado por un demonio. Hay que reconocer, sin embargo, que tal estado es considerado por la Iglesia como el obsequio de grave pecado, pues una persona virtuosa queda inmunizada contra la posesión diabólica. El que no esté bajo la protección de Dios, entonces, corre el riesgo de ser contaminado por el Demonio, de esta manera tan horrible. Por lo tanto, se dice que el poseído o energúmeno ha recibido lo merecido; pero no se lo castiga ya que la posesión trae sufrimientos que la Iglesia considera suficientemente punitivos.

Los temas del Demonio mismo, de pactos diabólicos y de la posesión son los más frecuentes en la literatura norteamericana que tiene que ver con problemas metafísicos.

Pero no es por la literatura que se descubren estos temas por primera vez en Norteamérica: es en sermones y otros escritos didácticos del siglo XVII, en los cuales el Demonio y sus actividades nefarias se destacan por primera vez en el país, entrando así, y con cierta ironía, en la vida cotidiana de las colonias inglesas de Nueva Inglaterra.

Entre las primeras y más importantes voces clericales del mundo puritano de esas colonias se encuentra la de Increase Mather (1639-1723), pastor de la importantísima congregación de Boston. Mather escribió libros de temas metafísicos que instigan la exégesis de las doctrinas cristianas sobre las relaciones de Dios con sus creaciones, especialmente la humana, y de la humanidad con su Creador. Incluían estas disertaciones metafísicas tratamientos sobre la rebelión de Lucifer y su subsecuente intervención en la vida de los seres humanos con el fin de que se condenaran con él. Para los puritanos, el Demonio y su Infierno eran muy reales, como lo indican títulos de obras cuyo contenido hace una curiosa amalgama de historia natural y supersticiones del siglo XVII. Además, durante el pánico de brujería en el pequeño pueblo de Salem, fue Mather el que hizo sonar la más fuerte nota de precaución infernal. En sus sermones y ensayos se ve clarísimamente lo real que era el mundo sobrenatural para él y sus contemporáneos.

El segundo personaje que se destaca en esta línea de clérigos puritanos es Cotton Mather (1663-1728), hijo de Increase y, como él, creyente en y proponedor de la realidad del Demonio y su intervención en los hechos humanos. A pesar de haber florecido ya en su época un nuevo racionalismo científico, Cotton Mather, como su antecesor, analizó detalladamente y con brillantez superior, las manifestaciones de la obra satánica en Europa y América. Y así se puso a recopilar *Las maravillas del mundo invisible* (1693), libro que procede con rigidez racional y sistemáticamente a conclusiones que, para él y otros puritanos, eran inevitables; y así dice:

> Los hechos que se consideraran *memorables*, serán especialmente todos los *accidentes inusitados*, del cielo, la tierra o el agua; todas las *salvaciones* maravillosas de los infortunados; los *premios* a los virtuosos; los *castigos* a los malvados; y el cumplimiento más glorioso ya sea de las *promesas* o las *amenazas* que figuran en las Escrituras de la verdad; con apariciones, posesiones, hechizos, y todas las cosas extraordinarias mediante las cuales se prueba muy sensiblemente la existencia y la intervención del mundo invisible.

Esta obra, como otras sobre el mismo tema, contiene, además, un análisis riguroso de la validez de las pruebas usadas contra las sirvientas del Demonio, o sea las brujas. Así, detalla lo ocurrido en la trágica población de Salem, donde fueron ejecutadas más personas acusadas de brujería que en cualquier otro lugar de Norteamérica. Obras como las de Cotton Mather quedan como recuerdo infeliz de las consecuencias horribles de la superstición.

La confrontación vital con el Demonio sigue siendo tópico de sermones y ensayos clericales durante todo el siglo XVIII, pero el último gran predicador fue Jonathan Edwards (1703-1758). Su defensa apologética y explicación del calvinismo norteamericano intentaron la revivificación del idealismo puritano frente a las incursiones del racionalismo, secularismo y actitudes utilitarias, esposadas al mercantilismo y otras preocupaciones burguesas. En el más famoso de sus sermones, «Pecadores en las manos de un Dios enojado» (1741), Edwards dibuja en palabras gráficas uno de los cuadros del Infierno más aterradores que la mente humana ha concebido; es este el sermón que para siempre ha definido la forma y el contenido de predicaciones sobre los resultados del pecado, dándole el nombre de «sermones de fuego y azufre». Para Edwards y todos los puritanos, servir al Demonio era merecer el castigo eterno; hacerle recordar al fiel las características de ese castigo era purgativo y se consideraba función básica del clero.

Pero estos que venimos examinando brevemente son ensayistas religiosos, no literatos. Sus escritos tienen un fin didáctico, ya que la misión del clero era reiterar el dogma cristiano en el contexto salvaje en que se encontraban los puritanos, para quienes la geografía norteamericana representaba uno de los dominios del Demonio en la tierra. Los escritos de los dos, Cotton Mather y Jonathan Edwards, se destinaban, entonces, a captar el alma y no a entretener la mente.

Acaso como reacción al tenor religioso tan extenso en el siglo XVIII, se empezó a manifestar una nueva tradición en las colonias inglesas, la literaria. El cuento, la novela y la poesía con raíces europeas, se erigieron en los mismos confines del puritanismo. Y es entre los prosistas que se destaca el primer hombre de letras en el continente.

Se lo distingue a Charles Brockden Brown (1771-1880) de esta forma porque fue el primer profesional en las letras, dedicándose a vivir de sus escritos y otras funciones literarias. Pero se lo examina aquí porque escribió novelas singulares sobre temas y paisajes norteamericanos, entre ellas *Wieland* (1798). En esta obra, Brown observa el fe-

nómeno psicosomático que lleva al personaje central a cometer un acto horrible. Creyéndose inspirado por la voz de Dios, el hijo de un alemán inmigrante ejecuta a su familia. Es el suyo un fanatismo religioso que Brown hace resaltar por primera vez en la literatura de lo que ya era entonces los Estados Unidos. Ese fanatismo del protagonista tiene sus raíces en el puritanismo anterior. La gran ironía de la novela está en que la semilla de la idea grotesca fue implantada no por Dios, sino por un ventrílocuo empleado por un aristócrata vengativo. La acción del personaje se distingue, entonces, aun más en este contexto del abuso de lo religioso por medio del fanatismo. *Wieland* es importantísima como la primera novela gótica de Norteamérica, como estudio psicológico y como el primer ataque a las obsesiones religiosas del nuevo país. Además, esta novela da comienzo a una larga e imponente tradición en la ficción de los Estados Unidos.

Poco después de la muerte temprana de Brown, ya en el siglo XIX, se encuentra el próximo eslabón: Washington Irving (1783-1859), el primer escritor de Norteamérica de fama internacional que se preocupa por lo sobrenatural en su ficción. Motivado en parte por sus lecturas en la literatura romántica de Inglaterra y Alemania, y después de España, Irving publica en 1820 una colección de treinta y dos cuentos. *The sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent* contiene narraciones que ya habían aparecido en una revista de Nueva York y otras no publicadas hasta su presentación en libro. Esta obra editada en Londres hizo la reputación literaria de su autor, porque su técnica era nueva, ya que exploraba caminos narrativos que marcarían un paso importante en el desarrollo del cuento universal, y porque entre esas narraciones se encuentran dos de sus mejores y más logradas: «Rip Van Winkle» y «The Legend of Sleepy Hollow».

Esta última nos ha dado el personaje inmortal de Ichabod Crane, maestro de supuesta ilustración, cuyas tardías creencias en lo sobrenatural confunden su sensibilidad y lo llevan a la confrontación en el cementerio del título con el jinete descabezado. Aunque tratado humorísticamente, el hecho tiene el efecto de inquietar al lector casi tanto como al personaje, pues las ocurrencias de aspecto sobrenatural, aunque comprobadamente ficticias, están basadas en los miedos que todos tenemos y que a veces nos poseen. Ichabod Crane, quien al principio se burla de las supersticiones de los vecinos de la localidad del Río Hudson, tiene una serie de experiencias, sobrenaturales para él, pero maquinadas por su rival, que le hacen abandonar su escepticismo y llegar a creer en la brujería y en los fantasmas. El resultado es

que huye de la vecindad cuando, en esa noche terrible que jamás olvidará, lo persigue por el cementerio de Sleepy Hollow esa figura grotesca que para él es el jinete descabezado de cuyos hechos fantasmagóricos ya está avisado. La burla se descubre después de su partida, pero Ichabod ha sido cambiado por la experiencia.

En otra colección de cuentos, *Tales of a Traveler* (1824), Irving narra seriamente la aventura enloquecedora de un estudiante alemán en el París de la Revolución Francesa. Gottfried Wolfgang es un joven «entusiasta visionario», que, yendo una noche rumbo a su departamento, pasa frente a la guillotina y descubre sentada en sus escalones a una mujer, bella a pesar de su llanto. Al acercársele, Gottfried reconoce la fisonomía de una mujer cuya «belleza trascendental» se le había presentado en sueños. Esa mujer soñada llegó a obsesionarlo, y ahora la veía cara a cara. Por un rapidísimo procedimiento que se desvía de las normas sociales, el estudiante le narra su sueño y ella responde con la revelación de que también ha sentido una atracción intuitiva por él. Después de mutuas declaraciones amorosas, los nuevos amantes se retiran al cuarto del estudiante a celebrar físicamente su unión espiritual. Pero al día siguiente, al volver de unos quehaceres, Gottfried la encuentra muerta; la policía reconoce el cadáver—es el de una mujer degollada el día anterior. Incrédulo, el estudiante deshace la banda negra que ella lleva al cuello y, al instante, la cabeza de la mujer cae al piso. Desesperado, horrorizado, el estudiante grita: «¡La malvada! ¡Ha tomado posesión de mí! ¡Estoy perdido eternamente!».

En estos dos cuentos —el uno cómico, el otro serio—, Washington Irving define otro tipo de posesión, la de la mente, que lleva a sus víctimas hacia la locura o hasta la muerte. Así se alía la literatura norteamericana a la temática de muchas obras del Romanticismo europeo. Será este tipo de posesión el que se destaque con más frecuencia en la literatura gótica del siglo XIX, que sigue a Washington Irving.

En esta línea de genealogía literaria se encuentra, muy cercano, Edgar Allan Poe (1809-1844). Es Poe quien primero viene a la mente hoy día, y hasta en su época, cuando se piensa en el tema de lo sobrenatural en la ficción de los Estados Unidos. Es justo que así sea, pues fue él quien más trabajó sus aspectos y mejor logró representarlos. Su obra tiene muchos matices, pero en su poesía y en sus cuentos lo que sobresale es lo gótico. En narraciones como «The Fall of the House of Usher», Poe recrea una atmósfera cargada de implicancias sobrenaturales. Este famoso cuento de entierro prematuro traspasa el hecho horroroso con la resurrección de la hermana enterrada viva y su terri-

ble venganza en su hermano enloquecido. Pero, después, la antigua casa sucumbe también, misteriosamente, enterrando por segunda y última vez a Madeleine. Con la muerte de los hermanos termina la antigua familia Usher y la destrucción de la casa marca este fin como una exclamación ortográfica.

El tema espectral del retorno del muerto se amplifica en muchas otras narraciones de Poe, pero en dos de sus mejores cuentos se ve un juego de variaciones muy impresionante. En «Morella», el personaje titular da a luz al momento de morirse. La niña que nace queda sin nombre por la confusión mental del padre quien, sin embargo, la cría con un cariño que supera al que sintió por la madre. Según crece la niña, el padre ve en ella «una semejanza perfecta con la desaparecida,» lo cual hace resonar en su mente las últimas palabras de la difunta:

> Me muero, y sin embargo viviré... Repito que me muero. Pero hay dentro de mí una prenda de ese afecto —¡ah, cuán pequeño!— que sentiste por mí, por Morella. Y cuando mi espíritu parta, el hijo vivirá [...].

Y sin saber por qué, nombra a la hija Morella. Es un impulso que no puede negar. Entonces, al pronunciar el nuevo nombre de su hija, ocurre algo singular:

> ¿Quién, sino un espíritu maligno convulsionó las facciones de mi hija y las cubrió con el matiz de la muerte cuando, sobresaltada por esa palabra apenas perceptible, volvió sus ojos límpidos del suelo al firmamento y, cayendo de rodillas en las losas negras de nuestra cripta familiar, respondió: «¿Aquí estoy?».

La hija, al mirar «del suelo al firmamento» está indicando la resurrección en ella del alma de su madre; tal posesión indica una transmigración con fines maléficos, semejante a las creencias de los cabalistas en el *dybbuk*, alma que busca completar su destino truncado por medio de la metempsicosis. Así, lo que le ocurre a la hija del narrador y su consecuencia proceden de la misma tradición:

> Pero ella murió, y con mis propias manos la llevé a la tumba; y lancé una larga y amarga carcajada al no hallar huellas de la primera Morella en el sepulcro donde deposité a la segunda.

Morella, la esposa muerta, ha empleado la vida de su hija para volver a vivir, pero jamás en una existencia normal. Dio vida y ha quitado vida. Morella se ha convertido en diosa todopoderosa. Esto queda subrayado, además, por la negación del instinto maternal. Poe parece estar diciendo que la muerte borra todo lo que es humano y que lo único que puede sobrevivir es la voluntad; Morella es ejemplo del deseo de no ser erradicada por la muerte.

En el segundo de estos cuentos se da todavía otra variación más. «Ligeia», uno de los favoritos del propio Poe, concierne a la temprana muerte de una esposa querida y la abrumadora soledad del marido viudo. Este se casa de nuevo, pero en los primeros meses nupciales muere también la segunda esposa. En esta ocasión, la muerte no parece ser definitiva. De repente, en momentos de larga separación, el cadáver frío y rígido adquiere señales de vida y aparenta encaminarse a recuperar el sentido. En una noche terrible, en presencia de estos cambios positivos seguidos por los negativos, el narrador ve, aún incrédulo, la incorporación final de la que fue su segunda esposa. Ella se aproxima a él lentamente, de pronto se deshace su sudario y el narrador queda suspendido frente a la figura no de su última, sino de la primera esposa. Ligeia por fuerza de su voluntad ha vuelto a la vida. Es otro caso de metempsicosis con la exigida muerte para obrar la resurrección.

En estos dos cuentos, Poe ha planteado de una manera original el tema de la transmigración del alma, el cual manifiesta, además, un reflejo personal, autobiográfico, que también se muestra en poemas que proceden de la muerte de su joven prima y esposa. Es por esta razón vital que el tema tiene tanta eficacia en lo mejor que ha escrito.

Pero este no es el único tratamiento de lo sobrenatural que se encuentra en su obra. Son ejemplos de su maestría temática también narraciones como «The Case of M. Valdemar», donde se logra la comunicación con un muerto al ponerlo bajo hipnosis antes de su agonía, o «William Wilson», donde emplea el sugestivo tema del doble (conocido en su aspecto sobrenatural como *doppleganger*) para rectificar la vida gastada e insensible del protagonista, o «The Black Cat», donde se va marcando la descompostura del narrador frente a la silenciosa presencia de un gato negro, hasta que mata a su esposa accidentalmente al ser espantado por el animal; desaparecida la esposa, la policía sospecha del marido, pero no logra encontrar el cuerpo hasta que oyen un ruido en la pared del sótano y descubren al gato negro al que el asesino había emparedado vivo en la tumba de la mujer, sin darse cuenta.

Nathaniel Hawthorne (1804-1864) es el tercer gran narrador del triunvirato que trata estos temas sobrenaturales en el siglo XIX. En una de sus novelas, *The Marble Faun*, el personaje central queda poseído por el espíritu del dios pagano del título y su creatividad florece en la irónica liberación de su sensibilidad. Pero más común en Hawthorne es la opresiva casa de *The House of Seven Gables* o la difícil sociedad puritana de *The Scarlet Letter*. En esta novela cumbre, Hawthorne crea una confrontación entre los dictados del puritanismo —una de las sectas más estrictas del cristianismo— y los impulsos naturales del ser humano. Hester Prynne, condenada a lucir sobre su pecho la letra escarlata que la marcará siempre como adúltera, se niega a descubrir la identidad del hombre responsable por su embarazo. Este, se deduce pronto, es el clérigo joven de la comunidad, hombre que se ha ganado el respeto de todos por su humildad y dedicación a los cargos eclesiásticos. Pero, mientras Hester sufre siete años de ignominia pública, él lleva la marca de su pecado (y de su hipocresía) sobre su pecho, cubierta por el traje de su oficio; el Reverendo Dimmesdale sufre una continua enfermedad espiritual. En efecto, está poseído por su pecado mortal y por su terrible hipocresía. Sin recursos morales o físicos para confesar su parte en la ignominia de Hester, el sacerdote va hundiéndose más y más en un abismo de recriminaciones personales. Llega a considerarse condenado al infierno, uno de los esclavos del Demonio ya sin voluntad para intentar librarse de sus cadenas. Se ve predestinado a sufrir el fuego eterno.

La obra también pone de relieve a otro poseído —el esposo de Hester— que esconde su verdadera identidad bajo el nombre de Chillingworth y la profesión de médico. Hawthorne describe a este personaje como la personificación del mal, dándole cuerpo torcido, cara oscura, semblante maléfico, e intención pervertida —la de vengarse en el sacerdote. Su forma despectiva y sus méritos, corruptos por el veneno de la venganza, hacen de Chillingworth un personaje diabolizado.

La niña Pearl, hija natural de Hester y del sacerdote, a pesar de sus pocos años, conoce la fisicalidad característica del Demonio, tanto como sus actividades. Pero en su inocencia, y libre de las supersticiones y prejuicios de su pueblo, considera al Hombre Negro como un ser atractivo y desea firmar el mismo libro que le han dicho que su madre ya ha firmado. Ella quiere ser como su madre en todo, hasta en llevar algún día su propia letra escarlata sobre el pecho. Tal ingenuidad se contrasta con las creencias y supersticiones de su época, y es el «salvajismo» de

Pearl el que más atrae al lector, porque es natural. Pero a los ojos del pueblo está ya calificada como niña-bruja, y esa denominación contiene la implícita idea de su ejecución en un futuro incierto.

Sin embargo, Hawthorne libra a Pearl, a Hester y a Dimmesdale de todo peligro, terrestre o eterno. Dimmesdale logra publicar su delito, aunque nunca llega a definirlo, y se libra así del peso que poseía su alma y devastaba su cuerpo; pero su rito de auto-exorcismo lo debilita y, al cabo, muere en los brazos de su mujer natural. Hester y Pearl se embarcan a Europa. Posteriormente, la madre regresa sola a pasar sus últimos años cerca del hombre a quien amó. Solo Chillingworth, el endemoniado perseguidor del sacerdote, queda sin redención; poco después de la muerte de Dimmesdale, muere él; su misión diabólica queda así frustrada.

En uno de sus múltiples cuentos, Hawthorne narra una experiencia satánica más vívida. «Young Goodman Brown» traza el resultado del encuentro de un puritano recién casado y un viejo en un bosque, ya de noche. El joven sigue al viejo a una reunión muy especial: el *sabbat* de los brujos. Esa será la noche de su iniciación en el servicio del Demonio. Y, sin saberlo, es el mismo Diablo el que acompaña al joven y obra pequeños milagros para que Brown no se arrepienta. Al llegar a la feria nocturna, el joven queda sorprendido al ver cuántas personas conocidas han asistido al *sabbat*; entre ellos descubre gente de todos los niveles sociales, y hasta eclesiásticos. Pero Brown tiene una sorpresa todavía mayor: no será el único iniciado, pues a su lado se presenta la que es su esposa. Desconcertado por el descubrimiento, Brown cambia de intención y le suplica a su esposa que haga lo mismo. De pronto, al pronunciar su rebelión en voz alta y optar por el servicio a Dios, toda la escena satánica desaparece y Brown, completamente confuso, se encuentra solo en el bosque.

¿Realidad o ensueño? Brown no puede distinguir. Vuelve a Salem, y al pasar por las calles reconoce a los que vio en el *sabbat*, pero ahora cada uno actúa como buen cristiano. Brown ya no puede aceptar esa realidad sin referencia a lo que presenció en el bosque, o lo que cree haber presenciado. Aunque renegó ser sirviente del Demonio, ahora está poseído por lo que para su mente es realidad. Aun su esposa, a quien no se atreve a interrogar, cae bajo su oprobio. Durante el resto de su vida, vivida en Salem, Brown se aparta de la sociedad y hasta en su casa es hombre agrio y sospechoso.

Con Washington Irving, Edgar Allan Poe y Nathaniel Hawthorne, tres de los grandes nombres en la literatura de los Estados Unidos,

tenemos las manifestaciones principales del tema metafísico en el siglo XIX. Sus obras dedicadas al encuentro del ser humano con lo sobrenatural en sus formas variadas, tienen divulgación por todo el mundo occidental y enorme influencia en Europa y Latinoamérica, aun hoy en día.

Pero aun en los Estados Unidos, los escritos de esta índole pasaron de boga a fines del siglo XIX al exaltarse una nueva realidad social, cuyas innovaciones atraen más a los literatos que los temas del pasado. Sin embargo, nunca se borró la huella de los temas sobrenaturales; ya están integrados en la literatura porque son parte de la creencia humana. Por eso, a pesar del auge del razonamiento científico que caracterizó todo el siglo XX y que se extiende al presente, se ha seguido escribiendo y publicando el cuento y la novela de tema metafísico, cuyo impacto ha llegado hasta el teatro.

Casi de nuestra época, ya que fue publicada en 1898, es *The Turn of the Screw* de Henry James. Esta obra novelística trata sutilmente las experiencias de una institutriz en Inglaterra al encontrarse frente a un peligro sobrenatural: el de los fantasmas; uno, de la primera institutriz, el otro, de un jardinero que parece haber sido su amante y algo más. Ambos, según se va dando cuenta del intento maléfico la nueva institutriz, desean atraer al niño y a la niña con el fin de corromper sus almas. Mejor dicho, desean continuar la corrupción de la inocencia de los niños, empezada mientras los fantasmas aún vivían. La institutriz, que es la única que ve las apariciones, confronta ella sola a las fuerzas infernales, logrando primero la salvación de la niña, después de batallar con ella para que le diga la verdad. Luego de la confrontación, la niña cae enferma, como si hubiese sufrido el resultado de un exorcismo formal. Cuando ya ha mandado a la niña a Londres, la institutriz prepara el encuentro que espera logre la liberación del niño Miles. Poco a poco, ella llega al fin deseado, extrayendo del muchacho la verdad sobre las relaciones pervertidas que tuvieron los niños por instigación de los criados muertos. Pero al mirar por la ventana, donde la cara infernal de Quinn presenciaba su intento exorcista, ella descubre que Miles ha muerto en sus brazos. A pesar del dolor que siente, se queda quieta frente al hecho: para ella, el rito exorcista ha sido positivo, ya que el niño ha muerto en tal paz que ha borrado el miedo de su cara antes contorsionada. Ella se ve a sí misma como la salvadora del alma del muchacho.

El problema que el lector confronta en esta obra es el de la veracidad. Henry James nos presenta los curiosos datos del caso en la na-

rración descrita por la institutriz. Todo lo que se refiere a las circunstancias se manifiesta de esta forma. ¿Pero, es verdad lo que ella dice que ha visto? ¿O es el resultado de una imaginación fértil, joven y romántica de una mujer frente a su primer empleo? El autor no sostiene ni una posición ni la otra. El lector, o cree en lo que la institutriz dice que ha sido su experiencia, la ve como espíritu creativo que ha escrito una narración de estilo gótico, o la examina como caso curioso que hubiera interesado al gran psicólogo Freud.

Las siguientes obras maestras sobre este tema metafísico se encuentran ya plenamente en el siglo XX. Dos de ellas pertenecen al teatro del gran dramaturgo Eugene O'Neill. La primera, titulada *Gold*, nace de las experiencias marineras del autor y presenta la intervención de fantasmas a bordo de un barco en busca de tesoros. En la segunda, uno de sus mejores estudios psicológicos, O'Neill presenta el proceso tras el cual el personaje titular de *The Emperor Jones* va perdiendo su condición de hombre civilizado cuando se encuentra solo en la selva de una isla caribeña, perseguido por los tambores de los negros a quienes él había esclavizado. Poco a poco, las reverberaciones de los tambores mágicos obran su fin: Jones se va convirtiendo en un negro salvaje, olvidando la civilización y volviendo a las creencias y supersticiones de sus antepasados africanos. Así «ve» apariciones, a las que dispara hasta tener solo la bala de plata que había hecho creer a los negros era la única que lo podía matar. La magia del vudú, sin embargo, lo persigue hasta que dispara su última bala. Poco después, los negros traen su cuerpo: ellos habían hecho una bala de plata también y con ella lo mataron.

O'Neill muestra en esta pieza dramática el poder de la mente humana y el uso curioso que se puede hacer de ella para fines positivos y negativos. Jones muere porque, a pesar de su sofisticación, su verdadera personalidad es la africana..., pero solo la magia del vudú la pudo alcanzar. Ha sido víctima irónica de la misma superstición que había instigado para su propia protección.

Otro dramaturgo, Arthur Miller, vuelve al escenario de Salem en *The Crucible* para hacer un nuevo examen de las supersticiones que llevaron a la población a cometer los actos inquisitorios más horribles en la historia colonial. La obra crea unos personajes inolvidables en John Proctor y su esposa; en Abigail y las jóvenes quienes hunden a Salem en el terror con sus acusaciones de brujería; en Tituba, esclava caribeña que «confiesa» su servicio al Diablo y queda absuelta; en los varios «jueces», cuya incapacidad para discernir los verdaderos motivos de las muchachas y

su contribuyente frustración sexual, hace imposible la salvación de los injustamente acusados, como el heroico Proctor, quien prefiere morir a confesar una mentira y salvar su cuerpo.

Lo más curioso del caso es la ironía: los culpables se pueden salvar por medio de la confesión, mientras que los que no han participado en ningún rito satánico son los sacrificados. Esta ironía se subraya aun más con las recientes investigaciones que revelan que muchos de los acusados de Salem eran practicantes del satanismo y, bajo las leyes de su sociedad, merecían lo que les esperaba.

Pero las dos novelas con las que empecé este análisis esquemático representan un reverso para las fuerzas infernales. En *Rosemary's Baby*, cuya importancia, fuera de la artística, está en que engendra de nuevo el tema satánico en las letras norteamericanas, esto se logra tras una brillante disertación moderna sobre un tema de gran antigüedad: lo que buscan los satanistas es que nazca el anticristo, el hijo de Satanás, para suplantar al hijo de Dios. Es con esta finalidad que usan el cuerpo de Rosemary como templo materno del dios maléfico. Ella ignora lo ocurrido en la noche de la violación satánica, pues ha sido drogada, aunque no del todo, y cree estar en un sueño surrealista. Cuando al fin sabe la verdad, aparenta aceptar su cargo materno para despistar a los satanistas; en realidad, su intento es secretamente criar al hijo de Satanás como buen cristiano. La ironía, tan típica de los encuentros del hombre con el Demonio, se ha vertido en el caso de *Rosemary's Baby*.

Aunque la batalla contra el Demonio también la ganan los cristianos en *The Exorcist*, el costo en vidas es grande. El proceso del exorcismo de la niña poseída destruye a los dos sacerdotes que lo intentan, el segundo con éxito, y a otros personajes de la novela. La grotesca posesión termina, pero si el demonio no ha tenido su satisfacción, sí ha obtenido una terrible venganza.

Y la larga tradición de representar lo metafísico o sobrenatural en forma literaria, que comienza en la época colonial norteamericana, sigue en apogeo hasta el presente, tras numerosas novelas como las de Stephen King y tras otros géneros literarios como el de la ciencia ficción. Y esa misma línea literaria es la que ha impulsado a Hollywood a crear todo un mundo cinematográfico dedicado a los misterios del «más alla», con su inagotable población de ángeles, demonios, poseídos, exorcistas, brujas, magos, zombis, vampiros y todo tipo de licántropos. La tradición metafísica norteamericana, como tantas de sus manifestaciones, parece ser eterna.

El capitán don Fernando Carrillo de Córdoba
Una vida de novela

Guillermo Lohmann Villena
Academia Peruana de la Lengua

AUNQUE HAN CORRIDO YA CASI SEIS DECENIOS desde que revelara el incidente que dio entrada a Don Fernando de Carrillo de Córdoba en los anales de la farándula en Lima,[1] así como cerca de otros dos desde que trazara su esquema biográfico a partir de su cargo de cabildante de la capital del Virreinato,[2] el hallazgo a posteriori de datos documentales, en especial el que avanza el desastrado final de una novelesca trayectoria humana, permite ahora exponer con mayor detalle el «discurso de su vida» (como se demandaba a los procesados por el Santo Oficio después de confesar las generales de ley). Las nuevas informaciones posibilitan no solo delinear con mayor precisión la semblanza del protagonista de las presentes páginas, sino que, al proyectar luz nítida sobre su ambiente familiar, su idiosincrasia y su conducta personal, hacen comprensible la génesis e intención de la obra teatral que reflejara algunos lances de su azarosa andadura. ¿Se cumplió en él la sentencia: «De bajos principios se originan ruines medios y perversos fines»?[3]

La alcurnia

Por de contado, el apellido que ostentara nuestro personaje le apuntaba a más altos destinos. Fue su progenitor el General Hernán Carrillo de Córdoba y Valenzuela (c. 1542-1608), cuyo prestigio y figuración ahorran toda alabanza.[4]

---

[1] Cfr. LOHMANN VILLENA, Guillermo. *Historia del arte dramático en Lima durante el Virreinato*. Lima, 1941, pp. 90-95; íd., *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*. Madrid, 1945, pp. 130-138.

[2] Cfr. LOHMANN VILLENA, Guillermo. *Los regidores perpetuos del Cabildo de Lima*. Sevilla, 1983, tomo II, pp. 130-138.

[3] FERNÁNDEZ DE AYALA. *Historia... del Anticristo...* Murcia, 1636, Tratado Primero, Discurso 14.

[4] Ver ESPEJO. *Nobiliario de la Capitanía General de Chile*. Santiago, 1967, pp. 219-221; LOHMANN VILLENA, Guillermo, ob. cit., pp. 91-93.

A la vista de su partida matrimonial y de su testamento sabemos de seguro que vino al mundo en Lima, pero por fatalidad no hay modo de determinar, ni aun por inferencia, la fecha exacta en que vino al mundo.[5] Igual o acaso más tenebrosa oscuridad se cierne sobre la identidad de quienes le dieron el ser. Como hijo habido en buena guerra, todo lo que concierne a este extremo se presenta muy turbio y, en definitiva, no sabe uno a qué carta quedar. ¿Espurio? ¿Expósito?

Tanto en su partida de casamiento (29 de setiembre de 1614), como en su testamento (21 de noviembre de 1619) se lee que Don Fernando Carrillo de Córdoba era hijo del General, empero sin especificarse —según era de rigor en la primera— serlo legítimo u obstarle alguna irregularidad natal; en el segundo —instrumento fehaciente si los hay de orden privado— ni una mención a la que le engendró.

De cierto, el General Carrillo de Córdoba, en la escritura de ampliación del mayorazgo fundado en 1597, extendida el 12 de diciembre de 1606, declara explícitamente que el beneficiario del vínculo era «hijo natural de mi el General [...]»,[6] y en otra posterior, del 14 de febrero de 1607, confiere poder a «[...] Don Fernando Carrillo de Córdoba y Carvajal, mi hijo [...]».[7]

Mas ¿lo era en verdad? Reiteradas y formales atestaciones de quien por ser su cónyuge tenía sobrados motivos para saberlo, cuestionan tal paternidad y en definitiva echan sombras sobre tan delicada incógnita.

Doña Leonor de Carvajal era oriunda de Los Santos (Badajoz), e hija de Gonzalo de Carvajal y de Juana Bejarano. En 24 de setiembre de 1570 se le concedió licencia para viajar al Nuevo Mundo[8] entre los

---

[5] La pesquisa en los libros parroquiales limeños arrojó resultados negativos. En la parroquia más antigua, el Sagrario, por extravío hace muchos años del libro correspondiente al lapso 1578-1597, hay un lamentable vacío. Un valioso sucedáneo, cierto *Índice alfabético de partidas de bautismo (1561-1750)*, también desapareció hace algunos años. De San Sebastián se conserva —aunque hoy inaccesible a la consulta— el libro 1° (1561-1593). En San Marcelo el registro se inicia a partir de 1594; en San Lázaro, desde 1610; y en Santa Ana hay que esperar hasta 1649.

[6] Archivo General de la Nación (en adelante: AGN). Cristóbal de Vargas, 1606 (1976), fol. 2280.

[7] AGN. Alonso de Carrión, 1607-1608 (266), fol. 45v.

[8] *Catálogo de Pasajeros a Indias*. Madrid, 1980, V, 1°, n.° 2737. Ver otros Carvajal, asimismo agachados: n.° 2682; un tío, el Licenciado Alvarado de Carvajal (n.° 2808), que pasa junto con su hermano Gonzalo —¿el padre de Doña Leonor?— (n.° 2812).

acompañantes del licenciado Villalta, que se dirigía a ocupar su curul en la Audiencia de Panamá; en esa ocasión también se embarcaba un tío de ella, el Oidor Álvaro de Carvajal, destinado a prestar servicios en el mismo tribunal, desde el que fue promovido a su similar en Lima, en 1573.

¿Al trasladarse a Lima, trajo consigo a su sobrina? Sea de ello lo que fuere, el 13 de setiembre de 1577, Doña Leonor contraía enlace con el ocañense Francisco de Angulo, Capitán de la Compañía de Gentileshombres Lanzas, y, viuda poco después, el 22 de marzo de 1581 dio su mano al General Carrillo de Córdoba.[9] El 13 del mismo mes se había extendido la escritura de otorgamiento de los bienes aportados por la contrayente al matrimonio, consistentes en una «[...] gran dote [...]».

A estar a una declaración de Doña Leonor, «[...] algunos años después de casada yo [...]», se encontró abandonado a la puerta de la vivienda de su tío, el repetido magistrado, un niño, al que en el acto de cristianarlo se le impuso el nombre de Álvaro (por el que llevaba el Fiscal). El expósito fue prohijado por el General y su esposa; el afecto dispensado por aquel al echadizo inducía, desde luego, a sospechar alguna relación con el acogido. Años después, al momento de confirmarlo, se le mudaría el nombre de pila por el de Hernando, en consideración a su prohijador y a su presunto abuelo paterno.

Todavía el 18 de abril de 1597, al tiempo de testar el General y constituir junto con Doña Leonor un vínculo en forma de mayorazgo refundiendo el patrimonio aportado por ambos cónyuges en beneficio del infante, ella seguía en la creencia de que este último era «[...] hijo natural que Entonzes se entendía era del dho. General [...]»; de todas formas ella se reservó, en el caso de alcanzar en días al beneficiario, el derecho de continuar gozando del usufructo tanto en razón de haber aportado el mayor volumen de bienes a la unión, como por corresponderle la mitad de los gananciales lucrados durante la subsistencia de la sociedad conyugal.

Con arreglo a escritura del 12 de diciembre de 1606 —ya citada— se incorporaron al vínculo un inmueble en Cañete, más 150 fanegadas de tierras de sembradío inmediatas a esa localidad, en el paraje Cañete El Viejo, hacia el mar.[10]

---

[9] *Revista del Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas*, n.º 8, 1955, pp. 292 y 316.

[10] De esta propiedad rústica, Doña Leonor segregó, el 14 de julio de 1626, 50 fanegadas, que traspasó a su sobrino el capitán Rodrigo de Carvajal y Robles por el

Así y todo, con el correr del tiempo, en el ánimo de Doña Leonor fueron adquiriendo, cada vez con mayor consistencia, los barruntos de que el párvulo no solo no era hijo de ganancia de su marido, sino fruto de una relación que afectaba los fueros del honor de la damnificada. Al respecto, al revocar el 13 de diciembre de 1620 la repetida institución del mayorazgo, con la sensibilidad razumando acrimonia y hasta franca crudeza, no tiene reparos en expresarse en los siguientes términos sobre la contestable paternidad de su consorte: «[...] de que estoy desengañada y cierta de que no lo fue ansí por la fe de bautismo donde se dize ser hijo de Padres no conocidos como por otras muchas pruebas y averiguaciones por donde con evidencia probé no ser hijo del General, y antes bien fue adulterino y nacido en desgracia de Dios y en deshonor mío demás de la pública boz y opinión y fama que ha habido [...]».[11]

En efecto, el recién nacido abandonado en el umbral de la casa de un vecino, en algún lugar de tránsito público o en el torno de una inclusa, era clasificado como expósito, lo que en definitiva implicaba ser hijo de padres desconocidos.

No obstante causales de tanto peso, ella no se había sentido con arrestos para repudiar o modificar el documento labrado en 1597 y ratificado en 1606 ni en vida de su marido ni en la del beneficiario del vínculo. En cuanto a su cónyuge, «por el miedo reberencial que yo tube [...]» y no atreverse a contrariarle «[...] por ser rezio y áspero de condición [...]», al punto de admitir que llevó su sumisión marital al extremo de «[...] que nunca yo fui señora para mandar ni hordenar cosa que fuese De mi gusto aun en las cosas caseras en q. las mugeres hordinariamente suelen tener y hordenar De las puertas adentro de sus Casas [...]». Frente al prohijado, el acoquinamiento fue aun mayor, pues estaba persuadida de que cualquier acto de ella que despertara el enfurecimiento del ingrato podría acarrear fatales consecuencias. Aunque Doña Leonor solícitamente «le procuraba reduzir a bida virtuosa se ayraua y enojaba contra mí con tan gran Rigor y palabras tan feas que con justa causa temía no me matase [...]», el encono llegó

importe de 1500 pesos; de ellos recibió en el acto 500 pesos y el resto quedó impuesto a censo para que la renta anual (50 pesos) estuviese a disposición de María de Carvajal, religiosa en el monasterio de la Trinidad (AGN. Agustín de Atencia, 1626-1627 (173), fol. 257, y ratificación: Antonio Trebejo, 1625-1632 (2075), fol. 1209.

[11] AGN. Francisco Gonzáles Balcázar, 1620 (768), fol. 1735v.

a tal frenesí que, «por que no executasse en my su yra y Rabia y enojo [...]», la cuitada tuvo que abandonar su domicilio y buscar cobijo, durante tres meses en casa amiga, debiendo apostar en la calle unos vigías que la advirtiesen la aproximación del descastado, a fin de evitar un incómodo encuentro.[12]

Por todo ello, y solo una vez desaparecidos su marido y el hijo de este (en 1608 y 1619, respectivamente), se decidió Doña Leonor a escriturar, el 13 de diciembre de 1620, el instrumento revocatorio de las disposiciones adoptadas en 1597 y en 1606.

Todavía en plena infancia, el presunto hijo había dado muestras de su carácter arriscado y de hallarse sumido en un piélago de «[...] Péssimas y depravadas costumbres [...]»; ya «desde que tuuo trece años de edad se acostumbró a cometer delitos atrozes [...]»[13] que dieron con él en la cárcel y le hicieron pasible de multas, sin que escarmentara ni con la pérdida de libertad ni con las sanciones económicas, al amparo de la lenidad con que fuera tratado «[...] por estar tenido por Caballero, y el rrespeto que merecía su padre [...]», con la consecuencia de que «[...] el Castigo condigno a sus delitos [...]» resultara baladí.

Por añadidura, el ambiente reinante en Lima no era propiciatorio para que un jovenzuelo en pleno verdor morigerara su proclividad al descarrío. En la relación de mando del virrey Velasco (1604) leemos que no era infrecuente tropezar en la ciudad con «muchachos perdidos, viciosos y mal acostumbrados», revueltos entre «mucha gente perdida». Ante tal estado de cosas, el mandatario proponía la creación de un «padre de mozos», que evitara la proliferación de tan perjudiciales elementos.[14]

El precoz cabildante

Ora porque en la conciencia del arrebatado muchachuelo no hiciesen mella los consejos que sus adoptantes trataban —aunque infructuosamente— de inculcarle para que ajustara su vida, ora porque su progenitor abrigase la esperanza de que imponiéndole un menester de responsabilidad enmendaría su conducta, pero acaso, sobre todo, para no

---

[12] Ib.

[13] Ib.

[14] *Relaciones de los virreyes y Audiencias...* Madrid, 1871, tomo II, p. 23.

interrumpir una tradición hereditaria —Hernán Carrillo de Córdoba había resignado su veinticuatría cordobesa para pasar al Perú—, el General se resolvió a colocar a su hijo en una plaza de cabildante de Lima.

Tras la muerte, el 17 de abril de 1597, de Gregorio Ortiz de Arbildo, sus herederos, con el propósito de que ocupara la vacante edilicia un vecino linajudo, se ajustaron con el General para cederle, por 8000 pesos, la vara de regidor perpetuo de la ciudad. Confirmado por Felipe III el traspaso el 6 de enero de 1599, el agraciado exhibió el título en la junta celebrada por el Cabildo limeño el 15 de octubre siguiente, prestando el juramento de estilo. Aunque la legislación castellana autorizaba a asumir funciones edilicias a partir de los 18 años de edad,[15] el virrey Velasco, para el que no debía de ser desconocido el proceder del flamante concejal, por Provisión de 21 del mismo mes de octubre, determinó que hasta que el titular no enterase cinco lustros de edad, le subrogaría su padre.[16]

Es congruente advertir que la información sobre un matrimonio de nuestro protagonista celebrado el 2 de mayo de 1600,[17] peca de inexacta, pues no figura asiento alguno en los libros sacramentales de Lima, y a todas luces adelanta su unión con Doña Isabel de Quesada Sotomayor en catorce años.

Fechorías iniciales

Hecha abstracción de lo que ocurriera «De las puertas adentro de sus Casas [...]» (según se lamentara Doña Leonor), el primer eslabón de la cadena de extravíos de Don Fernando reconoce como fecha inicial una próxima al 26 de enero de 1601, en que consta que de oficio se le había abierto un proceso criminal «sobre auer atropellado» a un librero, Alonso Pérez. Por auto proveído por el alcalde Francisco de la Cueva se le puso en libertad bajo caución. En la fecha indicada, el capitán Cristóbal de Baranda se ofreció como fiador de que el encausado guardaría su casa como reclusión, garantizando el eventual pago de costas y daños a que fuere condenado.[18]

---

[15] *Nueva recopilación*, Libro VI, Título VII, Ley iv.

[16] *Libros de Cabildos de Lima*. Lima, 1944, tomo XIII, pp. 329-338.

[17] ESPEJO, ob. cit., p. 219.

[18] AGN. Alonso de Carrión, 1600-1602 (264), fol. 221v.

Ya por entonces —alrededor de 1602—, el arrebatado mozo se había dado maña para engendrar una hija «no natural» (sic), María Carrillo de Córdoba, prohijada generosamente por Doña Leonor de Carvajal, cuyo apellido adoptó. Con igual indulgencia costeó la dote para tomar el velo en el convento de la Trinidad y la aseguró una renta vitalicia de 200 pesos anuales; finalmente, instituyó una capellanía en favor de la misma.[19]

La primera expatriación

La renuencia de voluntarios para servir en los campos de batalla araucanos obligó a valerse de cualquier recurso para reclutar refuerzos. Una de las modalidades era enrolar a quienes se hallaban en problemas con la justicia, sin excluir ni aun a los que sufrían carcelería.[20] Una de esas contribuciones de sangre se registró en Lima a principios de 1605, en que se engancharon unos dos centenares de soldados. Entre ellos se asentó —¿por propia voluntad?, ¿por imposición paterna?— nuestro protagonista, inscrito bajo las banderas del nuevo Gobernador, Alonso García Ramón, sucesor de Alonso de Ribera, tras «años de muerte, incendios y desolación».[21] La expedición zarpó del Callao el 1° de febrero de 1605 y arribó a Penco el 17 del mes siguiente.

Frente a la capital oficial de Chile, la ciudad de Concepción había asumido una función paralela y de importancia creciente. Dada su proximidad al frente de la guerra contra los mapuches, la localidad austral era virtualmente el centro político y militar de la Capitanía General, y de hecho allí se asentaba el Gobernador durante la mayor porción de su mandato, allí asumía el cargo provisionalmente hasta informarse de la marcha de las operaciones bélicas, y solo posteriormente se encaminaba a Santiago, a tomar posesión oficial, sobre todo después de 1609, en que se instaló a orillas del Mapocho el tribunal que entre 1567 y 1575 tuviera su sede en tierras australes.[22] Entre las

---

[19] AGN. Cristóbal de Vargas, 1606 (1976), fol. 2283; Agustín de Atencia, 1615-1617 (169), reg. 1617, fol. 274; y Melchor de Medina, 1627-1628 (1110), reg. 1627, fol. 134.

[20] Suardo (comp.). *Diario de Lima*. Lima, 1936, tomo I, pp. 27 y 264, y tomo II, p. 124.

[21] Campos Harriet. *Alonso de Rivera. Gobernador galante y visionario*. Santiago, 1965, p. 15.

[22] Cfr. Barros Arana. *Historia Jeneral de Chile*. Santiago, 1884, tomos III y IV; y Errázuriz. *Historia de Chile durante los gobiernos de García Ramón, Merlo de la Fuente y Jaraquemada*. Santiago, 1908, tomos I y II.

dos poblaciones mencionadas iba a discurrir la existencia de Don Fernando hasta mediados de 1607.

De su paso por la capital quedan rastros documentales. El 1° de julio de 1606, por escritura pública, como garantía de la devolución de un préstamo de 151 pesos de oro de Chile (equivalentes a 271 pesos de a ocho reales), dejó en poder de Martín García un esclavo mulato, Blas; el adeudo fue cancelado por el General, desde Lima, el 30 de julio de 1607.[23] Debía de continuar en aquella comarca el 14 de febrero de este último año, en que su padre le faculta para vender o permutar un esclavo que le había enviado.[24]

Como no podía, por lo visto, reprimir su talante enamoradizo, entabló relaciones amorosas con «una muger española». Fruto de esa pasión fue un párvulo, nacido alrededor de 1606, con el cual regresó a Lima. Se llamó Don Gonzalo Carrillo, y fue también acogido por Doña Leonor de Carvajal, que el 6 de junio de 1615 lo confió a Rodrigo Ortiz, «maestro de enseñar muchachos», para que por el estipendio de 100 pesos admitiese al infante en condición de pupilo por el término de un año, con obligación de instruirle en las primeras letras, dispensarle un aposento y alimentación, y desde luego «Enseñarle birtud y buenas costumbres», seguramente con la intención de que no imitase las tan reprochables de su progenitor. El 16 de diciembre del mismo año, la abnegada amadrigadora asentaba por escritura su deseo de que si el acogido siguiese la carrera eclesiástica pudiese suceder en las capellanías instituidas por ella, y si no abrazaba el estado sacerdotal, gozaría de todas formas de una asignación para atender a su manutención y estudios. Finalmente, al testar en 16 de marzo de 1621, no obstante declarar «que no conozco sus padres [de Don Gonzalo]», le beneficia con una manda de 140 pesos anuales.[25]

No sería, por cierto, dicho Don Gonzalo el único bastardo con el que nuestro protagonista se presentó en Lima, a su regreso, en 1607: en Chile había seducido a una nativa mapuche, Pascuala (que acomodó entre la servidumbre de Doña Leonor), a la que hizo madre de una niña, Mariquita, «[...] que no sé bien si este es su nombre [...]» (como con despego la mencionaría su padre en su disposición de última voluntad).

---

[23] AGN. Rodrigo Gómez de Baeza, 1607-1608 (741), fol. 534.

[24] AGN. Alonso de Carrión, 1607-1608 (266), fol. 45v.

[25] AGN. Agustín de Atencia, 1615-1617 (169), fol. 165; Agustín de Atencia, 1615-1617 (169), fol. 299; Cristóbal de Arauz, 1621 (129), fol. 511.

Entreacto limeño

De retorno a su patria, en ella discurrió la vida de Don Fernando desde fines de 1607 hasta febrero de 1609, cuando por visto envuelto de nuevo en dificultades con la administración de justicia, hubo de alejarse por segunda vez a Chile.

A fuer de titular asume de pleno derecho su curul edilicia. Como tal cabildante asistió entre los miembros del municipio que, empuñando una de las diez varas que sostenían el palio y luciendo ropones de terciopelo carmesí, participaron en la entrada pública del nuevo virrey marqués de Montesclaros, el 21 de diciembre de 1607. Consta su presencia en el salón consistorial a partir del 26 de dicho mes, y, a decir verdad, su asistencia a las sesiones edilicias fue muy intercadente. El 5 de enero de 1608 fue elegido, junto con Francisco de Mansilla Marroquí, para desempeñar durante el primer bimestre de ese año las funciones de fieles ejecutores. Espigando sus esporádicas intervenciones en los debates, se encuentra que el 18 de enero adhiere a la mayoría opuesta a la pretensión del alcalde de la Hermandad, Ambrosio Ortiz de Arbildo, de concedérsele asiento en los actos corporativos; en 6 de marzo expone su parecer contrario a la designación de un interventor municipal en la obra del nuevo puente sobre el Rímac, y, enseguida, el 27 del mismo mes, se le nombra para que como representante edilicio acudiera en la iglesia de San Marcelo al acto de reserva del Santísimo Sacramento en el monumento el Jueves Santo. Su última asistencia en esta oportunidad data del 5 de enero de 1609.[26]

El 22 de febrero de 1608 reclamó el pago de la retribución como regidor, ascendente a 15 000 maravedíes (55 pesos), devengada en el año anterior, si bien reconoció en su descargo que «[...] el dicho año estube enfermo [...]», quebranto de la salud que corroboró su colega capitular, el capitán Martín de Ampuero, certificando que a lo largo de dicho período el recurrente había «[...] estado malo en la cama muy a peligro de su bida [...]»; otro colega, Gonzalo Prieto de Abreu, abundó en la misma observación. Se acordó abonarle esos honorarios.[27]

En 15 de febrero de 1609 tropezamos con una comprometedora noticia: nuestro protagonista había sido reducido a prisión en la Cárcel de Corte a demanda de los Alcaldes de Corte de la Audiencia «[...]

---

[26] *Libros de Cabildos de Lima*. Lima, 1947, tomo XV, pp. 506-749.

[27] Ib., p. 822.

por ciertas causas crimynales que se le acumularon [...]». Según costumbre vigente en la Metrópoli en beneficio de los miembros de las corporaciones edilicias, aunque los regidores podían ser incomunicados en la Cárcel de Corte o en el propio Cabildo, era usual que se les señalara su domicilio particular como lugar de reclusión, y en observancia de esa usanza, a nuestro personaje se le dispensó la excarcelación y consiguientemente recogerse en su residencia como encierro, bajo caución de 500 pesos. A ruegos de Doña Leonor de Carvajal, salió en abono del reo Rodrigo de Paz.

A poco, y por la secuela del mismo proceso, era arrestado de nuevo, hasta que en la inmediata visita de cárceles practicada por el Presidente y Oidores se le volvió a poner en libertad, siempre bajo fianza de estar a las resultas de la sentencia. También esta caución la asumió Paz, con la condición de que Doña Leonor se hiciera responsable de las dos fianzas así como de los gastos emergentes.

Ventilada la causa, resultó Don Fernando efectivamente condenado al pago de 500 pesos de pena pecuniaria. En virtud de la fianza de que acaba de hacerse mérito, se despachó mandamiento contra Paz para que satisficiese al colector de penas de cámara la expresada multa. Paz, a fin de reembolsarse, exhibió la escritura de resguardo librada por Doña Leonor, ante el Juez de Provincia, doctor Juan de Canseco, Alcalde de Corte, que hizo lugar a la demanda, obligando a la fiadora a cumplir con su oferta. La garante, a su vez, recabó de Paz recaudo exonerándola de toda responsabilidad y trasladando la deuda al patrimonio de Don Fernando.[28]

Hasta esos momentos, parece que las relaciones entre Doña Leonor y el hijastro que la traía al retortero discurrían por cauces de entendimiento: el 21 de febrero de 1609, cuando este último aprestaba su segundo viaje a Chile, le confiaría poder para traspasar un esclavo criollo, de nueve años.[29]

Nueva proscripción y nuevas picardías

La segunda estancia en Chile se prolongaría por un lustro, y culminó indecorosamente con una fuga clandestina para eludir a los acreedo-

[28] AGN. Diego Nieto Maldonado, 1608-1610 (1198), fol. 256; Juan de Valenzuela, 1616-1617 (1929), fol. 1139.

[29] AGN. Diego Nieto Maldonado, 1608-1610 (1198), fol. 353.

res, que no tuvieron otro recurso que apersonarse en proceso judicial incoado en Lima.

Los compromisos económicos, incumplidos fraudulentamente, se suceden en cascada. Hallándose en Concepción, en 1611, Don Fernando recibe de Baltasar Cerrato un préstamo de 845 pesos. El prestamista fue uno de los acreedores que participó en el juicio seguido en Lima, y sufrió el chasco de que, al correrse traslado de la demanda al moroso, este dedujera exención del apremio por ser hidalgo.[30] El 7 de marzo de 1614, Cerrato aceptó 600 pesos en parte de pago, quedando los 245 restantes pendientes para su cancelación en Navidad. En la misma ciudad chilena, el 20 de agosto de 1612, Francisco de Morales Panduro facilitó a nuestro protagonista 184 pesos; en la citada fecha del 7 de marzo de 1614 se aviene a un fraccionamiento: 100 pesos en el acto, y el saldo de 84 para Navidad.

Otras cobranzas fueron más complicadas. En 1612 había adquirido de Juan de Morales cien botijas de vino, por un importe de 675 pesos, que solventaría en enero de 1613; asimismo, hallándose en Santiago, en setiembre de este último año, Paulino de Acevedo le adelantó 450 pesos. Vencidos los plazos, Acevedo por sí y como apoderado de Morales, exhibió los respectivos documentos ante el Juez de provincia licenciado Álvaro Zambrano, Alcalde del Crimen de la Audiencia de Lima. Sustanciada la causa, se trabó embargo, por un monto de 1125 pesos, suma de ambos créditos, sobre la plaza de Regidor del Cabildo limeño. Antes de llevarse a ejecución el proceso, Acevedo se allanó a que, abonándosele en el acto —en la repetida fecha del 7 de marzo de 1614— el importe de 300 pesos y asumiendo Doña Leonor de Carvajal la cancelación del saldo, más 50 pesos que el mismo Acevedo había prestado a Don Fernando sin constancia escriturada, aguardaría hasta la siguiente Navidad para recibir el remanente de 875 pesos.

De nuevo en Concepción, el 6 de mayo de 1613, nuestro personaje se hace con 325 pesos que le habilitó Juan Pastor de Morales «[...] para el socorro de sus necesidades [...]»; como en los casos anteriores, el 7 de marzo de 1614 el prestador coge 125 pesos, resignándose a esperar hasta Navidad para percibir los 200 restantes. Por igual, el

---

[30] En efecto, en 1590, el General había tramitado ante la Audiencia de Lima una información de sus servicios y nobleza. Archivo General de Indias (en adelante: AGI). Patronato, 132.

capitán Juan Pérez de Urasandi, a quien Don Fernando debía 586 pesos, el 7 de marzo de 1614 otorgaba recibo por 250 pesos, conformándose con diferir hasta Navidad la cancelación del total por Doña Leonor.

Siempre en Concepción, en julio de 1613, Juan López de Letona puso en sus manos la suma de 600 pesos; en la tantas veces mencionada concertación del 7 de marzo de 1614 se convino en que, entregándosele 150 pesos en el acto, dilataría su exigencia hasta Navidad, aun con pérdida de 50 pesos.

Finalmente, de vuelta en Santiago, el 12 de octubre de 1613, el carpintero Alonso Vázquez de Vargas le concede un crédito del orden de 200 pesos; como este artesano con anterioridad hubiese hecho suyos otros dos créditos pendientes contra Don Fernando, contraídos en favor de Martín García por un monto total de 500 pesos, en la convención general del 7 de marzo de 1614 recoge un anticipo de 500 pesos, con cargo a recibir el saldo de 200 restantes en la Navidad siguiente. Sin embargo, Doña Leonor fue cancelando sucesivas cuotas, hasta que la liquidación final se escrituró el 13 de noviembre de 1617, en que Vázquez de Vargas transfirió su acción a ella para repetir contra el omiso. En junto, las socaliñas pendientes en Chile y solventadas por Doña Leonor sumaban 4415 pesos.[31]

Otra vez en Lima

El retorno de Don Fernando a su patria no pudo ser más amargo. Si por una parte pretendió establecerse con aparato, por otra, las responsabilidades exigibles por sus embustes en Chile le tuvieron a mal traer en los meses iniciales de su estancia en la capital del Virreinato. De un lado consiguió que Doña Leonor aceptara el 28 de enero de 1614 pagar 500 pesos a Sebastián González Salgado por un surtido de telas adquiridas en su almacén «[...] para Ropas de su bestir [de Don Fernando] y a sus criados [...]» y la confección de una gualdrapa de terciopelo para su cabalgadura,[32] en cambio la legión de sus acree-

---

[31] AGN. Agustín de Atencia, 1612-1614 (168), fol. 516, 517, 518, 520, 522, 523, 524; Agustín de Atencia, 1615-1617 (169), reg. 1617, fol. 319.

[32] AGN. Agustín de Atencia, 1615-1617 (169), fol. 655. Doña Leonor canceló el adeudo el 15 de noviembre de 1616, recabando de González Salgado cesión del crédito para repetir contra Don Fernando.

dores chilenos consiguió arrancar del Alcalde del Crimen de la Audiencia licenciado Álvaro Zambrano un mandamiento de prisión contra el caballero de industria que los había obligado a recurrir hasta el tribunal limeño. El acoso de los defraudados obtuvo que se redujera a carcelería al encartado, que hubo de estar arrestado entre el 7 de marzo y el 8 de mayo (aunque debió de valerse de la prerrogativa que autorizaba a los concejales a tener como lugar de reclusión su domicilio, pues consta su presencia en las sesiones del Cabildo del 8 y 14 de abril). Entre tanto, Doña Leonor de Carvajal enfrentaba las exigencias de los quejosos, que amenazaron no solamente con solicitar el embargo del oficio concejil sino involucrar en la reivindicación los bienes de la propia garante.

Una situación tan embarazosa, que sin lugar a dudas afectaba la estimación de nuestro personaje, no le disuadió de reasumir su cargo edilicio: el 13 de febrero de 1614 hizo acto de presencia en el salón consistorial, mas, como en su período anterior, su asistencia acusó largos abandonos. De todas formas, su actuación como capitular trasluce en sus intervenciones su carácter rígido y conflictivo, empero celoso del bien común y de las preeminencias corporativas. Así, el 6 de marzo exige despedir a los cuatro almotacenes por su negligencia en las operaciones de limpieza de la ciudad. Como solo se acordara amonestarlos (medida condescendiente repetida el 7 de julio), hizo constar que si no se prescindía de los servicios de los desidiosos, recurriría hasta la Audiencia.

El 10 de marzo se le comisiona nuevamente para representar al Cabildo en la ceremonia de reservar el Santísimo en la Iglesia de San Marcelo el Jueves Santo.

En otras oportunidades se muestra más cauteloso en su táctica. Cuando el 8 de abril Nicolás de Ribera y Dávalos propone que el Cabildo interese de la Corona el relevo del Oidor Merlo de la Fuente[33] —acaso por alguna querella privada—, Don Fernando se abstuvo de emitir opinión. En cambio, el 14 del mismo mes se delibera sobre la oferta del autor de comedias Juan Bautista de Juan Pérez de Villalobos de ofrecer las dos funciones de la festividad del Corpus Christi sin exigir retribución alguna (800 pesos); nuestro personaje apoya la propuesta

---

[33] Ver su semblanza en Moreyra y Paz Soldán. *Estudios históricos*. Lima, 1994, tomo II, pp. 55-87. Ilustra la cuestión un escrito del padre del proponente, Juan Dávalos de Rivera, del 29 de mayo de 1607 (AGI. Lima, 138).

que significaba un ahorro para las siempre alcanzadas arcas municipales.

En la sesión del 12 de mayo se opone al acuerdo de condonación de la deuda pendiente por Juan Iñiguez de Aponte por el manejo de la correduría de lonja; en las juntas de 17 y 23 del mismo mes reclama la supresión de la cobranza de la sisa impuesta para la reedificación del puente, haciendo ver que constituía una extorsión para la colectividad, pues ya se había concluido la obra.

Su implicación más delicada ocurrió al sobrevenir el óbito del alcalde Alonso de Mendoza Hinojosa. En la reunión del 14 de junio, tan pronto terminó el otro alcalde, Antonio de Ulloa y Contreras, su razonamiento en el sentido de recurrir al virrey marqués de Montesclaros para que dispensara su venia para la elección de reemplazo, Carrillo de Córdoba —¿por antigüedad en el escalafón?, ¿por interés personal?, ¿en defensa de los fueros edilicios?— puntualizó con vehemencia que únicamente debía ocurrirse al mandatario para precisarle que la corporación «[...] quiere guardar el uso y costumbre que a abido en que sea alcalde el Regidor más antiguo [...]», y que, en tal virtud, incumbía al procurador mayor de la ciudad (el doctor Gutierre Velázquez Altamirano) erigirse en valedor de los derechos municipales.

Los comisionados para plantear la cuestión ante el virrey —el alcalde Ulloa y Contreras, el alguacil mayor Francisco Severino de Torres, el regidor Francisco de Ampuero y el mismo Velázquez Altamirano— dieron cuenta de su gestión en la sesión del 17. La respuesta del mandatario se limitó a devolver el conflicto al municipio en la forma de disyuntiva: o volvía a designar a uno de los dos alcaldes de 1613 —Juan de Zárate y el doctor Francisco de Sosa y Rengifo—, o elegía a un vecino ajeno a la corporación. El gobernante sancionaría con su aprobación lo que se le propusiere.

Carrillo de Córdoba, estimando vulneradas las prerrogativas institucionales, arguyó que la corporación debía insistir en la observancia de la tradición y ungir al regidor de mayor antigüedad «[...] y hablando con el debido rrespeto contradize lo que se hiciere en contrario [...]».

El debate parece haberse encrespado, y con el pronunciamiento del pleno se confrontaron tres alternativas: la tradicional (promoción del concejal decano); opción por uno cualquiera de los miembros de la corporación, sin que fuese obligatoriamente el de mayor antigüedad; por último, elegir a un vecino conspicuo. La decisión definitiva se trasladó al virrey por caso de gobierno.

El problema quedó zanjado con la Provisión del marqués de Montesclaros del 26 del mismo mes: por el período pendiente asumiría la alcaldía accidentalmente Diego de Agüero y Garay, en virtud de empuñar vara concejil desde 1561 (por cierto, suegro del finado).

En la sesión celebrada al día siguiente, Don Fernando tomó de nuevo la palabra para expresar su acatamiento a la salida escogida por el mandatario, pero no calló su desacuerdo (junto con Ribera y Dávalos) por la nominación específica de Agüero, impuesto para cubrir la vacante. Como el 29 de agosto siguiente el gobernante puntualizara que en la prelación entre los alcaldes se respetaría la derivada del propietario sobre el suplente, Carrillo de Córdoba redarguyó que tal determinación era de incumbencia exclusiva del Cabildo.[34]

Nueva demostración de su temple: el 4 de julio, al deliberarse sobre el abono de un subsidio concedido a Andrés Tabares para el mantenimiento de la Alameda de los Descalzos, expuso que no participó en la reunión en que fuera acordado ese socorro «[...] y que si se hubiere hallado lo contradijera [...]».

Aunque en 1° de setiembre, conforme al turno, resultara elegido junto con Diego de la Presa y Flores como fiel ejecutor por el bimestre que se iniciaba en esa fecha, su ausencia es notoria en las sesiones del 7, 11 y 17 de octubre.

Una Boda de Campanillas

El lunes 29 de setiembre de 1614 Don Fernando recibía por esposa a la limeña Doña Isabel de Quesada Sotomayor, doncella de 18 años, hija legítima del prestigioso abogado y catedrático sanmarquino doctor Diego Jerónimo Méndez de Sotomayor, orensano de nacimiento, y de su prima hermana Doña Leonor Sáez de Quesada y Velasco, limeña. Bendijo la unión el canónigo Bartolomé Menacho, y de testigos actuaron un primo del contrayente, el General de la Mar del Sur Fernando de Córdoba y Figueroa (hermano de Alonso Fernández de Córdoba, Secretario de Gobernación del Virreinato), alcalde de Lima en 1601, 1604, 1609 y 1615; Juan Roldán Dávila y Quesada; Marcos de Lucio y Robles (cuyas «costumbres viciosas y estragadas» escan-

---

[34] *Libros de Cabildos de Lima*. Lima, 1950, tomo XVII, pp. 606-608 y 614-617. Comp. Cédulas de 1535, 1587 y 1590, en *Recopilación de Leyes de las Indias*, V, III, xiii.

dalizaban a los Oidores); y Juan Báez de Quesada Velasco y Sotomayor; tío tercero, abuelo y hermano, respectivamente, de la desposada. Es digna de reparo la ausencia de miembros cercanos de la parentela del novio.[35]

Tres días antes se había escriturado la dote ofrecida por los padres de su prometida. El monto de la aportación se elevaba a 22 000 pesos, e incluía un inmueble en la recta que llevaba desde la Plaza Mayor al convento de la Encarnación,[36] tasado en 14 500 pesos; 2238 pesos en efectivo, en una talega; una esclava; un juego de plata labrada (compuesto de 12 platillos, tres platones, una fuente, dos candelabros, cubiertos, con un peso total de 14 kilogramos); preseas y joyas (siete sortijas de oro, seis con esmeraldas y una con un rubí; un collar de oro y esmeraldas, y otro de oro y rubíes; una vuelta de cadena de oro; unos aretes de oro y esmeraldas, otros de oro y ámbar, y otros con dos colgantes de perlas; un punzón de oro con esmeraldas; una cruz de oro; una diadema de oro y perlas; un rosario con una cruz e imagen de oro; y un perfumador de ámbar guarnecido de oro); ajuar (un faldellín verde de terciopelo de Castilla, y otro de terciopelo carmesí con pasamanos de oro; una saya de tela blanca también con pasamanos de oro; otra de raso, y una tercera leonada bordada de raso y flores de oro, y finalmente una ropa de gurbión negro guarnecida con pasamanos); lencería (doce camisas de mujer, tres almohadas, tres manteles, veinte servilletas y tres toallas); una alfombra turquesca de 3 metros 20; dos escaparates, y, por último, una tinajera. El contrayente, «por la honrra, birginidad y limpieza» de su futura garantizó 4000 pesos como arras.[37]

Supuesto que «el casamiento se a Echo con my horden E contentamiento E boluntad [...]», Doña Leonor de Carvajal, el 26 de octubre siguiente tuvo por bien ceder a su hijo (?) «para más congrua sustentación» durante su existencia y «se trate a su muger conforme a la calidad de su persona» una renta de 1300 pesos al año deducible del producto de cinco casas y una pulpería que ella percibía en usufructo del mayorazgo instituido en 1597.[38]

---

[35] Parroquia del Sagrario. Lima. Libro 3° de Matrimonios (1609-1640), fol. 90. Ver, asimismo, VARELA Y ORBEGOSO. *Apuntes para la historia de la sociedad colonial*. Lima, 1924, tomo I, p. 192.

[36] Probablemente la finca en la calle Coca sobre la que Doña Isabel de Quesada instituyó una capellanía. Cfr. nota 70.

[37] AGN. Cristóbal de Aguilar Mendieta, 1613-1614 (53), fol. 840v.

[38] Ib., fol. 851.

El Regidor se sale de sus casillas

No había transcurrido todavía un mes desde su casamiento, cuando el personaje que nos ocupa promovió el ruidoso incidente que, con mengua de su expectable posición social, le aseguró un lugar prominente en la crónica de sucesos de la capital del Virreinato en las primeras décadas del siglo XVII. Es, con mucho, el paso más señalado de la biografía de Don Fernando.

Desde finales de octubre se rumoreaba en los medios teatrales de Lima que se iba a representar una obra escénica en la que Don Fernando sacaba a relucir episodios «de su vida y subçessos». En la sesión de la corporación municipal del 31 de dicho mes, aunque fuera del orden del día, el alcalde Ulloa y Contreras sometió a la consideración de los asistentes la conveniencia de tratar de disuadir al compañero edilicio de llevar a efecto su propósito, que cuantos conocedores del genio del aspirante a autor dramático remusgaban constituía una explosiva pieza teatral.

Llamado a capítulo el emplazado, capciosamente eludió la conminación ocultando «lo malo y perjudicial» de la trama y por lo demás garantizó que las escenas «[...] heran juguetes y cosas de rrisa conforme a su autoridad y rrespeto [...]». Con todo se le significó «[...] que mirase lo que hacía y que no hiciese cossa contra la autoridad del oficio de Regidor [...] y que como a tal se le aconsejaua y pedía no diese nota de sí [...]».

No contentos con esta advertencia, y recelosos los munícipes de los verdaderos alcances de la obra en cierne, convocaron simultáneamente al director de la compañía teatral, Gabriel del Río, para que informara en reserva sobre el contenido de la zarandeada pieza. Del Río, que indudablemente había sido previamente aleccionado por Don Fernando, tras recitar unas cuantas escenas, «dixo que todos los demás hera de rrisa y sin que perjudicara a persona alguna [...]».

Tampoco estas explicaciones calmaron las sospechas de los concejales, pues a oídos de algunos de ellos había llegado la confidencia de que sobre el escenario iban a aparecer respetables vecinos mencionados claramente por sus nombres. El reparo fue desvanecido tanto por Carrillo de Córdoba como por Del Río, que se propasaron a afirmar que habían ganado el consentimiento de los aludidos.

Como ni aun así se dieran por convencidos los recelosos cabildantes, recurrieron a la máxima autoridad, el Virrey. Informado el marqués de Montesclaros del asunto, no tuvo inconveniente en dar el pase a la

particular rodeada de tan inusitada expectación. Para apreciar aun con mayor hondura el arrojo de Don Fernando, bastará tener presente que concurrió a la sesión en que se trató del apercibimiento y firmó el acta, de donde se desprende que estaba cabalmente impuesto de los riesgos que afrontaba y las consecuencias que presuntamente le podían acarrear sus caprichos.

A través de la escueta redacción del testimonio del escribano del Cabildo asentado en el libro de actas, se trasluce el estupor de los asistentes a la función en la que se presentaba dramatizada la imagen autobiográfica del autor cuya vida aventurera era sobradamente conocida. Como no podía ser menos, de inmediato los agraviados recurrieron airadamente a la justicia. El intemperante comediógrafo, «[...] por querellas que contra él se han dado [...]», fue en el acto recluido en la Cárcel real.

Ya se deja entender que en el seno del Cabildo la reacción fue igualmente enconada. Lo que más escoció el ánimo de sus colegas fue que el que lo era de ellos se hubiese apostado con toda desfachatez el día del estreno en la puerta de acceso al Corral de las comedias para vigilar personalmente el pago de la entrada por los espectadores. Se acordó dar en cara «una gran rreprehension» al atrevido y, por auto edilicio, suspenderle por el término de dos meses de participación activa en el quehacer corporativo. Como corolario, por auto que se pregonó en la Plaza Mayor, se dispuso que, en lo sucesivo, las compañías teatrales debían de dar cuenta previamente del argumento de las obras que se proponían ofrecer al público, bajo pena de 200 pesos a los infractores; como censor, «para que bea y corrixa» las piezas programadas, quedó nombrado el abogado y catedrático de la Universidad de San Marcos, doctor Leandro de Larrínaga Salazar.[39]

El mandato edilicio se le intimó el 19 de noviembre; sin demora, apeló ante la Audiencia, pero, acatando la exclusión, solo se reincorporó en 21 de enero de 1615, aunque en lo sucesivo únicamente tal cual vez asistió a las sesiones, como el 9 de abril en que reclama instar al procurador general de la corporación activase los pleitos en que el Cabildo fuese parte; su última intervención se registró el 24 del mismo mes, en que expresó su desacuerdo con la propuesta de Martín de

---

[39] *Libros de Cabildos de Lima*. Lima, 1950, tomo XVII, pp. 695-697. Ver, asimismo, LOHMANN VILLENA, Guillermo, ob. cit.; BROMLEY. «Cómo nació la censura teatral en Lima». «El Comercio», 7 de agosto de 1943, n.° 53 808, p. 6.

Ampuero de interesar de la Corona la remoción de los magistrados de la Audiencia cada seis años.[40]

En un fiado que tiene todos los visos de una gorronería, dada la exigüidad del monto, el 27 de ese abril reconoce que el secretario del Cabildo, Alonso de Carrión, le ha prestado 40 pesos, cantidad que autoriza a su favorecedor a reembolsarse reteniendo el mismo importe de los emolumentos que devengaría como Regidor; si no los hubiese, se obligó al saneamiento de la deuda.[41]

Piratas a la vista

Ya desde setiembre de 1614 andaba de boca en boca la noticia de los preparativos de una escuadra holandesa para cometer fechorías en las costas peruanas. De inmediato, el precio de los artículos necesarios «para el hornato de las personas» se incrementó «al doblo». A mediados del año siguiente, la presencia de la armada capitaneada por Joris van Speilbergen era un hecho al que había que hacer frente. El marqués de Montesclaros, por bando de 1° de mayo, decretó la movilización general de los varones entre 18 y 50 años de edad. Para dirigir por sí mismo los aprestos de la defensa del Callao, se trasladó al puerto. Lo acompañaba el alcalde de Lima, Córdoba y Figueroa, para que, como autoridad municipal, entendiera en todo lo concerniente al abastecimiento de víveres para el gentío acantonado y forraje para las bestias. El propio gobernante en persona cooperó en las faenas de construcción de trincheras.

Logró concentrar en el Callao unos dos o tres mil hombres, a los que pasó revista jineteando un caballo albazano, escoltado por la Compañía de los Lanzas. Para reforzar las mesnadas colecticias creó tres regimientos orgánicos de infantería, uno de los cuales capitaneaba nuestro protagonista. Un siglo después le recordaría el conde de la Granja:

> Hernán Carrillo con Marcial despejo
> venía el primer tercio governando,
> digno por su valor, y su consejo
> de aver tenido en el Callao el mando.[42]

---

[40] *Libros de Cabildos de Lima*. Lima, 1950, tomo XVII, pp. 739-781.

[41] AGN. Alonso de Carrión, 1613-1617 (269), reg. 1615, fol. 113.

[42] *Vida de Santa Rosa de Santa María...* Madrid, 1712, canto XII, oct. xxxvii.

En aquellas noches «llobiosas», entre el 21 y el 26 de julio, en que las naves holandesas bloquearon el Callao, nuestro personaje demostró su espíritu combatiente montando guardia en la marina, a fin de repeler un desembarco sorpresivo, acción que por fortuna no tuvo efecto.[43]

Intimidades familiares

Un vistazo sobre la vida privada de Don Fernando por estas mismas fechas proyecta luces acerca de algunos pormenores de interés para completar la imagen que de él nos ha llegado.

El 3 de julio de 1615, Doña Leonor de Carvajal suscribía una más de sus sucesivas disposiciones de última voluntad. En lo que concierne a su hijastro (?), el instrumento es categórico: la testadora le priva de toda intervención en la administración de las capellanías que había instituido; le excluye «por causas que a ello me mueuen» del goce de la herencia que le dejara el General (salvo, bien entendido, de los bienes vinculados en 1597), y concluye redondamente señalando como única heredera a su alma, por carecer de sucesión forzosa. No obstante, recuerda a María de Carvajal, «niña huérfana que he criado», a la que favorece con una manda de 2000 pesos para tomar estado, ora fuese el matrimonial, ora el religioso.[44]

El martes 29 de setiembre de dicho año —al cumplirse uno cabal de su enlace—, Don Fernando llevaba a la pila bautismal a su único hijo legítimo, al que impuso su mismo nombre; apadrinaron al neófito el capitán Francisco Cortés y la abuela materna del cristianado, Doña Leonor de Quesada.[45]

El 1° del mes siguiente, su esposa extiende al maestro de primeras letras Hernando de Medina y al maestro de danzar Juan de Sansoles,

---

[43] AGI. Lima, 36, num. 40-B. Escrito del P. Diego Álvarez de Paz al príncipe de Esquilache, del 25 de julio de 1618, en Vargas Ugarte. *Manuscritos peruanos del Archivo de Indias*. Lima, 1938, tomo II, p. 50; León Portocarrero. *Descripción del Virreinato del Perú*. Rosario, 1958, p. 43; *Libros de Cabildos de Lima*. Lima, 1950, tomo XVII, pp. 702 y 815-816; López de Caravantes. *Noticia general del Perú*. Madrid, 1985, tomo I, pp. 141-142; Rodríguez Crespo. «El peligro holandés en las costas peruanas a principios del siglo XVII». *Revista Histórica*, vol. XXVI, 1962-1963, pp. 288-289 y 308; Latasa Vassallo. *Administración virreinal en el Perú: gobierno del marqués de Montesclaros (1607-1615)*. Madrid, 1997, pp. 573-583.

[44] AGN. Francisco Hernández, 1615 (824), fol. 1265.

[45] Parroquia del Sagrario. Lima. Libro 3° de Bautismos (1608-1618), fol. 132v.

conjuntamente, un recibo por el importe de 48 pesos, correspondientes a un semestre del arrendamiento de unas tiendas, cuyo alquiler devengaba ella «Para el sustento de su persona cassas y familia [...]».[46]

El 28 de noviembre de aquel año, Don Fernando escrituró un poder especial en favor de Doña Leonor de Carvajal y del Presbítero Juan de Ávila,[47] autorizándoles para arreglar con su cuñado Juan Báez de Quesada, o cualquier otro postor con el adecuado relieve social, el traspaso del cargo edilicio sujetándose a los requisitos comunicados a ambos delegados. Según era de estilo, la vara se renunciaría previamente en la Corona, con retención de la misma por el cedente en caso de que se denegase el traspaso. Del precio que se pactare, y una vez abonados los derechos derivados de la transferencia, el saldo restante pasaría a manos de Doña Leonor, para aplicarlo a «lo que yo ordenare».

El Fiscal de la Audiencia dedujo nulidad de la operación, a causa de que Carrillo de Córdoba, por sentencias de vista y revista pronunciadas por la Sala del Crimen de ese tribunal, se encontraba inhabilitado para ejercer sus funciones edilicias, y, por consiguiente, carecía de capacidad para disponer del puesto municipal; a mayor abundamiento, en razón de haber permanecido ausente un lapso mayor de ocho meses, había perdido todo derecho a continuar en posesión de la vara.[48]

Como Báez de Quesada declinara el trato el 3 de agosto de 1616, «por no tener de presente comodidad para ello ni querello», la apoderada cerró la operación el 11 del mismo mes con Juan Caballero de Tejada,[49] con quien se avino por 5600 pesos: 500 abonados en esa fecha, y el resto se cancelaría al recibirse la confirmación regia, objeto de liquidación final el 27 de octubre de 1622.[50] Años después, Doña Isabel de Quesada cobró 800 pesos del dinero retenido a Caballero de Tejada, aunque la bravía suegra interpuso tercería, y el 1° de junio de 1628 cedió su cobranza a su sobrino, el poeta capitán Rodrigo de Carvajal y Robles.[51]

---

[46] AGN. Agustín de Atencia, 1615-1617 (169), fol. 227.

[47] Natural de Córdoba, capellán del monasterio de la Trinidad. Testó el 8 de julio de 1626 (AGN. Agustín de Atencia, 1626-1627 (173), fol. 239).

[48] LOHMANN VILLENA, Guillermo, ob. cit., tomo I, p. 83.

[49] Ib., tomo II, pp. 81-82.

[50] AGN. Agustín de Atencia, 1615-1617 (169), reg. 1615, fol. 282, y reg. 1616, fols. 560v. y 569.

[51] AGN. Melchor de Medina, 1627-1628 (1110), fol. 627.

A punto fijo las relaciones entre Doña Leonor de Carvajal y Don Fernando configuran por aquel entonces un nudo de encontrados procedimientos, pues tan pronto aparentan que están a partir un piñón, como se enseñan recíprocamente los dientes.

En la mencionada fecha del 28 de noviembre de 1615, nuestro protagonista suscribe otros dos poderes, el primero, asimismo, en favor de Doña Leonor y del Padre Ávila, autorizándolos para cobrar, arrendar y reparar sus propiedades, y, en general, para administrar su patrimonio, y un segundo, este último en favor de Diego de Paz, por el que le autorizaba a cobrar de Doña Leonor y de Ávila 200 pesos ese año y 100 en entregas anuales subsiguientes, «para el efecto que con él tengo tratado».[52]

No había corrido un mes, cuando el 24 de diciembre, el botarate, como testimonio de gratitud por los favores dispensados por Doña Leonor, ya facilitándole dinero en situaciones de apremio económico, ya saliendo por fiadora de otros compromisos, reserva para ella una partida de 2000 pesos anuales, con cargo a las rentas del mayorazgo cuyo titular era él, con el objeto de que al desaparecer él, pudiera ella seguir percibiendo dicho subsidio. De hecho, la liberalidad resultaría nugatoria, pues ella, en su testamento del 11 de octubre de 1617 declararía la exclusión del oficioso donante de toda intervención en ese menester.

Y sin embargo, el mismo día, Don Fernando revoca expresamente la facultad de manejar su hacienda conferida a Doña Leonor y al Padre Ávila, y dispone que fuese Juan de Vega, mayordomo del Oidor Merlo de la Fuente (Gobernador de Chile 1609-1610 y Presidente de la Audiencia de Santiago desde 1612), el encargado de cobrar las rentas generadas por las tiendas sitas en la esquina de las calles del Mascarón y Sagástegui.[53]

Parece que a la sazón abrigaba la esperanza —frustrada en definitiva— de realizar un viaje a la Metrópoli. Así lo dejaría entender el que en la repetida fecha del 24 de diciembre aceptara el encargo del Padre Ávila de hacer efectiva en Córdoba la suma de 500 pesos, acumulada como producto de cuatro beneficios que el comitente percibía en la iglesia de la Magdalena de dicha localidad andaluza, y seguidamente proceder a su aplicación según instrucciones al respecto.[54]

---

[52] AGN. Agustín de Atencia, 1615-1617 (169), fol. 285v.
[53] Ib., fols. 309 y 311.
[54] Ib., fol. 308.

El de 1616 fue un año de contornos singularmente borrascosos en la vida de Don Fernando. De primera entrada cabe anotar que en su matrimonio se había producido la ruptura. Ello se deduce de que el 4 de abril, encontrándose detenido en la Cárcel de Corte, confiere un poder especial a Doña Leonor de Carvajal y al ya recordado Diego de Paz, para apersonarse en su nombre en la causa incoada por Doña Isabel de Quesada «en raçón de los alimentos que tiene pedidos se le den cada un año para se alimentar e sustentar [...]», y subsidiariamente instar ante un tribunal civil o eclesiástico que su cónyuge fuese recluida en algún convento femenino de Lima «[...] y no esté fuera de él [...]». En la misma fecha otorga poder especial a Paz, confiándole la administración y, eventualmente, la enajenación, de los inmuebles tanto adscritos a su mayorazgo como de los aportados en calidad de bienes dotales por su esposa.[55]

Dos días más tarde aparece envuelto en un mare mágnum de operaciones muy propias de su conducta dolosa. En primer lugar figura vendiendo, por 200 pesos, a su confidente Paz una indiecita mapuche, de unos once años de edad, llamada Luciana, habida en Chile durante el período de la interinidad de Merlo de la Fuente como Gobernador, por tanto con anterioridad al comienzo de la «guerra defensiva» (que prohibió en absoluto la práctica excepcional de hacer cautivos a los nativos infieles). En realidad, tal ajuste había sido una operación fraudulenta «por ciertos efectos» (que no se revelan), pues, como lo reconoce el supuesto comprador en escritura extendida de inmediato, «[...] la venta fue en confianza y no cierta ni verdadera ni le dio los pesos [...]», porque, en verdad, la niña era de propiedad de Catalina Ruiz, una mujer chilena que Carrillo de Córdoba se trajo de Chile a su servicio.[56]

Aquel mismo día 6 de abril se escritura otra transferencia rodeada igualmente de sospechosos arrequives. A tenor del acta notarial, Paz traspasaba a Doña Leonor de Carvajal un esclavo, declarando como valor del mismo la cantidad de 400 pesos. El plazo del pago se estipuló en un año; si vencido el término la deuda estuviese pendiente, la presunta compradora facultaba al vendedor para hacerse pago con cargo de sus bienes. En el mismo acto aparece Don Fernando —para quien Doña Leonor declaraba haber adquirido el esclavo— y se com-

---

[55] AGN. Lope de Valencia, 1612-1616 (1927), fols. 735 y 737.
[56] Ib., fols. 741 y 742.

promete a asumir el compromiso económico si no se cancelaba la deuda dentro del plazo pactado o falleciese la adquiriente. En escritura aparte, Don Fernando reconoce en favor de Paz un crédito por la diferencia en el valor del esclavo —162 pesos—, pues, aunque el precio equitativo del mismo ascendía a 562 pesos, Doña Leonor se había resistido a ofrecer más de 400, aunque aceptaba el íntegro del débito por haberlo contraído en beneficio de Don Fernando. Este, por su parte, como garantía hipotecaba el inmueble recibido entre los bienes dotales de su consorte más la renta de 1300 pesos que le asignara Doña Leonor Carvajal del usufructo de los bienes amayorazgados. Finalmente, ella se imponía a no enajenar el esclavo hasta liquidar totalmente la obligación contraída.[57]

No obstante tantas cauciones, el plazo caducó sin que se extinguiera la carga. Paz, al cerciorarse del incumplimiento de lo convenido, se aprestó a proceder por vía ejecutiva contra la compradora, pero ella se allanó al pago de los 400 pesos de su incumbencia, mas recabó de inmediato de Paz un resguardo para cobrar dicho importe del patrimonio de Don Fernando, como así se arregló por escritura de 29 de noviembre de 1617.[58]

Aún le quedaban por apurar a Doña Leonor de Carvajal más tragos amargos, provenientes de actos crediticios de Don Fernando celebrados en Concepción, el 26 de mayo, 16 de junio y 26 de julio de 1611. Por las actas notariales correspondientes, constaba la compra en aquella población de artículos variados, por un total de 1053 pesos. Carente el parroquiano de recursos, había suplicado a Alonso Velázquez de Covarrubias[59] aceptar tal pasivo en calidad de fiador. Velázquez de Covarrubias se constituyó en Lima portador de una carta dirigida a Doña Leonor de Carvajal, en la que el desaprensivo debiente rogaba a la destinataria honrar dicha deuda. Como se comprende sin dificultad, Doña Leonor rechazó de plano hacerse cargo de la cancelación de dicha cantidad, pues ni venía obligada a solventarla ni estaba dispuesta a liquidarla con su peculio. Sin embargo, a ruegos de Velázquez de Covarrubias y apiadada de su bondadoso proceder, el 7 de febrero de 1612 se avino a celebrar una operación en

---

[57] Ib., fols. 743, 745 y 747.

[58] AGN. Juan de Valenzuela, 1617 (1929), fol. 1141.

[59] Natural de Medina de Rioseco (Valladolid); en Chile desde 1599; fue corregidor de Atacama (GUARDA. *La sociedad en Chile austral (1645-1850)*. Santiago;1980, p. 104).

la que aparecía como compradora de once quintales de cera, por un valor de 1200 pesos, figurando Velázquez de Covarrubias como fiador.[60] El desenlace fue ruinoso, pues por diversas circunstancias hubo que baratear la mercadería, con déficit de 150 pesos. Doña Leonor propuso demediar las pérdidas, pero Velázquez de Covarrubias, tras haber aceptado en un principio esa solución, posteriormente se retractó y exigió el reintegro del total de 1053 pesos. Por escrituras de 30 de julio y 15 de noviembre de 1616, Doña Leonor de Carvajal asumió dicho desembolso, a trueque de que el sufrido Velázquez de Covarrubias le cediese recaudo para repetir su importe contra la hacienda de Don Fernando.[61]

Las últimas memorias sobre las relaciones entre Don Fernando y Doña Leonor de Carvajal se encuentran en la disposición testamentaria suscrita por ella el 11 de octubre de 1617, vivo todavía él y cuando aún se hallaba en Lima. La tensión entre ambos había alcanzado su máximo, y se echa de ver por la severidad con que la testadora expone su voluntad.

En sustancia, excluye de modo terminante e inhabilita a Don Fernando y sus descendientes de todo acceso a las capellanías que había fundado, y revoca la cláusula del testamento conjunto que suscribiera a la par con el General Hernán Carrillo de Córdoba en 1597, en la que instituían por heredero de los bienes libres, esclavos y demás exentos del vínculo al hijo de él. Denuncia que, aunque llevaba derrochados mas de 12 000 pesos en pagos con derecho a reintegro solventados por Don Fernando, se resignaba a relevarlo de tal devolución, excepto la asignación de 2000 pesos para después de sus días en favor de María de Carvajal (para que esta pudiera tomar estado), los fondos retenidos de la venta del cargo de Regidor a Caballero de Tejada y, finalmente, las cantidades en cobranza de las propiedades de Don Fernando, las mismas que, conforme al auto proveído por el Juez de Provincia doctor Juan de Canseco, estaba facultada para hacer suyas y resarcirse de las deudas contraídas por su ingrato familiar.[62]

Definitivamente, la postrera noticia acerca de nuestro personaje en su ciudad natal data del 29 de noviembre de 1617: en aquella fecha se le seguía un proceso criminal.[63] ¿Consecuencia de esa sumaria fue su viaje a Chile sin retorno?

---

[60] AGN. Rodrigo Gómez de Baeza, 1612-1613 (743), fol. 61.
[61] AGN. Agustín de Atencia, 1615-1617 (169), fols. 559v y 657.
[62] Ib., reg. 1617, fol. 274.
[63] AGN. Juan de Valenzuela, 1616-1617 (1929), fol. 1139.

Soledades de la vida y desengaños del mundo[64]

Una carrera de perdulario, ¿podía pretender otro remate que el que tuvo que enfrentar Don Fernando? ¿Qué delitos de gravedad le hicieron pasible de sufrir la pena capital? El hecho es que sus días acabaron bajo la mueca trágica del ajusticiado.

En Concepción, el 21 de noviembre de 1619, ante el escribano Fernando de la Concha, «[...] estando a punto de morir y dar quenta a Dios por cierto prosseso que contra mí se a fulminado en esta ciudad [...] por que se me da pena de muerte [...]», procede a declarar su última voluntad, «[...] prezo en estas Cazas de palacio [...]» (la residencia del Gobernador).

En primer lugar, «acudiendo a la obligación de cristiano [...] encomienda su alma a Dios [...]»; remordido y contrito de sus culpas y pecados, «[...] con muy gran gusto y boluntad mia ofresco esta mi bida y quisiera tener mill para ofresellas por conocerme que e ofendido grauemente a Su diuina magestad [...]».

Solicita ser inhumado en la iglesia de la Merced, de la misma Concepción, provisionalmente, hasta que, por disposición de su madre (sic) y de su hijo, se trasladasen sus restos a Lima. Como reconoce hallarse «pobre y necesitado», el cortejo funeral quedaba limitado a un sacerdote, el sacristán y cruz baja; por todo ceremonial, el día de su sepelio se celebraría una misa rezada con su vigilia, al que seguiría un novenario de misas rezadas con responso sobre su sepultura.

Había mantenido «estrecha amistad» con el mercedario Padre Maestro Fray Domingo de Andía, capellán mayor del ejército de Chile, al que designa como albacea por el lapso de cuatro años, extendiendo a ese término el legal de uno. Al adicionar el testamento, el 30 del expresado mes, incluye al Gobernador Lope de Ulloa y Lemos y al capitán Pedro Páez Castillejo entre los albaceas. El tercero de los mencionados —Páez Castillejo— le había sido recomendado por su padre el General como deudo muy cercano, y del cual y «de sus casas» había experimentado muestras de afecto; al mismo le cede su derecho y acción a la vara de regidor de Lima y, por su falta, a su hijo el alférez Pedro Castillejo Altamirano. Esta última disposición, al ser consultada con sus confesores, fue cuestionada, puesto que no podía despojar de su derecho preferente a su hijo como heredero forzoso y, por tanto, quedó revocada, salvo que este sucesor no estuviese en condicio-

[64] Cristóbal Lozano, colección de sus novelas y comedias. Madrid, 1658.

nes de ejercer el cargo o falleciere sin herederos, en cuyo caso restituía la expectativa a los Páez.

No deja de lamentarse de que su apoderado en Lima, Diego de Paz, en los tres años y siete meses corridos desde que saliera de la capital del Virreinato, del subsidio acordado en 400 pesos, solo le hubiese girado 367.

«Como pobre soldado», todo su patrimonio se reducía al que inventariaba en una memoria autógrafa anexa al instrumento testamentario. De esos bienes dispuso en la forma siguiente: a José de Bustos, un par de medias amarillas y otro de paño azul, todo sin estrenar, sus valonas, unas cabezadas completas y riendas; a una india, Ursulilla, por sus servicios, un colchón, almohadas, una frazada y una caja con cerradura y llave; a Alonsillo, uno de sus domésticos, sus camisas; y a Diego, otro criado nativo, unas medias de seda verde y la hoz con que segaba el pasto.

Antes de firmar su testamento, el sábado 30 reconsideró el lugar de su tumba: sería en San Francisco, y él amortajado con el hábito de la Orden y, por último, en un codicilo extendido al día siguiente, ratificó que se encontraba «prezo en estas cazas de palacio y condenado a muerte».[65]

La Sucesión y los Sucesores

Habida cuenta del aborrecimiento que profesara Doña Leonor de Carvajal hacia el que desde sus primeros años no hiciera más que ocasionarle desazones, y estando de uñas con su nuera, nada de extraño tiene que la sucesión se convirtiera en un embrollo.

Impuesta ya Doña Leonor del desastrado fin de Don Fernando, el cual nunca había ocultado su fastidio por continuar ella participando activamente en el manejo del patrimonio familiar, privándolo del disfrute a sus anchas del mayorazgo y de las rentas provenientes de las propiedades afectas y libre, por consiguiente, de la pesadilla que la agobiara, pues en varias oportunidades la había amenazado de muerte, el 13 de diciembre de 1620 escrituró en términos iracundos la revocación del instrumento de institución del mayorazgo labrado en 1597 así como de la asignación alimenticia dispensada en 1614, apartando

[65] AGN. Cristóbal de Arauz, 1929-1630 (133), fol. 130. Testimonio.

de los beneficios a la descendencia del ingrato, y subrogando en su lugar a su sobrino, Rodrigo de Carvajal y Robles.

Tres meses después suscribe otra acta notarial, aun más destemplada. En el escrito del 16 de marzo de 1621, ella se queja amargamente de haber despilfarrado más de 20 000 pesos costeando la crianza, educación, viajes y cancelación de deudas contraídas por Don Fernando, «por lo cual vine a conocimiento del yerro que había hecho en condescender en lo que mi marido [el General] me hizo para otorgar [...]» la donación de sus bienes dotales involucrándolos en el mayorazgo. Arrepentida de esa liberalidad, y tras consultar con letrados y consejeros espirituales si procedía lícitamente a anular el vínculo, «[...] por las causas e ingratitudes que Usó conmigo [Don Fernando] el tiempo que vivió [...]», acción que no se había atrevido a realizarla en vida del beneficiario «por el temor y miedo que le tuue y conocer dél me quitaría la Vida [...]», deshereda tanto a su nieto como a su nuera, y transfiere todo el patrimonio a hospitales y obras pías.[66]

Probablemente, la inexorable dueña sintió remordimientos por su actitud tan ingrata hacia los inocentes sucesores de Don Fernando, y aunque en su último y definitivo poder para testar, otorgado el 29 de marzo de 1627, en el que despojaba a su nieto de todo derecho al mayorazgo e instauraba en su lugar a su sobrino Carvajal y Robles, en un codicilo, del 17 del mes siguiente, vuelve sobre sus pasos y declara como legítimo sucesor en el zarandeado vínculo a Fernando, «hijo de mi entenado Don Fernando Carrillo de Córdoba», si bien deja a salvo los bienes y acciones aportados por ella al matrimonio, y especifica que las deudas pendientes contraídas por Don Fernando serían enjugadas por la masa hereditaria que asumiría su sobrino, Carvajal y Robles.[67]

Restablecido el correcto orden sucesorio, el 22 de marzo de 1629, Doña Isabel de Quesada Sotomayor, fallecidos su marido y su suegra, usufructuaria del mayorazgo, solicitó que se la discerniera la tutela y curaduría de su hijo, Fernando, a la sazón de 14 años de edad, y, consiguientemente, la administración del patrimonio sometido al vín-

---

[66] AGN. Cristóbal de Arauz, 1621 (129), fol. 511.

[67] AGN. Melchor de Medina, 1627-1628 (1110), fols. 134, 163, 199. Como es sabido, Carvajal y Robles fue autor del *Poema del assalto y conquista de Antequera*. Lima, 1627; y de *Fiestas de Lima por el nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos*. Lima, 1632. Ver también Lohmann Villena y López Estrada. «Documentos americanos relativos al escritor antequerano y peruano Rodrigo de Carvajal y Robles». *Boletín de la Real Academia Española*, n.° LXXVII, 1997, pp. 197-218.

culo. Por la autoridad competente se le concedió el ejercicio de tutriz y se procedió a practicar el inventario de los bienes que componían el mayorazgo, entre ellos cinco anchurosas fincas en la calle del Mascarón (5ta cuadra del actual Jirón Cuzco), más una tienda de pulpería.[68] El 3 de marzo de 1633 redimió, por 10 800 pesos, el censo que gravaba el inmueble sito «en la plazuela que llaman de María de Escobar, a las espaldas del colegio de San Martín», quedando libre de las cargas impuestas por Doña Grimanesa Mogrovejo, viuda del gobernador Francisco de Quiñones.[69]

El 18 de abril de 1667 instituyó una capellanía de misas en la iglesia de la Merced en sufragio de ella misma, de sus padres, de su marido, de sus suegros y de sus hermanos Diego Méndez de Sotomayor y Leonor de Quesada; para costearla asignó una finca de dos pisos y de dos tiendas, heredada de sus padres, sita en la entonces llamada calle de Salvatierra (hoy calle Coca, 3ra. del Jirón Carabaya), a mano izquierda.[70]

Suscribió su disposición de última voluntad el 2 de marzo de 1665. El testamento se inicia con un encabezamiento de tales alcances teológicos sobre la fe que es necesario resaber y los misterios contenidos en el Credo, que el notario, temiendo acaso algún tropiezo con el Tribunal del Santo Oficio, se puso a cubierto consignando una apostilla marginal expresiva de que ese texto había sido dictado «por su devoción» de Doña Isabel de Quesada.[71]

Como ya se ha adelantado, su único hijo, llamado Fernando como su padre, y que firmaba con el apellido de este y como segundo el de su postiza abuela materna, vino al mundo en 1615. Su óbito ocurrió el 4 de julio de 1674, sin declarar su última voluntad.[72]

Probablemente en Cañete, en 1663,[73] casó con Doña Ursula de Agüero y Añasco, que dio el alma a Dios el 29 de abril de 1680.[74]

Nieto de los anteriores fue Don Francisco Fernando Carrillo de Córdoba, marqués de Santa María de Pacoyan y de Santa Lucía de Cochan, y bisnieto Don José Baquíjano y Carrillo, tercer conde de Vista Florida, que dio lustre al linaje por su relieve intelectual.

---

[68] AGN. Cristóbal de Arauz, 1629-1630 (133) fols. 130 y 463v.
[69] AGN. Pedro de Carranza, 1628-1632 (262), fol. 940v.
[70] AGN. Marcelo Antonio de Figueroa, 1667 (657), fol. 779.
[71] AGN. Francisco Muñoz, 1664-1665 (1189), fol. 486v.
[72] Parroquia del Sagrario. Lima. Libro 5° de Defunciones (1665-1678), fol. 213v.
[73] Swayne. *Mis antepasados*. Lima, 1951, p. 592.
[74] Parroquia del Sagrario. Lima. Libro 6° de Defunciones (1678-1692), fol. 20.

Referencia Bibliográfica

BARROS ARANA
1884 *Historia Jeneral de Chile.* Santiago.

BROMLEY
1943 «Cómo nació la censura teatral en Lima». *El Comercio,* 7 de julio de 1943, n.° 53, 808.

CAMPOS HARRIET
1965 *Alonso de Rivera. Gobernador galante y visionario.* Santiago.

CARVAJAL Y ROBLES
1627 *Poema del assalto y conquista de Antequera.* Lima.

1632 *Fiestas de Lima por el nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos.* Lima.

ESPEJO
1967 *Nobiliario de la Capitanía General de Chile.* Santiago.

ERRÁZURIZ
1908 *Historia de Chile durante los gobiernos de García Ramón, Merlo de la Fuente y Jaraquemada.* Santiago.

FERNÁNDEZ DE AYALA
1636 *Historia... del Anticristo...* Murcia.

LATASA VASSALLO
1997 *Administración virreinal en el Perú: gobierno del marqués de Montesclaros.* Madrid.

LEÓN PORTOCARRERO
1958 *Descripción del Virreinato del Perú.* Rosario.

LOHMANN VILLENA
1941 *Historia del arte dramático en Lima durante el Virreinato.* Lima.

1945 *El arte dramático en Lima durante el Virreinato.* Madrid.

1983 *Los regidores perpetuos del Cabildo de Lima.* Sevilla.

LOHMANN VILLENA - LÓPEZ ESTRADA
1997 «Documentos americanos relativos al escritor antequerano y peruano Rodrigo de Carvajal y Robles». *Boletín de la Real Academia Española,* vol. LXXVII, pp. 197-218.

LÓPEZ DE CARAVANTES
1985 *Noticia General del Perú*. Madrid.

MOREYRA Y PAZ SOLDÁN
1994 *Estudios históricos*. Lima.

RODRÍGUEZ CRESPO
1962-1963 «El peligro holandés en las costas peruanas a principios del siglo XVII». *Revista Histórica*.

SWAYNE
1951 *Mis antepasados*. Lima.

VARELA Y ORBEGOSO
1924 *Apuntes para la historia de la sociedad colonial*. Lima.

VARGAS UGARTE
1938 *Manuscritos peruanos del Archivo de Indias*. Lima.

Mujeres de fuego: análisis semiótico del poema «Las candelas» de José María Eguren

Santiago López Maguiña
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad de Lima

1. Introducción

En este ensayo analizamos el poema «Las candelas» de José María Eguren bajo los criterios abiertos por el horizonte teórico de la semiótica del discurso, que presentamos brevemente en la primera parte.

1.1. Significación y Percepción

La interrogante acerca de las condiciones en que surge la significación es un punto central de la semio-lingüística. A.J. Greimas, heredero de la tradición estructuralista y de la glosemática,[1] en *Semántica estructural*, sostenía que el único modo de abordar el problema de la significación consiste en «afirmar la existencia de discontinuidades, en el plano de la percepción, y [...] de separaciones diferenciales (así en Lévi-Strauss), creadoras de significación, sin preocuparse de la naturaleza de las diferencias percibidas».[2] El mundo «toma forma» ante nosotros y para nosotros,[3] decía el maestro lituano, en la medida que percibimos diferencias, lo cual quiere decir que captamos al menos dos términos simultáneamente presentes y la relación que los vincula. Explica a continuación que para que dos términos «puedan ser captados a la vez, es necesario que posean algo en común»,[4] y que para que «puedan ser distinguidos, es necesario que sean diferentes, sea del modo que fuere».[5]

---

[1] Cfr. Zilberberg, Claude. *Raison et poétique du sens*. París: Presses Universitaries de France, 1988.
[2] Greimas, Algirdas Julien. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1971, p. 28.
[3] Ib., l. cit.
[4] Ib., p. 29.
[5] Ib., l. cit.

La oposición excluyente como condición de significación subyace incluso en términos neutros y complejos, como en *mediano* que significa «ni *grande* ni *pequeño*». Greimas distingue, a partir de esa comprobación, dos tipos de captación y conceptualización de la significación. La significación como inmanencia y la significación como manifestación. El primer tipo corresponde a la aprehensión de la estructura elemental, «la que considerada y descrita "en sí", es decir, fuera de cualquier contexto significante solo puede ser binaria».[6] El segundo tipo corresponde, en cambio, a la aprehensión empírica en que pueden tener lugar diferentes combinaciones y realizaciones significativas. Un solo término positivo, uno solo negativo, el término neutro, el término complejo.

1.2. Estructuras categoriales y estructuras graduales

En *Del sentido II*, sin embargo, Greimas reconoce la existencia en el nivel profundo de la significación, en la instancia de lo que llama la «sintaxis fundamental»,[7] de dos estructuras opuestas: el binarismo lógico y la estructura de lo mixto».[8] La primera está constituida «por oposiciones francas, categóricas» y sus diversas expresiones lingüísticas se revelan como «categorizables».[9] La segunda, en cambio, está constituida por términos graduales y graduables. Esta estructura aparece, por ejemplo, «en forma de "cuantitativos indefinidos" (*poco, mucho*, etc.) y se introduce, a nivel del los subcontrarios (*cierto, algunos*, etc.) en los cuadros lógicos».[10] Añade Greimas que el inventario puede ampliarse a «los temporales (*pronto, tarde*) y los espaciales (*cerca, lejos*)».[11]

En esas manifestaciones, concluye, «se encuentran [...] reunidas los ejes principales de la producción discursiva».[12] Es importante señalar que se destaca allí la aparición en el nivel narrativo de un nuevo rol de sujeto, el de apreciación o de evaluación, y de un objeto evalua-

---

[6] Ib., p. 37.

[7] Cfr. Greimas, A.J. y J. Courtés. *Sémiotique. Disctionnaire raisonné de la theorie du langage*. T. I. París: Hachette, 1979. Véase específicamente las entradas correspondientes al recorrido generativo y al cuadrado semiótico.

[8] Greimas, A.J. y J. Courtés. *Sémiotique*. Madrid: Gredos, 1983, p. 146.

[9] Ib., p. 147.

[10] Ib., l. cit.

[11] Ib., l. cit.

[12] Ib., l. cit.

do, que pone a la vista la existencia de una *tensividad* en los enunciados producidos. La categoría de la tensividad es clave. Con ella se trata «de interpretar un tipo particular de producción de significación,[13] característico del pensamiento mítico y del pensamiento poético, que opera mediante «oposiciones significativas, según el modo del *exceso* y de la *insuficiencia* (*casi, demasiado*)».[14]

Esos modos cuantitativos muestran procesos significativos que no están dominados por la «proyección de estructuras de lo discontinuo»,[15] por categorías binarias, sino relacionados con modulaciones de sentido, que son identificados con variaciones sensibles y perceptibles. En *Semiótica de las pasiones*, libro escrito por Greimas y Fontanille y publicado en 1991, esas variaciones *tensivas* aparecen «como uno de los postulados que dan origen al recorrido generativo del sentido».[16] Fontanille y Zilberberg en *Tensión et signification* precisan que son modulaciones tonales (+ o – *fuertes*, + o – *débiles*) y modulaciones de espacio (*concentrado/difuso*) y de tiempo (*anterioridad/duración/posterioridad*),[17] que no tienen una clara función categorizadora. Y en la aprehensión significativa del mundo se ubican en una fase *lógicamente* previa a la estructuración binaria y corresponden a sensaciones y percepciones primarias del *cuerpo propio*. A partir de entonces la semiótica da un giro francamente fenomenológico,[18] que subraya el rol

---

[13] Ib., p. 148.

[14] Ib., l. cit. Es importante tomar nota, además, de que Greimas escribe lo siguiente: «Este modo de pensamiento [se refiere al pensamiento mítico] no se opone solamente a las categorizaciones abruptas de la lógica binaria: cada exceso o insuficiencia remite a uno u otro de los términos de la categoría binaria, considerados como límite o norma que se presupone sin explicitar. No es de extrañar, por tanto, que la categoría así presupuesta se convierta en la *medida* de cualquier cosa que, pasando de lo cuantitativo a lo cualitativo, sirva de soporte a la ideología —y a la moral— de la *medida* que encontramos, por ejemplo, en todas las mitologías indoeuropeas: la evaluación del "buen sentido" cartesiano, la transformación paralela de lo racional en "razonable", ilustran esto en nuestro contexto cultural más cercano, mostrando las confusiones y las separaciones sucesivas de estas dos formas de racionalidad».

[15] Cfr. Greimas, A.J. y Jacques Fontanille. *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI Editores, 1994.

[16] Ib., l. cit.

[17] Fontanille, Jacques y Claude Zilberberg. *Tension et signification*. Sprimont: Pierre Mardaga Editeur, 1998.

[18] Cfr. ib.; Fontanille, Jacques. *Semiotique du discours*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 1998; Fontanille, Jacques. *Sémiotique et litterature*. París: PIJE, 1999; también Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. 4ta. ed. Madrid: Península, 1997.

fundamental que juega la percepción en la producción del sentido y de la significación. Desde entonces se orienta hacia el estudio de los modos en aprehensión cuyos primeros componentes son las variaciones sensibles y perceptibles.

1.3. Valencias

Las variaciones sensibles son modificaciones de tono, definidas, por tanto, en términos de grados de intensidad. El olor de una rosa puede ser, por ejemplo, más o menos vivo. O la luminosidad de un objeto más o menos clara, o más o menos oscura. Las pregnancias sensibles en general pueden ser más o menos prominentes, o más o menos oscuras, o más o menos deprimidas, es decir, medidas o graduadas en términos de una escala continua, que no presenta claros segmentos. Así, el olor de la rosa en términos sensibles puede ser aprehendido según una gradiente de tonos y matices que constituyen intervalos cuyos límites vagos o imprecisos se registran solo de manera aproximada. *Poco* intenso, *muy* intenso, etc.

Las variaciones de espacio y de tiempo son, en cambio, modificaciones perceptibles, que marcan grados de extensión. El olor de la rosa puede ser captado entonces en términos de escalas discontinuas concernientes con el ámbito en que se expande y con la duración de su *presencia*. Definen el lugar que ocupa y su permanencia respecto del *cuerpo*. Las medidas de esa escala constituyen, por eso, intervalos de límites precisos, que pueden, por tanto, ser graduables en términos cuantitativos. El campo de ocupación de una presencia en términos perceptivos puede ser, por ejemplo *unificado* o *disperso* y *duradero* o *fugaz*.

1.4. Cuerpo propio, valores semánticos, presencias

Esas escalas de percepción, denominadas *valencias*, cuando son correlacionadas por el *cuerpo propio* dan lugar a la función semiótica o *semiosis*, y permiten la formación de valores semánticos, los cuales pueden categorizarse de acuerdo con diferentes modalidades o estilos, uno de las cuales es la estructuración binaria fundamental en la aprehensión lógica. La presencia exclusiva de una de esas gradaciones no es, en consecuencia, significativa. La significación solo surge cuando son relacionadas entre sí. Consideremos, por ejemplo, el rojo, que es una cualidad sensible que se percibe, según las experiencias de

Berlin & Kay,[19] a partir de la posición que ocupa en la escala cromática de los rojos, que se identifica como más o menos rojo. Hasta allí no es posible categorizar valores. Únicamente se puede distinguir variaciones, grados de intensidad o de extensión. Para que aparezcan los valores es necesario que «los grados de color sean relacionados con los grados de otra percepción, por ejemplo, el gusto de los frutos que llevan los colores».[20] Imaginemos una manzana cuyos colores varían en el tiempo: verde/amarillo/rojo/marrón. Estas variaciones registran solo cambios cromáticos. Pero cuando son conectados a grados de gusto,[21] agrio/dulce/amargo, se podrá decir que hay tanto diferencias entre los grados de color, como entre los de gusto, y «el *valor* de una cualidad de color será entonces definida por su posición a la vez en su relación a las otras cualidades de color, y con relación a las diferentes cualidades de gusto». La correlación de verde y agrio, por ejemplo, producirá el valor de lo *inmaduro*, mientras que la correlación de rojo y dulce dará lugar a lo maduro. Obsérvese que el color verde puede desplegarse en términos de gradaciones distintas y definidas en el tiempo y el espacio, mientras que el gusto se despliega en una gradación tónica de mayor o menor acidez.

Consideraremos, a fin de precisar las cosas, el valor de la *solidez*; por ejemplo, «promesa de permanencia», escribe Fontanille, que «es apreciada como una capacidad de contener en una sola posición y en una sola forma (*extensión*), al precio de una fuerte cohesión interna (*intensidad*)».[22] La *fluidez*, en cambio, «se deja aprehender como un debilitamiento de la cohesión interna (*intensidad*), y la promesa de una gran labilidad, de una inconsistencia en las formas y posiciones en el tiempo y en el espacio (*extensión*)».[23]

Las cualidades o valores en cuanto asocian un «cierto grado de intensidad y un cierto grado de extensión»,[24] explica Fontanille, constituyen «presencias». La *presencia*, categoría traída de la fenomenología a la semiótica, es una instancia del discurso que puede ser entendida como una *presentación*. La Real Academia Española define así el término *presentación*: «Acción o efecto de presentar o presentarse». Por

---

[19] Cfr. Fontanille, Jacques, ob. cit., pp. 38 y ss.
[20] Ib., l. cit.
[21] Ib., l. cit.
[22] Ib., l. cit.
[23] Ib., l. cit.
[24] Ib., l. cit.

presentar asienta lo siguiente: «Hacer manifestación de una cosa, ponerla en presencia de alguien». Ello supone, especialmente, un *punto de vista* ante el cual ocurre la presencia y sin el cual no podría tener lugar.

La *presencia* conjuga «fuerzas [...] y *posiciones y cantidades*».[25] Las fuerzas aparecen como *internas*, respecto del *punto de vista*, en tanto que las segundas como *externas*. No como «la interioridad y la exterioridad de un eventual sujeto psicológico, sino de un dominio interno y de un dominio externo dibujados en el mismo mundo sensible».[26] El punto de vista, por eso, es el *cuerpo propio*, entendido como la forma que adopta la relación semiótica, a partir de la cual el acto semiótico aparece dotado de un dominio *interior* (energía) y de un dominio exterior (extensión).

El cuerpo propio debe ser considerado como una instancia del discurso y ser percibido como «cuerpo imaginario».[27] Fontanille lo define como «una envoltura sensible que determina de hecho un dominio interior y un dominio exterior».[28] Envoltura que, por donde se desplace, definirá, «en el mundo donde toma posición, un corte entre el *universo exteroceptivo*, el *universo interoceptivo* y el *universo propioceptivo*, entre la percepción del mundo exterior, la percepción del mundo interior, y la percepción de la envoltura —frontera en sí misma».[29]

La percepción de «alguna cosa», antes de ser reconocida como una figura perteneciente a uno de los universos o mundos perceptivos recién mencionados, constituye una aprehensión más o menos intensa de una *presencia*. Antes de que se identifique «una figura del mundo natural, o incluso una noción o un sentimiento, nosotros percibirnos (o nosotros "presentamos") su presencia, es decir, alguna cosa que, de una parte ocupa una cierta posición, y una cierta extensión y que, de otra parte, nos afecta con una cierta intensidad».[30]

Para Fontanille, la presencia es, pues, «una cualidad *sensible* por excelencia», que constituye la primera articulación semiótica de la percepción»,[31] la que en cuanto es aprehendida por el «afecto que

---

[25] Ib., l. cit.
[26] Ib., l. cit.
[27] Ib., p. 35.
[28] Ib., l. cit.
[29] Ib., l. cit.
[30] Ib., p. 37.
[31] Ib., l. cit.

nos toca», por «la intensidad que caracteriza nuestra relación con el mundo»,[32] es resultado de una *mira intencional*.[33] Y la que en cuanto es aprehendida por su «posición [...] extensión y [...] cantidad»,[34] que caracterizan los límites de un «dominio de pertenencia»[35] es fruto de una *captación*.[36] La captación es la operación semiótica que define un dominio cerrado donde puede ejercerse la intensidad óptima de la percepción. La *mira* es, por su parte, la operación que tiene como objetivo seleccionar una zona situada en una extensión abierta donde puede ejercerse la percepción más intensa.[37] En otro lugar, Fontanille precisa que la operación de la mira consiste en «restringir, seleccionar, excluir, y, por tanto, [...] también "dejar escapar" una parte de lo que mira».[38] Hay que señalar que lo que «escapa» a la mira es aquello que huye de la aprehensión intensiva que esa operación desarrolla. La mayor y aun extrema intensidad de una aprehensión sensible no determina una captación plena. A pesar de esa incompletitud, cabe «postular la posibilidad, quizás solo el horizonte de una *captación* global».[39]

1.5. Punto de vista e intencionalidad

La *mira* y la *captación* son operaciones que comportan un *punto de vista*. Es importante considerar que, en su acepción mínima, este es un «conjunto de procesos que señalan una orientación y colorean subjetivamente el discurso».[40] La orientación se sostiene en dos posiciones: la *fuente* y la *meta*, mediadas por una *regulación* o por un pautado, una de cuyas expresiones es el *obstáculo*. La *meta* que se alcanza mediante el apuntamiento a partir de una fuente dada nunca llega a

---

[32] Ib., l. cit.

[33] La Real Academia da, entre otras, la siguiente definición para el término *mira*: «Toda pieza que en ciertos instrumentos sirve para dirigir la vista o tiras visuales, como la mira telescópica de fusiles o la mira fotográfica, cuya claridad y distancia respecto al objetivo pueden ser reguladas». La Academia también consigna la siguiente definición: «Intención, objeto o propósito, generalmente concreto».

[34] FONTANILLE, Jacques, ob. cit., l. cit.

[35] Ib., l. cit.

[36] Ib., p. 38.

[37] FONTANILLE, Jacques y Claude ZILBERBERG, ob. cit., p. 96.

[38] FONTANILLE, Jacques, ob. cit., p. 46.

[39] Ib., l. cit.

[40] FONTANILLE, Jacques, ob. cit., p. 41.

su plena captación. Esta, por eso, termina en una condición virtual, mientras que la mira siempre es realizada. Toda realización de una mira, implica, por eso, una aprehensión imperfecta. Este acto de inadecuación inevitable constituye el objeto principal de la semiótica del discurso.

2. Las candelas

Las rubias de las candelas
principian sus tarantelas,
lucen rizado cabello con argentino destello,
y carmesíes
sus senos tienen rubíes,
y titilantes
son sus pupilas diamantes

Danzan las blondas beldades
siguiendo sus voluptades,
muestran su locura extraña
alegres como el champaña,
y con ardor,
dichosas mueren de amor.[41]

2.1. Llamas-mujeres

Las «rubias de las candelas»[42] son actores humanos y físicos. Aparecen, en efecto, en condición de fenómeno físico. Son parte de las llamas[43] y se expresan en las siguientes figuras: «rubias» (1), «candelas»

---

[41] EGUREN, José María. *Poesías completas y prosas selectas*. Recopilación, introducción y notas de Estuardo Nuñez. Lima: Universo, 1970, p. 82.

[42] Candela es la lumbre o llama. Rubio es color rojo claro semejante al oro. Rubia es la mujer cuyo pelo es de color rubio. El sintagma: «Las rubias de las candelas» puede dar lugar al menos a tres interpretaciones: *i*) se refiere a las partes de color claras de las lumbres; *ii*) a las mujeres de pelo que pertenecen a las candelas; y *iii*) a un actor que es a la vez color de la lumbre y mujer de pelo rubio. Candelas también significa, según el *Diccionario de la lengua española*, «vela de encender» y «candelabro para sostener las velas». Pero es claro que, en el poema, *candela* tiene la acepción de «lumbre o llama».

[43] *Llama* significa «masa gaseosa en combustión que se eleva de los cuerpos que arden y despiden luz de vario color», según el *Diccionario de la lengua española*.

(1), «argentino destello» (4), «carmesíes» (5), «titilantes» (7), «ardor» (13). Aparecen, asimismo, en condición de seres humanos. Son «blondas beldades» (9), en cuya percepción se destacan algunas partes de su cuerpo: «rizado cabello» (3), «senos» (6), «pupilas» (8); su estado de ánimo: «locura» (11), «alegres» (12), «dichosas mueren de amor» (l4); sus sensaciones: «voluptades» (10), «ardor» (13); sus acciones: «principian sus tarantelas» (2), «Danzan» (9), «mueren» (14).

«Rubias» es el color claro semejante al oro que presentan las llamas y es el nombre que se da a las mujeres de pelo rubio. El lexema *rubias* cumple, entonces, función de bisagra entre la serie de vocablos que forman la isotopía de las mujeres y la de aquellos que integran la isotopía de las llamas: *rubias* designa, al mismo tiempo, a las mujeres que tienen el pelo rubio y el color rubio de las llamas. Las «rubias» así entendidas son mujeres-llamas *i*) que bailan, *ii*) y, que brillan, *iii*) que son calurosas, ardientes, y *iv*) apasionadas y lujuriosas.

En el actor sincrético no dejan de distinguirse, sin embargo, las series sensibles que corresponden respectivamente al orden de lo natural y de lo femenino. Cada una perfila un recorrido figurativo autónomo, de suerte que es claramente perceptible lo que es propio de las llamas y lo que es propio de las mujeres. Pero, a la vez, las candelas reciben el contenido sensible de las mujeres y estas toman el contenido sensible de aquellas. Las llamas de esa manera aparecen como mujeres y las mujeres como llamas. Se establece una relación de recíproca analogía.

Hay otras dos analogías que unen la serie de las llamas y la de las mujeres, una es relativa a la forma y otra relativa al movimiento. Se plantea que las llamas y las mujeres presentan la misma forma, sinuosa, ondulante, y que ofrecen los mismos movimientos. Las llamas se mueven como las mujeres. Las mujeres, cuando bailan, se mueven como las llamas. El fenómeno del ardimiento aparece idéntico a la danza de las féminas.[44]

2.2. La danza de las llamas

La danza de las «rubias» que se presenta en el poema tiene tres fases. La del inicio del baile («principian sus tarantelas»); la de su duración

---

[44] *Ardiente* significa «que arde, que causa ardor o parece que abrasa» y también «apasionado, fogoso, vehemente». El *Diccionario de la lengua española* anota que en Chile y en Perú significa «lujurioso». El calor del fuego, en efecto, suele relacionarse con la excitación sexual.

(«Danzan»); y la de su fin, que coincide con la muerte de las bailarinas («dichosas mueren de amor»). Simultáneamente, el fenómeno de la combustión ofrece también tres fases. La fase inicial exhibe el brillo de las «rubias» («lucen», «argentino destello») e intuimos que ese momento corresponde al encendido, que ofrece una manifestación luminosa centelleante. La fase durativa de la danza muestra, por su lado, una luminosidad constante, mientras que la fase final es aquella en que se apaga la luz, después de un estallido final («con ardor/ dichosas mueren de amor»). Ese estallido parece surgir en la antítesis «con ardor/dichosas»//«mueren de amor». El lexema *ardor*, que significa «calor grande», parece conllevar una última modulación de luminosidad, que comporta su intensificación concentrada. La palabra *ardor* marca, al final, tanto una fuerte intensidad calórica, como una alta intensidad luminosa.

En las fases inicial y durativa de la danza, que corresponden con las fases del prendido y del esplendor de las llamas en la isotopía de lo luminoso, las rubias presentan un estado de ánimo alegre. La alegría aparece desde el comienzo en el tipo de baile que realizan las «rubias». La «tarantela», dice el *Diccionario de la lengua española*, es «baile napolitano de movimiento muy vivo». Entendemos que el adjetivo *vivo* indica *viveza*, definida por la RAE como «prontitud o celeridad en las acciones, o agilidad en la ejecución». La rapidez y la repetición de los movimientos remiten semi-simbólicamente a un estado de ánimo alegre.

Este estado de ánimo parece también hacerse presente a través de la figura de lo ondulado, que aparece en «rizado cabello». Lo ondulado se relaciona con la alegría en cuanto se opone a figuras de lo recto que expresan lo triste y lo grave. Y aparece también en figuras luminosas cursivas («destello», «titilantes» e, incluso, «lucen»), significantes de la alegría contrarias a figuras luminosas que expresan lo continuo, significantes de lo triste y lo grave.

Es de destacar, por último, que lo alegre sea comparado explícitamente con la «champaña», pues la referencia a este vino espumante contribuye, por una parte, a presentar una configuración de efectos efervescentes y chispeantes, que integran la isotopía de lo luminoso y, por otra, contribuye también en la presentación de la configuración festiva y de embriaguez que ofrece la danza de las «rubias».

La fase final de la danza es la del goce («con ardor/dichosas mueren de amor»). Empleamos la noción de *goce* en sentido lacaniano:[45]

[45] Cfr. LACAN, Jacques. *Aun*. Barcelona: Paidós, 1984.

supone una experiencia corporal que no puede ser dicha ni referida y que comprende la supresión del sentido y de las diferencias significativas. Desde el punto de vista axiológico se trata de una vivencia que no discrimina entre lo eufórico y lo disfórico, entre lo placentero y lo displacentero. En esta fase, en cuanto el ardimiento y la luz que de ella emana alcanzan el ápice, también súbitamente decaen. Cuando más alumbran las llamas y el ardor es más intenso, se extinguen de inmediato.

Vale la pena apuntar que ese estado culminante, más que producido por un agente externo, es gestado por las propias disposiciones de las «rubias», que siguen sus inclinaciones por «deleites sensuales» y que, diríamos, son impulsadas por su propia energía calórica, equivalente a su carga carnal. La «locura extraña» que se percibe en ellas podría estar relacionada con esas disposiciones, siendo a la vez figura de la irradiación del fuego, en el sentido de que despide e irradia luz de un modo iterativo e irregular.

Del análisis se desprende el desarrollo de cuatro modulaciones concurrentes: *i*) la de la danza; *ii*) la de la luz; *iii*) la del calor; y *iv*) la de la carnalidad erótica, cuyas intensidades (*velocidad* y *viveza* en el caso de la danza, grado de *luminosidad* en el caso de la luz, *energía calórica* en el caso del calor y, diríamos, *vibraciones carnales* en el caso de la sensualidad) compatibilizan. Las tres primeras pueden segmentarse de una manera aspectual (presentan las fases incoativa, durativa y terminativa). No así la modulación carnal. El poema sugiere, sin embargo, una serie de variaciones conjugables con las anteriores.

Los principales contenidos de nuestro análisis pueden sintetizarse en el siguiente cuadro:

Inicio	**Duración de la danza**	**Finalización**	**Acción**
Encendido inicial	Esplendor	Encendido final	Luminosidad
Máxima energía	Energía (estable)	Máxima carnalidad	Vibraciones carnales
Máxima carnalidad	Carnalidad (estable)	Máxima carnalidad	Vibraciones carnales
Alegría		Goce	Estados de ánimo
Vida		Muerte	Ciclo vital

2.3. La mineralización del cuerpo fogoso

Es importante poner de relieve el carácter mineral que presentan las partes del cuerpo de las «rubias». Una parte cuenta con elementos de naturaleza inorgánica («sus senos tienen rubíes»), sin que se precise si la relación entre la unidad («senos») y sus partes («rubíes»), sea consubstancial o externa. La otra, en cambio, comporta directamente una cualidad mineral («son sus pupilas diamantes»), mientras que, en «rizado cabello/con argentino destello», el adjetivo *argentino* refiere al color plateado, que, por similitud, adquiere valores de la plata, donde destaca el color blanco del brillo de la cabellera.

Prestemos atención al lexema *destello*: refiere a una iluminación, instantánea e intensa, es decir, a un estallido que se apaga inmediatamente. Enseguida, si examinamos «sus senos son rubíes», veremos que se refiere a una fuente luminosa, que muestra una modulación continua, permanente e intensa. Por último, «son sus pupilas diamantes» refiere a una fuente luminosa que ofrece una modulación igualmente continua y permanente, pero más intensa que la anterior. Se desarrolla, por tanto, una progresión de la intensidad luminosa y de su duración. Esa progresión sigue un recorrido que se inicia en el centelleo rápido del cabello, ubicado en la parte superior del cuerpo, continúa con el brillo de los senos, situados en el centro y la parte anterior del cuerpo, y termina en la irradiación permanente de las pupilas, situadas en una posición más interior. La fuerza y duración de lo luminoso se intensifica de esa manera cuando el punto de observación se desplaza de las partes externas del cuerpo a las internas, y de las que ocupan una posición en lo alto respecto de lo intermedio. El «cabello», los «senos» y las «pupilas», en efecto, son partes externas, superficiales y visibles del cuerpo, pero las dos primeras ocupan una posición más exterior que la última, que es más interior.

Conviene apuntar, con relación al grado de luminosidad, que las «pupilas», más interiores que los «senos» y el «cabello», tienen un mayor grado de luminosidad. Y también un mayor grado de mineralización.[46] Son, desde el punto de su existencia, minerales cristalizados (son «diamantes»). Los «senos», en cambio, a este respecto, no

---

[46] Esta parte del análisis ha sido inspirada por un estudio de Jacques Fontanille sobre la poesía de Paul Éluard, donde describe procesos de mineralización relacionados con figuras de lo luminoso. Cfr. FONTANILLE, Jacques. *Semiotique du visible. Des mondes de lumiére*. París: PUF, 1995, pp. 55-98.

tienen una existencia mineral. Con el mineral, su relación es de tenencia: los «senos tienen rubíes». En cuanto al color, se perfila una modulación que va del blanco brillante, que es color hegemónico de las «rubias», y que se expresa marcadamente en el centelleo plateado, al rojo encendido muy brillante, que es el color más interno.

Lo más intenso son, entonces, las «pupilas», desde el punto de vista luminoso, de la condición mineral y del color. En este aspecto, como acabamos de ver, la máxima tonicidad la tiene el rojo brillante.

2.4. De la energía a la materia

En la serie de lo visible color rubio de las = cuerpo femenino = partes minerales, se puede observar de otro modo la modulación luminosa a la que nos hemos referido. Del color blanco y amarillo del fuego con respecto de lo mineral se pasa de una fuente luminosa a un reflejo luminoso. El fuego, en efecto, es un principio o causa de esplendor y fulgor, en tanto que los objetos minerales, la plata y, especialmente, los rubíes y los diamantes, son objetos en los que se producen efectos o reflejos luminosos acentuados, brillantes y numerosos.

En el lenguaje corriente, los «diamantes» y los «rubíes» son denominados «brillantes». El *Diccionario de la lengua española* define el lexema *brillante* en su tercera acepción como «diamante brillante», que es sintagma cuyos valores figurativos, correspondientes a su cohesión molecular, como a su carácter luminoso, remiten a la cuarta configuración que toma la luz, según la tipología elaborada por Jacques Fontanille, es decir, a la luz materia. De acuerdo con ella se distingue cuatro estados de luminosidad: la luz estallido, la luz color, la luz alumbrado y la luz materia.[47]

> El estallido concentra la intensidad en un punto que la hace, en el límite, invisible; la manifestación del color requiere una intensidad luminosa en el ambiente; el alumbrado vectorializa y actancializa la luz del ambiente; los efectos de la materia manifiestan las modulaciones de la intensidad en función de la ocupación de lo extenso.[48]

Los «diamantes» y los «rubíes», en ese sentido, serían cuerpos en sí mismos luminosos, comparables con los astros.

---

[47] Ib., pp. 46 y ss.
[48] Ib., l. cit.

Pero si las piedras preciosas tienen una materia fulgurante propia, las llamas, en cambio, constituyen un desprendimiento de energía que acompaña a la reacción entre el oxígeno y un material oxidable. Sin embargo, el fulgor de las piedras solo *parece* ser continuo e interminable, porque, en efecto, ellas no brillan a causa de fuentes energéticas propias. Al revés, las llamas tienen una luminosidad que es fruto de una materia en combustión; constituyen un fenómeno energético que produce luz, pero de un modo transitorio. Hay que subrayar que las irradiaciones constantes e inacabables de las piedras preciosas son, en efecto, del orden del *parecer*, mientras que las irradiaciones de la combustión de la materia son del orden del *ser*. Lo duradero del brillo de las piedras preciosas es aparente. Lo transitorio de la energía luminosa es, en cambio, parte de su aparecer.

2.5. Punto de vista *y* danza de la muerte

Nótese aquí que la distinción entre *parecer* y *aparecer*, destaca una *presencia* y un *punto de vista*. Importa señalar a continuación que la presencia despliega la puesta en escena de la combustión, danza de llamas-mujeres, respecto de un *observador*. En tal representación, ellas aparecen como una manifestación transitoria, como una *aparición* que tras un intervalo dado se extingue; cesa de *ser*. Inversamente, desde la posición del observador, ciertas partes del cuerpo de las llamas-mujeres parecen inacabables, manifestaciones permanentes.

Préstese atención a continuación al hecho de que el observador, cuando percibe los puntos del fuego femenino que muestran condición de minerales preciosos, lo hace mediante una operación selectiva e intensa, es decir, mediante una operación de *mira*. Subrayemos, sin embargo, que ella *i*) es un *apuntamiento* hacia estados solidificados de energía calórica, que aparentemente cuentan con luminosidad propia y *ii*) que *coge* la *apariencia* de su duración permanente y de su consistencia dura.

Esta aprehensión deja, entonces, ver que el observador capta el dominio de la puesta en escena de un acontecimiento de duración transitoria y de consistencia gaseosa, pero cuya energía calórica puede extinguir cuerpos orgánicos o modificar la consistencia de los cuerpos inorgánicos. Esa energía es, evidentemente, intocable para el cuerpo del observador. Lo dañaría, lo heriría, si lo hiciera. El observador, frente a las llamas-mujeres, desarrolla por eso un ver, no próximo, no inmediato, que, además de no tocar, ni, por supuesto, degustar, tam-

poco huele. El espectáculo que aparece ante él moviliza solo dos sentidos: el de la vista y el oído. Las llamas-mujeres bailan con la música de las tarantelas, que, se diría, proceden de su propio cuerpo en combustión.

2.6. Fuentes y metas de la percepción

La danza surge ante al observador. Aparece, independientemente de su voluntad. Se despliega ante él súbitamente. Lo que quiere decir que su presentación no es buscada, ni creada por el observador, quien ocupa la posición de *meta* del acto perceptivo, respecto de la danza que ocupa posición de *fuente*.

En segundo término, el lugar del cuerpo de las llamas-mujeres en que el observador concentra su atención sensible no es el de su silueta ondulada ni posterior, sino el de sus partes salientes anteriores del lado del rostro: los cabellos, los senos y, por encima de todo, las pupilas, que muestran la máxima consistencia aparente y la máxima luminosidad refleja, y que deben comportar también la máxima intensidad calórica. Lo que más impresiona al observador de las llamas-mujeres que se ofrecen a su vista son los órganos de su mirada consistente, luminosa, ardiente. La mirada parecería, entonces, el fin de la actuación contemplativa del observador, cuyo resultado irremediablemente imperfecto es la aprehensión de su fugacidad. La mirada a la que se apunta se querría permanente, de una duración ilimitada. La que se retiene, finalmente, es breve y perecedera.

Por otro lado, las llamas-mujeres «muestran» al observador, a partir de fuentes que proceden de su interior carnal, expresado en «voluptades», un aparecer disperso y fuertemente intenso («locura», «alegres como el champaña», «ardor», «dichosas mueren de amor»), que constituye, a la vez, una presencia plena y el principio de un estado de vacío. El observador, entonces, apunta a una presencia que capta fugazmente.

Referencia Bibliográfica

EGUREN, José María
1970 *Poesías completas y prosas selectas.* Recopilación, introducción y notas de Estuardo Nuñez. Lima: Editorial Universo.

FONTANILLE, Jacques
1995 *Semiotique du visible. Des mondesde lumiere.* París: PUF.

1998 *Semiotique du discours.* Limoges: Presses Universitaires de Limoges.

1999 *Sémiotique et litterature.* París: PIJE.

FONTANILLE, Jacques y Claude ZILBERBERG
1998 *Tension et signification.* Sprimont: Pierre Mardaga editeur.

GREIMAS, Algirdas Julien
1971 *Semántica estructural.* Madrid: Editorial Gredos.

GREIMAS, A. J. y J. COURTÉS
1979 *Sémiotique. Disctionnaire raisonné de la theorie du langage.* París: Hachette.

GREIMAS, Algirdas Julien y Jacques FONTANILLE
1994 *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo.* México: Siglo veintiuno editores.

LACAN, Jacques
1984 *Aun.* Barcelona: Ed. Paidós.

MERLEAU-PONTY, Maurice
1997 *Fenomenología de la percepción.* Madrid: ediciones Península.

ZILBERBERG, Claude
1988 *Raison et poétique du sens.* París: Presses Universitaries de France.

Jaque perpetuo

Marco Martos
Academia Peruana de la Lengua

A Luis Jaime Cisneros

Los rostros de los otros

Afuera están los rostros de los otros,
la lluvia que resbala en las aceras,
la vida que transcurre de a de veras,
muchachas que cabalgan en los potros.
Adentro este universo tan cerrado,
con reglas que parecen inmutables,
damas, reyes, peones tan amables,
furiosos en su ataque endemoniado.
Lo de afuera me atrae y me conmueve,
me hace temblar con alegría cierta,
aunque el dolor parece ser su oferta
más verdadera, lo único que mueve
eso desconocido que se ofrece.
Elijo el ajedrez, sueño que mece.

Xilotismo[1]

La enfermedad afecta más al hombre,
aunque también muchachas la padecen;
enfermos permanecen muy gibados,
sin hablar, horas de horas,
con ojos torpes, tibios, tercos, quietos,
fijos en las casillas casi opacas,
donde blancos o negros los trebejos
se disputan quimeras.

---

[1] Del griego *xylon*, «madera», y *othismo*, «impulso».

Los individuos graves se congregan
en anti-sanatorios que son clubes,
lugares de expansión del virus jaque,
la emoción más viciosa.
El xilotismo daña mortalmente
a quienes participan en torneos,
los separa de todo aquello vivo
que conmueve a la gente;
aleja a los varones de mujeres,
desorienta a la música querida,
abomina el trabajo cotidiano
y mata poco a poco.
Hay un problema muy serio con el vino
que desconcierta a médicos famosos,
para algunos pacientes es veneno,
para otros, un estímulo.
Los xilotistas creen, convencidos,
que el ajedrez divide al mundo siempre,
no ocultan su piedad por aquellos
que no saben el juego.

Ruy López en la corte de Felipe II

Ruy López en la corte de Felipe
es clérigo querido y cortejado
por grandes jugadores de España,
de Flandes y de Italia.
Tiene en su faltriquera cierto invento
que llevará su nombre por el mundo
en alas de la fama pregonera
que no cede ante nada.
Es un movimiento simple, tan rotundo,
que garantiza iniciativa fuerte,
que al primero le exige ser punzante,
y al negro, cuidadoso.
Ya medita Ruy López su jugada,
parece que inicia la partida,
y por fin nos ofrece maravilla
con el nombre de España.

La apertura española en todo el orbe
nos difumina al clérigo Ruy López,
a su hermosa modestia en la sutil
jugada prodigiosa.

Paul Morphy deja el ajedrez

Pasar el tiempo en el tablero agacha,
retuerce la columna de lo cierto,
igual pensaba Morphy como muerto
sin jugar ajedrez en su covacha.
Sumergido en los líos personales
se creía abogado de tal fuste
que lo del fuste era solo un embuste
indigno de guardarse en los anales.
Pero antes fue el brillante jugador
que no encontró rival en todo el orbe;
su estilo es delicado y nos absorbe
todo el tiempo, gentil madrugador.
Saluda su sombrero en la cubierta,
inicia la partida, mar abierta.

Siegbert Tarrasch explica su sistema ajedrecístico y luego opta por la medicina

Son pobres los caballos en los flancos,
propician posiciones restringidas,
las defensas cerradas y perdidas,
sean caballos negros o muy blancos.
Los alfiles llamean a lo lejos,
las torres en las líneas abiertas,
las damas con los ejércitos cubiertas,
los reyes escondidos en espejos.
Corceles en el centro decisivos,
conjunto de peones que se mueve,
la belleza absoluta que conmueve
y deja inermes a los más altivos.
No vale fulgurante la hermosura,
hoy prefiero curar un alma pura.

Alejandro Alekhine prisionero en Odesa

Triunfa revolución,
Alejandro Alekhine, el prisionero,
silencia la canción,
arroja su dinero
y toda la esperanza, muy ligero.

Odesa tiene frío,
tirita largamente la mazmorra,
temblequea sin brío,
dolor que nadie borra,
Alejandro Alekhine en su modorra.

Luces en la tiniebla,
alguien viene a parlar. El detenido,
sombra que ya lo puebla,
creyéndose en olvido,
no lo puede creer, lanza un gemido.

Alguien lo desafía
en aquello que más conoce. Tiene
que ajedrezar de día,
una partida viene,
contiene todo aquello que conviene.

Gana al desconocido,
permanece el temor que ya lo mata,
Trotski es el gran vencido,
de muerte lo arrebata,
delicada palmada lo desata.

Arturo Pomar enfrenta a Alekhine

Con sus solo trece años
enfrenta al campeón de todo el mundo,
se salva de los daños
con su juego facundo,
arriesgado en ataques, tremebundo.

Alekhine no tiene
ninguna compasión por el pequeño,
Ruy López le sostiene
el alfil extremeño,
juega a ganar rompiendo el sutil sueño.

Dudosa la victoria
se sonríe con ambos contendientes,
atesora memoria
rechinando los dientes,
sacando lo mejor de los valientes.

Ambos tienen en vilo
a los aficionados de Gijón,
pende de un débil hilo
toda respiración,
juegan malicia, gato y don ratón.

Ya respira la gente,
el juego se desliza a un simple empate,
Alekhine se siente
a salvado del mate,
el corazón Pomar late y más late.

Meditación de Alejandro Alekhine

Jugar al ajedrez es un respiro
que me permite aquietar el pasado.
Moviendo los trebejos con enfado
destruyo antagonistas tal vampiro.
Ajedrecé entre dos guerras y viro
contra este pasatiempo tan cansado:
arrojé sal al mar, allí he arado
con mis torres cansadas, sin suspiro.
Mañana finaré comiendo viandas
solo en el Estoril, abandonado,
mirando cómo todo lo afamado
se diluye en el viento y en las verandas.
Así mientras medito me desgano,
mate me da la vida en propia mano.

José Raúl Capablanca, escogido por los dioses

Capablanca, escogido por los dioses
para mover trebejos en la tierra,
empieza desde niño la faena,
continúa jugando en el crepúsculo
de su vida. Ningún esfuerzo es mucho
para su mente fácil, vencedora,
solo está fascinado por tableros
y por mujeres bellas que lo halagan.
Nonatas varias fichas en escaques,
torres, alfiles, damas y caballos,
peones necesarios y los reyes
que quietos le parecen los fantasmas
de la infancia habanera tan perdida.
Ya sonríe, los mueve, les da vida.

Tigran Petrosian, la pantera

¡Juegos interesantes y derrotas
seguras! El camino que deseo
es más lento y preciso, de otros riesgos.
Me agazapo. Pantera de los bosques
me llaman en Armenia. Apenas miro
a mi adversario. Muevo en el tablero
mis trebejos en filas arbitrarias
que solo el corazón sabe en su noche.
Luego dejo dudando el resultado.
Si veo que le gana el negro miedo,
lo destruyo, violento. Con mi risa
lo atrapo con jugadas muy sencillas,
pero acepto que escape si es valiente.
La víctima y la fiera son iguales.

Canción de Boris Spasski, amante de Caissa

Traigo fogosidad, profundo vuelo,
la pasión expansiva en mi alma rusa

que diluye la noche más confusa
del tablero de estrellas en el cielo.
Puse temeridad, puse mi celo,
las fértiles jugadas en mis dedos;
derroté a los mejores, lentos, quedos
contra mi alfil secreto en suave velo.
Delirio tuve por Caissa, la gran diosa
que me correspondió con sus amores;
después dejóme solo los dolores,
me escanció su veneno, veleidosa.
Frente a Robert Fischer, el preferido,
guardo mis fichas, me hundo en el olvido.

Jaques de Robert Fischer

El ajedrez es vida les decía
a sus tradicionales oponentes
que guardaban la calma, indiferentes
al vendaval furioso que vencía.
Permanecía muy quedo y puñales
gozosos, los alfiles negros, blancos,
mordían el enroque; desde flancos
caballos arabescos muy cabales.
Combina con corceles y la dama
celebrada en muchísimos combates,
la finura extremada sin dislates
en el final, y el público lo aclama.
Medita el solitario en su caverna.
Juega solo ajedrez mientras hiberna.

La noche oscura de Carlos Torre

Carlos Torre comía helado piña
y jugaba ajedrez como los dioses,
cuidado en el vestir, jamás con poses,
gustaba descansar en la campiña.
Cierto que penetró en la más oscura
noche que menoscaba a los humanos,

se desnudó en el tren de unos fulanos,
y entró por mucho tiempo en la locura,
y quien mire alelado sus partidas,
creerá hoy todavía en el milagro,
algo que del Olimpo baja magro
para alegrar las noches más perdidas.
Nadie creyera que así un hombre juega
tan perfecto ajedrez, tan fino Omega.

Esteban Canal mueve las estrellas

Zarabanda de alfiles y corceles,
de los peones raudos del enroque,
cuando Esteban Canal toma su roque,
entra en la séptima línea. Deles
un segundo a sus piezas endiabladas
y no habrá las murallas que resistan
vendaval tan enorme. Ya se avistan
jugadas más precisas, en moradas
de la belleza prístina más justa
donde la poesía más severa
junta la suavidad con primavera,
piensa Esteban Canal y luego ajusta
las piezas para hacerlas grandes, bellas.
Viejo grumete, es Dios de las estrellas.

Soledad de Julio Granda

Aprendió el ajedrez desde muy niño,
movía los trebejos seriamente,
colocaba en apuros fieramente
a todo contendor, con desaliño.
Más tarde se enfrentó con los mejores
Del vasto continente americano,
a todos les ganó con gran desgano,
finas combinaciones de colores.
Pronto estuvo entre reyes del tablero,
entre los destacados del planeta,

arribó hasta la puerta de la meta,
estaba listo para ser primero.
Se le cansó el caballo, le dio pena,
volvió a pie a Camaná, a esa tierra amena.

Paradiso, los incas y el peligro con epifanía

José A. Mazzotti
Harvard University

Para el Maestro Luis Jaime Cisneros,
Lezama de conocimientos y generosidad

A PARTIR DE ALGUNOS PASAJES aparentemente insignificantes del texto me interesa reformular un planteamiento ya transitado por la crítica sobre la presencia y la función de la metáfora, la imagen y el pensamiento mítico en *Paradiso*, y volver a interpretar así lo que, a luces de una visión poética de la realidad y la escritura, aparece como el *axis mundi* no solo de las nostalgias familiares de Cemí, sino del mismo constructo verbal. Esta revelación de la epifanía (anagnórisis y asombro) parte del develamiento que la relectura cuerpo a cuerpo con la obra y su crítica ha ido brindando en los últimos años. No me esperanzo en haber concluido esa tarea, sino solo en subrayar un dato más para reafirmar, y en algunos casos añadir modestamente, algo a lo que han dicho autores como Lihn, en 1984; Junco Fazzolari, en 1979; Gimbernat, en 1982; Fernández Sosa, en 1976; y Albana, en 1985; refiriéndose a distintos niveles de significación de la célebre novela-poema de Lezama Lima.

La breve disección que quiero proponer inicialmente se relaciona por fuerza con el conjunto de la obra, y resulta impensable cualquier explicación seria de los fragmentos que he escogido sin una referencia y *suplementación* (en el sentido derridiano del término, es decir, como añadido pero también como supleción explicativa) del texto en tanto totalidad. De ahí que los pasajes en los que se hace referencia a la cultura incaica, pese a su obvia inexactitud histórica, resulten plenamente coherentes dentro del «sistema poético» alrededor del cual se sostiene no solo *Paradiso*, sino el corpus lezamiano mismo.

Todos los datos a la mano hablan de la inagotable sed de lectura que el autor Lezama poseía. Solo como muestra habría que mencionar un momento de la entrevista aparecida en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, en que él mismo lo confiesa: «Yo ya desde esa época [la juventud] había preferido ser un estudioso y abandonarme

como todo poeta incipiente a la voluntuosidad de la más variada lectura».[1] Nada más en *Paradiso*, las múltiples referencias culturales, que hacen a Mario Vargas Llosa calificar el texto como «exótico» en el sentido de asumir lo europeo desde la perspectiva cubana y latinoamericana, y no al revés,[2] son muestra de una preocupación por algo que resulta común en algunos de los mayores escritores contemporáneos: el diálogo con las culturas y con los tiempos ajenos a la modernidad, a fin de contribuir a la construcción de una subjetividad multiposicional en principio, pero a la larga fundamentadora de la institución literaria en sus más radicales implicaciones (de dominación de lengua y género, por ejemplo). Tal parece ocurrir en los microtextos con alusiones a los incas como elementos de una otredad que sirve para actualizar el principio del pensamiento por imágenes regidor de la obra en su conjunto. Mediante este mínimo hilo de Ariadna ejerceremos una lectura totalizante que nos permita desentrañar las razones y funciones de su presencia en la obra lezamiana. Veamos.

Góngora, el Inca Garcilaso y las flechas

En el capítulo IX, durante una de las primeras intervenciones de José Cemí dentro de las extensas conversaciones que la amistad con Fronesis y Foción motiva, el personaje apunta, satirizando las deficiencias de la crítica literaria de su momento:

> Por ejemplo, en Góngora es frecuente la alusión a las joyas incaicas, sin embargo, no se ha estudiado la relación de Góngora con el Inca Garcilaso, en el tiempo en que ambos coincidieron en Córdoba. Los incas en la imaginación de Góngora; he ahí un delicioso tema.[3]

En efecto, se trata de un tema que ha sido desarrollado solo por uno de los especialistas en el Inca Garcilaso.[4] El conocimiento de Góngora

---

[1] Varios. *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana: Casa de las Américas, 1970, p. 13.

[2] Ib., p. 173.

[3] Lezama Lima, José [1966]. *Paradiso*. Revisada por el autor y al cuidado de Carlos Monsiváis y Julio Cortázar. Buenos Aires: Era, 1979, p. 257.

[4] Ver Miró Quesada, Aurelio. *El Inca Garcilaso*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994, especialmente pp. 212-217.

sobre los incas, a los que utiliza como fuente de riqueza plástica para algunas poderosas metáforas de las *Soledades*, merece un seguimiento más amplio, y no es seguro que hayan sido únicamente el contacto personal ni las lecturas del Inca Garcilaso las únicas fuentes para la construcción de esta utopía tan en boga a principios del XVII. Podríamos extendernos largamente sobre la visión de América como Arcadia, edad de oro o *locus amœnus* en la Europa expansionista, y específicamente en la visión imperial que investigadores como John Beverley han identificado en las *Soledades*.[5] Pero lo que interesa es no solo plantearse la relación inteligente que Cemí propone entre Góngora y el Inca Garcilaso, sino también la relación entre Lezama y el mundo incaico, que se da de una manera análoga a la del caso anterior, al menos en lo que al texto se refiere.

Esto aparece claramente en algunos de los siguientes casos de alusión al tema incaico. El primero se ubica en el capítulo XI, en el que, luego de una densa meditación sobre la poesía (reflexión a la que se aludirá nuevamente más adelante), Cemí observa las estatuillas diversas de una vitrina y encuentra en ellas los «unitivos agrupamientos espaciales»[6] análogos a los que la visión reconstructiva de la poesía ejerce sobre la realidad. Una de esas figurillas era:

> [...] un Cupido, cupidón, cupiditas, significaba deseo, a quien a la ausencia de arco, era esa tal vez su justificación en el rastro donde la había comprado, trocaba en un ángel. Las flechas que aún lucía en el carcaj que llevaba en las espaldas, le daban un aspecto de doncel persa en una miniatura, de atleta griego o de inca en el séquito del prodigioso Viracocha.[7]

La descripción se prolonga por varios párrafos más, y tiene por objeto plantear algunas muestras de la visión por analogía y por imágenes que prima a lo largo del libro. Por lo que ahora nos concierne, no hace falta nombrar más que a uno de los mayores historiadores del período de invasión española del mundo andino, John Hemming,[8] quien ha-

---

[5] Beverley, John. *Del Lazarillo al sandinismo*. Minnessotta: University of Minnessotta Press, 1987, especialmente el capítulo «Góngora y el gongorismo: barroco de Estado».

[6] Lezama Lima, José, ob. cit., p. 379.

[7] Ib., p. 378.

[8] Hemming, John. *The Conquest of the Incas*. Londres: Penguin Books, 1970, p. 85.

bla de la capacidad militar de las tropas incaicas y de su carencia de arcos y flechas precisamente por la ausencia de maderas adecuadas en las regiones en las que la población quechua habitaba.

Por otro lado, en una siguiente alusión a los incas, el narrador menciona, entre los objetos que Cemí observa en uno de sus estantes, un:

> [...] cofre peruano, de plata con relieves de medialuna y morteros para el maíz, levantado por cuatro incas, en cuyas piernas un tanto curvadas se veía el esfuerzo sostenedor.[9]

Nada sería inexacto si no fuera por la palabra *incas*, que revela en el objeto una procedencia desconocedora de la tradición quechua, en que los incas eran solamente los miembros de la familia real por línea directa, y, más exactamente, los emperadores mismos, a los cuales es difícil imaginarse cargando objetos pesados y menos cofres, a la manera de los *yanakuna* o esclavos directamente ligados con labores manuales (aunque el tema, ciertamente, podría quedar abierto a debate). El plano de la representación que la estatuilla supone es una pauta de escritura en la que el narrador «lee» una historia y un mundo convenientes a su planteamiento imaginario. Naturalmente, piezas de arte de ese tipo, si son procedentes del Perú, difícilmente pueden ser del período prehispánico (por lo inusual del diseño), lo cual importa muy poco para el problema de la «verdad poética», antes que de la verosimilitud, presente en el texto.

En el capítulo XII, en uno de los cuatro sueños que concurren para plantear la particular visión lezamiana sobre el tiempo y su superación mediante la transfiguración del pasaje final del capítulo, la narración en primera persona (presumiblemente Cemí, como señala Cintio Vitier en la edición crítica de 1988)[10] dice que:

> La influencia lunar sobre el cuadrado vacío del patio de mi casa, luego sobre el proscenio igualmente vacío, después sobre el huevo de marfil, hasta ese momento de mi transcurrir había sido muy decisiva. El mismo huevo de marfil parecía una luna achicada por procedimientos incaicos, como la reducción que hacen de los cráneos.[11]

---

[9] Lezama Lima, José, ob. cit., p. 381.

[10] Vitier, Cintio (coord.). *Paradiso*, de José Lezama Lima. Ed. crítica. Nanterre: ALLCA XX (Colección Archivos, 3), 1988, p. 673.

[11] Lezama Lima, José, ob. cit., p. 405.

Diversas fuentes señalan (comenzando por el propio Inca Garcilaso) que la práctica aludida no se daba entre los incas, al menos no —hasta donde se sabe— de la manera como se ha hecho mundialmente famosa, que es la de los indios jíbaros, en la selva nor-peruana y sur-ecuatoriana.

Cualquiera de los casos aludidos se suma a la infinitud de datos sueltos de los que los ímpetus eruditos del autor echan mano. Ignoro si semejante procedimiento se da también en las alusiones a la cultura griega, egipcia o asiria que abundan en el texto. Lo que sí resulta sospechoso es un par de datos más: la utilización que en otro de los sueños del capítulo XII hacen los soldados romanos del cadáver de su general Atrio Flaminio, montándolo sobre el caballo, a la manera del Cid (es decir, se atribuye una leyenda europea medieval a un contexto de la Roma clásica imperial). Asimismo, la pequeña llama de plata que Cemí obsequia a su compañero Fronesis,[12] luego del poema que este compusiera para aquel, resulta una llama que no por ser de plata ni ser peruana aparece menos reveladora del «reino de la imagen», para usar palabras de Julio Ortega en el prólogo de su homónima selección de ensayos. Lezama reafirma así su técnica expresiva, pues el auquénido representado recuerda la presencia de la otredad, territorio reconstruido y reconstruible según los estatutos del pensamiento lezamiano.

Algo sobre el *axis mundi*

Esta breve incursión por las alusiones incaicas de *Paradiso* solo encuentra su propia justificación y las justifica a ellas mismas si delineamos la manera en que se encuadra la estructura familiar (eje inicial de la unidad narrativa de la obra) dentro de la totalidad de la cosmovisión que subyace al texto. Margarita Junco Fazzolari señala que:

> La familia es el centro del mundo de la primera parte de *Paradiso*. Es lugar sagrado, *axis mundi*, donde se efectúa una ruptura de niveles que hace posible la comunicación de la tierra con el cielo y con las regiones infernales. Esta ruptura de niveles se expresa generalmente por medio de una columna, escala, montaña, liana, roca o árbol, según ha dicho Mircea Eliade.[13]

[12] Ib., p. 361.

[13] Junco Fazzolari, Margarita. *Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1979, p. 51.

En efecto, dentro del sistema de pensamiento mítico, la imagen del cosmos como *desideratum* al que las sociedades antiguas aspiraban solía servir de estatuto de ordenamiento mediante el culto a un símbolo que descendía del mundo de arriba, suerte de embajador que establecía la armonía de los astros dominando el caos y desarrollando las instancias de la vida humana hacia valores locales que la diferenciaran de la naturaleza caótica y del mundo de abajo. Naturalmente, la relación con la naturaleza no se daba generalmente en términos de oposición, sino de convivencia, pero el quehacer de la sociedad se basaba en un conjunto de creencias transmitidas mediante la oralidad y la repetición de los hechos de los tiempos primordiales a través de ese acto discursivo, el mito, que ha servido como fuente básica para el estudio de las sociedades no occidentales por parte de la antropología moderna.

Para el caso de la primera parte de *Paradiso*, la familia que supone la verticalidad del *axis mundi* se transfigura en la imagen del árbol, que no es otro que el mismo árbol genealógico de José Cemí. Así lo señalan más adelante la misma Junco y Gimbernat,[14] y a sus ejemplos se podrían añadir algunos más («alcanzaba el Coronel todavía el árbol universal en la última etapa feudal del matrimonio. Inmensas dinastías familiares entroncaban con el misterio sanguíneo y la evidencia espiritual de otras tribus»,[15] etc.).

Sin embargo, ya desde la conciencia del Cemí estudiante comienza a perfilarse un segundo eje vertical de ordenamiento del universo: la poesía. Si bien la escritura ya había sido anunciada por Rialta como hipóstasis que de alguna manera compensaría la muerte del Coronel, en aquellas palabras, las «más hermosas que Cemí oyó en su vida»,[16] el mecanismo transfigurador mediante el cual la poesía aparece como *axis mundi* se revela en la meditación de la página 377, específicamente en el fragmento relativo al espacio gnóstico que la poesía genera:

> Espacio gnóstico, árbol, hombre, ciudad, agrupamientos espaciales donde el hombre es el punto medio entre naturaleza y *sobrenaturaleza*. La gracia de la mirada, aliada con la cantidad encarnada en el tiempo, como el tiempo aliado con el fuego en la preparación de lo incorporativo, va

---

[14] Ib., pp. 52-60; Gimbernat de González, Ester. *Paradiso entre los confines de la transgresión*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1982, p. 38.

[15] Lezama Lima, José, ob. cit., p. 70.

[16] Ib., p. 246.

> *evaporando* un sentido para el agrupamiento espacial. Una *evaporación* coincidente, *ascendente* también, como si le llevase un homenaje al *cielo paternal*. Otras veces esa *evaporación* terrenal se encontraba un camino inverso con el aliento, punto también que *descendía* de los dioses a las inmensas extensiones de la nocturna. [las cursivas son mías][17]

De este modo, el tiempo incoativo, el de los orígenes que plantean una dialéctica en la disolución de los contrarios para lograr la síntesis de la imagen poética, se sitúa en la superioridad espacial. Este «Uno germinativo» es el que aparece en el acto de la fecundación de las flores que Roxana, la musa carnal y ambivalente de Adalberto Kuller, sale a regar todas las tardes,[18] y es el mismo que Cemí identifica en la disposición de los objetos que la noche configura en el tránsito hacia el velorio de Oppiano Licario, en el capítulo final.[19]

La capacidad para identificar mediante la visión poética los elementos que ligan al mundo terrenal con los mundos de arriba y de abajo se hace patente cuando Cemí ha recibido la primera lección por parte de Licario y acaba de leer el breve poema que este le deja en herencia:

> Cemí con los ojos muy abiertos atravesaba el inmenso desierto de la somnolencia. Veía a la llamita de las ánimas que se alzaba en los cuerpos semisumergidos de los purgados durante una temporada. Llamitas fluctuantes de las ánimas en pena. Luego, contemplaba unas fogatas que como árboles se levantaban en el acantilado. Lucha tenaz entre el fuego y las piedras. Después, eran llamaradas que querían tocar el embrión celeste [...].[20]

---

[17] Lezama se encarga de hacer en sus ensayos más explícitas aun sus concepciones sobre el sistema poético dentro del que se inscribe. Nos propone, en «Confluencias», que la sobrenaturaleza es «un espacio desconocido y un tiempo errante que no se aposenta sobre la tierra. Sin embargo, paseamos en ese aquí y transcurrimos en ese ahora, y logramos reconstruir una imagen. Es la sobrenaturaleza» (Lezama Lima, José. *Confluencias. selección de ensayos*. Selección y prólogo de Abel E. Prieto. La Habana: Letras Cubanas, 1988, p. 419). Sin embargo, la sobrenaturaleza «poco tiene que ver con el *proton pseudos*, la mentira poética de los griegos, ya la sobrenaturaleza no pierde nunca la primordialidad de donde procede, pues suma el uno con el uno indual» (ib., pp. 419-420). Gracias a la sobrenaturaleza, entonces, el ser humano logra configurar el mundo alrededor suyo y concebirse como ente en continuidad initerrumpida, en resurrección constante, como apunta Lezama en el mismo ensayo.

[18] Lezama Lima, José, ob. cit., p. 435.

[19] Ib., p. 480.

[20] Ib., p. 489.

El aprendizaje, pues, ya está sellado, y el final del libro coincide con el principio de una nueva etapa (o un nuevo tiempo mítico) y con la certeza de la transfiguración poética como patrón ordenador de la realidad (naturaleza) para crear lo que Lezama ha venido llamando la «sobrenaturaleza».

El *imago mundi* y el tiempo de los orígenes

Ahora bien, como señala Adriana Valdés,[21] el «paradiso» del libro-objeto se encuentra no tanto en sus referentes familiares o amicales como en el acto de la escritura misma. Cabe plantearse, entonces, cuáles son los mecanismos principales mediante los cuales se configura el universo en el discurso, o, mejor, cómo ese discurso específico constituye en sí un buen ejemplo de la «sobrenaturaleza» anhelada. La imagen del mundo paradisíaco se logra con la eliminación del tiempo y del espacio en sus acepciones lineales y progresivas, en un constante ejercicio de transfiguración que contiene en su interior cadenas de tropos de variada extensión, gracias a las que el decir poético adquiere su virtud modeladora.

Resultaría demasiado ocioso hacer una enumeración y descripción de las metáforas, metonimias y símiles con que el texto propone incansablemente una ruptura de los patrones convencionales de entendimiento o de lo que comúnmente se entiende como la función referencial del lenguaje. Prefiero centrarme en aquellos procesos metafóricos en los cuales se da una transfiguración en el plano de la sintaxis narrativa, es decir, cómo dos o más sucesos presentados durante el curso del relato devienen en *otro* elemento que permite agruparlos y los transforma, dándoles sentido y justificándolos dentro de la economía general del texto. Algunos de los casos más notorios ya han sido examinados, y solo conviene repetirlos en su relación con la *imago mundi* lezamiana y en sus relaciones con la discursividad mítica en general.

En el capítulo VII, por ejemplo, mientras los tres hijos del Coronel y Rialta juegan a los yaquis, leemos:

---

[21] Valdés, Adriana. «*Paradiso* de Lezama Lima». En: *Paradiso: lectura de conjunto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, pp. 30-31.

> Los tres niños estaban tan abstraídos que el ascender de la pelota se cristalizaba como una fuente, y la fijeza de la mirada en el esparcimiento de los yaquis, los extasiaba como cuando se contempla, en demorados trechos de la noche, las constelaciones. Estaban en ese momento de éxtasis coral que los niños alcanzan con facilidad. Hacer que su tiempo, el tiempo de las personas que los rodean, y el tiempo de la situación exterior, coincidan en una especie de abandono del tiempo, donde las semillas del alcanfor o de las amapolas, el silencioso crecer nocturno de los vegetales, preparan una identidad oval y cristalina, donde un grupo al aislarse logra una comunicación semejante a un espejo universal.[22]

La escena constituye el primer paso para la transfiguración siguiente: la de las losetas en la imagen del Coronel muerto, con su «guerrera completa»[23] y los botones «más brillantes que su cobrizo habitual».[24] Esta «sensación de que penetraban en un túnel [...] se abría dentro de un instante»,[25] el instante que contiene el tiempo entero, pues comunica con el cosmos anunciado en las constelaciones a través del canal vertical, la fuente cristalizada del ascender de la pelota.

Sin embargo, nos encontramos ante lo que el mismo Lezama llamó la parte «placentaria» del libro (ver la entrevista citada), en la que las transfiguraciones que refuerzan el *axis mundi* familiar crean el espacio preciso para la contemplación del discurso *per se*, más allá de la anécdota narrativa. Recuérdese, por ejemplo, la escena final del capítulo VII, en que Cemí, sin conocer aún la muerte del tío Alberto:

> [...] recordaba tan sólo la tibiedad de la mano que había cogido de las suyas el langostino para que se abrazase al pie de cristal del frutero. Le pareció de nuevo ver al langostino saltar alegre en la cascada de la iridiscencia desprendida por la bandeja con las frutas. Volvió de nuevo el frutero a lanzar una cascada de luz, pero ahora el langostino avanzaba, al refractarse los colores frutales, hacia un cementerio de coral.[26]

Visión del niño que habrá de cobrar cuerpo más tarde en el suceder metafórico del relato, pero que establece de antemano, mediante

---

[22] Lezama Lima, José, ob. cit., p. 173.
[23] Ib., p. 174.
[24] Ib., p. 175.
[25] Ib., l. cit.
[26] Ib., p. 211.

la transfiguración que el discurso ejerce, la pauta de lo que Alberto significa en la impresión de Cemí sin que este conozca el otro extremo de la analogía.

Un caso semejante aparece de manera explícita en el sueño provocado en Cemí por los polvos antiasmáticos, luego de las palabras de Rialta: «Ese sueño artificial que lo aliviaba, lo convertía a su vez en el análogo o pareja de los contrarios más inesperados en sus mutaciones».[27] Prefiguración que anuncia de alguna manera «ese estado de inocencia»[28] al que Fronesis alude en su discurso sobre los homosexuales, los niños y los poetas, los cuales, al compartir el estado de *paideuma*, pueden acceder a «la región del hechizo y el devenir dentro de sus contornos», es decir, al «tiempo de una transfiguración».[29] Pero el primer indicio en que el poder del poeta se evidencia está en la misma página, cuando Fronesis señala que el poeta, para acceder a ese estado, «tiene que haber dominado el caos», y que su grandeza, así como la del ser humano en general, «consiste en que puede asimilar lo que le es desconocido».[30]

Más adelante, en el capítulo XI, la narración revela a Fronesis como una suerte de transfigurador en su relación con Foción, pues:

> [...] había hecho una transposición, en la que su verbo de energía sexual ya no solicitaba el otro cuerpo, es decir, ya no buscaba su encarnación, ir del hecho al cuerpo, sino, por el contrario, partiendo de su cuerpo, lograba la *aireación*, la sutilización, el neuma absoluto del otro cuerpo.[31]

De este modo, Fronesis («la sabiduría») atrapa la inteligencia de Foción, transfigurando el cuerpo de este, y se convierte a sí mismo en el primero que parte hacia la epifanía («se fue para saborear humanísticamente las vacaciones de Navidad, para observar las metamorfosis del acto saciente de Aristóteles en la Epifanía», dirá Cemí en la página 363). La adoración por el acto divino revelado, atribuido inicialmente a los Reyes Magos, sirve como analogía para establecer el acceso hacia el «espacio gnóstico» que concluye en la construcción de la sobrenaturaleza.

---

[27] Ib., p. 247.
[28] Ib., p. 264.
[29] Ib., l. cit.
[30] Ib., p. 265.
[31] Ib., p. 347.

Así, el maestro de Cemí, Oppiano Licario, se erige también en modelo poético, de una manera todavía más radical que la de Fronesis, pues encuentra en la realidad viviente las agrupaciones unitivas que ya Cemí había venido intuyendo desde sus meditaciones en el capítulo XI:

> Lo único que puede interesarme es la coincidencia de mi yo en la diversidad de las situaciones. Si dejo pasar esas coincidencias, me siento morir cuando las interpreto, soy el artífice de un milagro, he dominado el acto informe de la naturaleza.[32]

Así es como, ya en el capítulo final, el narrador dice:

> Licario se nutría, en su extensibilidad cogitada, de esas dos corrientes: una ascensión del germen hasta el acto de participar, que es conocimiento para la muerte, y luego en el despertar poético de un cosmos que se revertía del acto hasta el germen por el misterioso laberinto de la imagen cognoscente.[33]

Cosa que Cemí aprenderá pronto y que solo vale la pena mencionar aquí en función de lo que acontece en el capítulo XII: la visión del origen primordial, en que el tiempo es vencido y la transfiguración del sueño se manifiesta «como si las dos superficies hubiesen unido sus aguas»,[34] al coincidir por un hecho absolutamente fortuito, la caída de un compás y de una escultura antigua, los dados de los centuriones durante el juego de las Tabas. Vale decir, que mientras en uno de los sueños se opera la transfiguración del rostro de Juan Longo en el del general romano, en otro, los números de los dados revelan un correlato de armonía («la tetractis, el cuatro, dios», dice Lezama en la página 422 de *Confluencias*) que conduce a su vez a la eliminación del tiempo lineal, a la vuelta a los orígenes, que es el tiempo de la poesía (de ahí la originalidad de toda auténtica poética, según explica Octavio Paz en *Los hijos del limo*), pese a que no siempre «hay un fácil acceso a ese tiempo primordial u original, sino más bien un afán por lograr el tiempo ido, el tiempo perdido», de acuerdo con Gimbernat.[35]

---

[32] Ib., p. 442.
[33] Ib., p. 459.
[34] Ib., p. 428.
[35] Gimbernat de González, Ester, ob. cit., p. 32.

Ahora bien, y pasando al tema de los géneros literarios, este mecanismo transfigurador, que tiene como meta la creación de una *imago mundi* anterior a la lógica (recordemos el carácter prelógico y no ilógico de la poesía, según el mismo Lezama lo describe en «A partir de la poesía», página 386 de *Confluencias*), surge en *Paradiso* de recursos cuya procedencia no es exclusivamente poética ni exclusivamente narrativa. Uno de los mayores escollos con que se ha encontrado la crítica sobre *Paradiso* es su multivalencia genérica, que en la literatura en castellano se manifiesta a través de la llamada ruptura de los géneros y que no es nada reciente (desde *Azul*, de Darío, o los *Cuentos frágiles*, de Gutiérrez Nájera, encontramos ya sólidas muestras de este claro rasgo de modernidad literaria), y menos lo es en la literatura de otras lenguas. Pero la particularidad de *Paradiso* consiste en que no solo se vale de múltiples recursos de género (desde la poesía, la narración o el ensayo filosófico hasta la biografía, la crítica literaria e inclusive el teatro, si atendemos a la forma directamente dialógica de muchas de las intervenciones de la triada Foción-Cemí-Fronesis), sino que hace de todo este aparato verbal una particularísima e inclasificable versión de lo que ya venía anunciado en sus libros de poesía y en sus ensayos.

La cercanía del sistema poético del mundo con el pensamiento mítico incluye, sin embargo, un problema que *aparentemente* es solo patrimonio de la crítica textual. Me refiero al tema de las variaciones y omisiones presentes en la edición de Era (utilizada para este trabajo), a la que Lezama tuvo acceso directo, y a partir de la que podría pensarse en su poca capacidad como corrector de pruebas e inclusive de su propio estilo, si tenemos en mente, sobre todo, un modelo de escritor artesano y perfeccionista.

Todo apunta a indicar que la cosmovisión planteada en los textos trasciende a estos y se posesiona del autor para convertirlo en lo que en términos antropológicos se denomina un relator de mitos, lo cual implica, naturalmente, que, dado el carácter oral de la transmisión del mito, todas las variantes, a nivel de mitemas y de estilo, constituyan versiones del mito central, convirtiéndose este en una entidad cultural pasible de enriquecimiento y de distintas perspectivas, nunca alejadas, sin embargo, de su estructura central.[36]

---

[36] Señala Levi-Strauss que «todas las versiones pertenecen al mito» (Levi-Strauss, Claude. «La estructura de los mitos». En: *Antropología estructural*. La Habana: Artes y Letras, 1970, p. 201), y que presentan variantes cuya matriz abstraída sería una serie de categorías mentales cuyas manifestaciones serían distintas según las particularidades de cada una de sus emisiones.

Por ejemplo, podrían mencionarse los casos de la página 157 (con el sintomático empastelado de la línea «los reflejos, los tonos intermedios, que hacen que se retenga más», que motiva, fuera de su lugar, una imagen vaga y lejana, propicia a la atmósfera de recuerdo desvaído que circunda las vacaciones de Violante y Cemí), de la página 194 («solo lo mostraba en muy contadas ocasiones, semejantes a las que ella lo había visto en su juventud», en que el «que» juega un débil papel como circunstancial en la subordinada —careciendo de preposición—, lo cual motiva una impresión de descuido estilístico), de la página 288 (con la confusión, por parte del narrador, de la autoría de la frase «la hipertelia de la inmortalidad», atribuida a Fronesis, cuando es Foción quien realmente la dijo, como bien anota Junco)[37] y así por el estilo, sobre todo si comparamos con las ediciones críticas de Eloísa Lezama y Cintio Vitier.

Volviendo a los incas (o contra el *deus otiosus*)

En realidad, estas mínimas incoherencias pueden servir de pauta para explicar la motivación central de la escritura lezamiana, en la que el saber mitopoético cumple una función fundamental. Naturalmente, y tratándose de un discurso escrito, la existencia de tales incoherencias y variantes parece a simple vista ser motivo más de la negligencia que de otra cosa; sin embargo, si atendemos a las obvias características del sistema poético lezamiano, resultan perfectamente congruentes con el saber mitopoético y operan a manera de analogías del texto oral en el texto escrito.

No olvidemos que la estirpe de la configuración lezamiana del mundo tiene antiguas raíces, que se confunden en el tiempo con las cosmovisiones transmitidas a partir del pensamiento oral. Sobre la antigüedad histórica de las raíces de las que se nutre el sistema lezamiano, Fernández Sosa nos dice:

> En su búsqueda del arquetipo del conocimiento divino, Lezama la inicia en el período mítico griego, siglo VII a.C., cuando[,] afirma, empezó la idea de que el conocimiento poético es el conocimiento absoluto. Recuerda que en

[37] Junco Fazzolari, Margarita, ob. cit., p. 88.

> el siglo pasado Rimbaud intentó esa vía por medio de una red de asociaciones [...]. Pero Rimbaud solo continuaba una tradición interrumpida.[38]

Esta antigüedad, sin embargo, no es la única vía para explicar de qué manera opera el fenómeno de las variantes. En Lezama, hijo periférico de la modernidad occidental y heredero de una cultura escrita y secularizada, el sistema poético, pese a sus reminiscencias prerracionalistas, incluye una rigurosísima lógica explicativa. Así lo detalla más adelante el mismo Fernández Sosa:

> Recordemos la afirmación de Lezama sobre la existencia de la poesía fuera de la literatura para poder seguir entendiendo las siguientes afirmaciones: si cada acto desprende su forma, esperamos la secuencia de la forma desprendiendo su naturaleza en la diversidad o en el tiempo. Por eso la forma se trueca en objeto o en conocimiento dentro del ser, necesitamos irradiar, construir imágenes que son los residuos de aquel acto, a través de la voracidad de las formas.[39]

En efecto, al irradiar esas imágenes-residuos del acto primordial, queda, como en la reminiscencia platónica de las ideas, la vaguedad de un recuerdo inconcluso, que muchas veces no implica la «visión completiva». De ahí que pueda sugerirse como parte activa de la poética lezamiana no solo las variantes textuales, sino las mismas inexactitudes históricas, que mencionamos en el caso de las alusiones a los incas. Dichas inexactitudes, que poco favor le hacen a la verosimilitud, en realidad tienen la enorme virtud de reforzar el carácter mitopoético de la obra, en la medida en que funcionan como elementos de la imagen que en su momento se pretende plantear para cada uno de los objetos de comparación. Así, por ejemplo, en el caso de la estatuilla con carcaj, el doncel persa y el atleta griego que aparecen en términos de igualdad comparativa con el inca reconstruyen con este la variedad plástica del referente, y obligan al lector a situarse frente a una otredad no solo cultural y temporal, sino básicamente estética, resaltando como fenómeno la relación unitiva no solo de esa estatuilla con otras, sino de los distintos elementos que el reverso de esa sola estatuilla puede ofrecer en términos del extrañamiento que produce ante

---

[38] Fernández Sosa, Luis F. *José Lezama Lima y la crítica anagógica*. Miami: Universal, 1976, p. 91.

[39] Ib., L. cit.

Cemí y el lector. Doncel persa/atleta griego/inca en el séquito del prodigioso Viracocha (con flechas o sin ellas) conforman una tríada que remite a un mundo heroico y primordial, cuya imagen —y solo ella— es la que interesa para el complejo trabajo de filigrana que implica montar una a una las señas de esa gran imagen (*imago mundi*) de la sobrenaturaleza.

Cosa semejante ocurre en el caso del cofre, el cual, al ser visualizado, contiene la fuerza expresiva no solo del referente inmediato, sino de la utopía perdida que hasta hoy se extiende con respecto al valor, la fuerza y la nobleza de los incas. Esta imagen, sin embargo, se ve enriquecida más adelante al presentarse a los incas como reducidores de cabezas, con lo cual se nos recuerda que se trata de mundos extraños, regidos por leyes cuyo misterio impiden la identificación inmediata del lector sujeto occidental con ese *otro*. Pero —y ahí el mérito del texto— la otredad (poética) revela su poder a través de los niveles connotativos de la imagen, pues una luna cortada y reducida como una cabeza en la época de los incas implica rasgos no solo de sanguinariedad y horror, sino de antigüedad, como si el hecho y la visión de la luna hubieran ya ocurrido de antemano y Cemí se limitara a «recordar», irradiando el narrador el «residuo de la forma», que de inmediato nos pone en contacto con el acto primordial: el encantamiento de los tiempos antiguos, regidos por una lógica y costumbres diferentes.

Pero es bueno subrayar que esta «forma» irradiada no es en absoluto la de la civilización incaica, ni siquiera en términos de lo que esta significa dentro de la cultura popular contemporánea. Se trata, más bien, de lo que el texto propone jugando con esa concepción, para despertar, de este modo, la verdadera imagen poética, la única capaz de remitirnos al reino de la sobrenaturaleza, gracias a su aparente conexión con el tiempo de los orígenes y a los valores que el imaginario occidental le atribuyó durante las primeras décadas de la invasión europea a tierras americanas, y que hoy solo existe, precisamente, a manera de imagen poética.

De este modo, el «busca el peligro de lo más difícil» que Rialta aconseja a Cemí adquiere su sentido al hacerse patente la búsqueda por vías originales (de «origen», otra vez) de la otredad que redima al lector de la pobreza interpretativa que una concepción puramente lineal y conclusiva del tiempo y el espacio puede ofrecer del universo. Señala la madre de Cemí:

> Hay el peligro que enfrentamos como una sustitución, hay también el peligro que intentan los enfermos, ese es el peligro que no engendra ningún nacimiento en nosotros, el peligro sin epifanía. Pero cuando el hombre, a través de sus días ha intentado lo más difícil, sabe que ha vivido en peligro, aunque su existencia haya sido silenciosa, aunque la sucesión de su oleaje haya sido manso, sabe que ese día que le ha sido asignado para su transfigurarse, verá, no los peces dentro del fluir, lunarejos en la movilidad, sino los peces en la canasta estelar de la eternidad.[40]

Este peligro, que logra su epifanía línea a línea, revela al cubano universal precisamente más cubano y más universal en tanto que afirma un sujeto *otro* de la escritura («su transfigurarse»), capaz de llevarnos por medio de los extraños «laberintos de la imagen» hacia la visión de un mundo inédito o, mejor aun, reeditado por obra y gracia de la palabra poética.

Así, lo específicamente latinoamericano de Lezama no solo podría encuadrarse dentro del ámbito de lo neobarroco, tan cercano a su compatriota Severo Sarduy, sino de la prolongación de una mirada que recoge nociones preconcebidas de lo incoativo (la palabra primordial que sustituye a su referente) usando toda una diversidad de materiales culturales. Aunque sería arriesgado plantear una analogía con lo que algunos autores (desde Foucault, en su capítulo 1, hasta Rincón) encuentran de postmoderno en el argentino Borges, no sería inútil pensar que este manejo múltiple de tiempos y conciencias ajenos a la linealidad progresiva de las narrativas modernas resulta, en el fondo, una afirmación de la presencia letrada del quehacer creativo verbal. En este sentido, la obra de Lezama refuerza una tradición nacional letrada que adquiere máscaras de representatividad multiétnica y plurilingüística donde en realidad hay, como en el uso de los incas, una asimilación a una sola visión (prelógica y mitopoética, es cierto) del mundo externo.

La epifanía se logra, pues, siempre desde un lugar de enunciación, traicionando, de alguna manera, la divinidad no occidental implícita en el nombre taíno de Cemí como ídolo moderno y occidental. Lección que bien vale para las otras literaturas «nacionales» hispanoamericanas, con incas o sin ellos.

---

[40] Lezama Lima, José, ob. cit., pp. 245-246.

Bibliografía

ALBANA, Eliana
1985 *Paradiso: ruptura del modelo histórico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

BEVERLEY, John
1987 *Del Lazarillo al sandinismo*. Minnessotta: University of Minnessotta Press, especialmente el capítulo «Góngora y el gongorismo: barroco de Estado».

FERNÁNDEZ SOSA, Luis F.
1976 *José Lezama Lima y la crítica anagógica*. Miami: Universal.

FOUCAULT, Michel
1973 *The Order of Things*. Tr. de *Les mots et les choses* [1966]. Nueva York: Vintage Books.

GIMBERNAT DE GONZÁLEZ, Ester
1982 *Paradiso entre los confines de la transgresión*. Veracruz: Universidad Veracruzana.

HEMMING, John
1970 *The Conquest of the Incas*. Londres: Penguin Books.

JUNCO FAZZOLARI, Margarita
1979 *Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.

LEVI-STRAUSS, Claude
1970 «La estructura de los mitos». En: *Antropología estructural*. La Habana: Artes y Letras.

LEZAMA LIMA, José
1979 [1966]. *Paradiso*. Revisada por el autor y al cuidado de Carlos Monsiváis y Julio Cortázar. Buenos Aires: Era.

1981 *Confluencias. selección de ensayos*. Selección y prólogo de Abel E. Prieto. La Habana: Letras Cubanas.

1988 *El reino de la imagen*. Selección, prólogo y cronología de Julio Ortega. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

LIHN, Enrique
1984 «*Paradiso*, novela y homosexualidad». En: *Paradiso: lectura de conjunto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

MIRÓ QUESADA, Aurelio
1994 *El Inca Garcilaso*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

PAZ, Octavio
1993 [1974]. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

RINCÓN, Carlos
1989 «Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno. Perspectivas del arte narrativo hispanoamericano». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. XV, n.° 29.

VALDÉS, Adriana
1984 «*Paradiso* de Lezama Lima». En: *Paradiso: lectura de conjunto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

VARGAS LLOSA, Mario
1970 «*Paradiso*: una *summa* poética, una tentativa imposible». En: Varios. *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana: Casa de las Américas.

VARIOS
1970 *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana: Casa de las Américas.

VITIER, Cintio (coord.)
1988 *Paradiso*, de José Lezama Lima. Edición crítica. Nanterre: ALLCA XX (Colección Archivos, 3).

La argumentación en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*

Rosanna Merino Silicani
Universidad del Pacífico
Instituto Riva-Agüero

Sor Juana Inés de la Cruz, mujer excepcional del siglo XVII, deslumbra por sus dotes de poetisa y su talento intelectual; pero destaca más, según la opinión de muchos y la mía propia, por lo segundo. No en vano esta mujer docta recoge la admiración de sus contemporáneos y la nuestra por la búsqueda del concepto agudo, la precisión en el razonamiento y la coherencia de sus argumentaciones. El texto que nos ocupa es, precisamente, una brillante muestra del manejo de estos recursos.

Quisiera referirme brevemente al origen de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*.

En 1690, Sor Juana escribe una dura crítica contra los sermones del jesuita Antonio Vieyra, quien refutaba los argumentos de San Agustín, Santo Tomás y San Juan Crisóstomo sobre las finezas de Cristo. Un antiguo amigo de Sor Juana, Manuel Fernández de Santa Cruz, Obispo de Puebla, le pide el texto de la crítica para molestar al Obispo de México con quien sostenía una antigua rivalidad. Manuel Fernández de Santa Cruz publica este texto con el título de *Carta atenagórica de la Madre Sor Juana Inés de la Cruz religiosa profesa de velo y coro en el muy religioso Convento de San Jerónimo*.

El Obispo de Puebla adjunta a la *Carta atenagórica* un prólogo que firma con el seudónimo de Sor Filotea de la Cruz. En este pliego, por un lado halaga las dotes intelectuales de Sor Juana, pero, por otro, la reprende por haber escrito la *Carta atenagórica* y le recomienda abandonar las letras profanas y dedicarse a las sagradas. La explicación del tenor del prólogo puede ser la intención de Manuel Fernández de Santa Cruz de salvar responsabilidades o la de dar a Sor Juana la oportunidad de defenderse de censuras a las que, de otro modo, ella no habría podido hacer frente.

Sor Juana envía, tres meses después, la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*.

La *Respuesta* es un texto de defensa de una persona que se sabe excepcional, brillante; pero que, a la vez, está muy conciente de su posición subordinada. La *Respuesta* es, pues, un texto argumentativo cuidado en el mínimo detalle y no, como puede parecer a simple vista, una confesión autobiográfica, una exposición sencilla, escrita con naturalidad sorprendente, alejada de la prosa ornamentada del Barroco. Por el contrario, es un texto de estrategia complicada cuyo mayor acierto reside en esconder la argucia de su elaboración.

Tengamos en cuenta que la argumentación es un razonamiento que trata de descubrir algo, de darle claridad, de probarlo, de demostrarlo; es una actividad que persigue modificar un estado de cosas. Su objetivo final es convencer al interlocutor. Es por esto que todo discurso debe adecuarse al auditorio y el auditorio de Sor Juana es nada menos que el Obispo de Puebla y otras autoridades eclesiásticas a las que debe sumisión.

La autora tiene en cuenta que sus oyentes no reaccionan tanto contra el saber de una mujer cuanto contra su evidencia en la escritura. Es por esto que ella deslinda estas dos actividades, el saber y el escribir, al elaborar su defensa.

Veamos cómo Sor Juana en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* defiende su derecho a la vida intelectual y a la libre opinión desde su posición de doble subordinación: ser mujer y ser monja.

La primera elección de la autora en la elaboración de su *Respuesta* es su identidad de enunciadora. Me explico: el sujeto de un texto no es, en sentido estricto, la persona, el ente histórico, sino una imagen de este, configurada para el caso. Debemos tener en cuenta que esta imagen del autor, este enunciador es dinámico, es decir, que puede pasar por variaciones según las exigencias de la argumentación. En este tipo de discurso, la identidad del enunciador está ligada a intenciones persuasivas y, para estos efectos, en la *Respuesta* se alternan una enunciadora sumisa y una enunciadora enérgica, de modo que se dota al texto de dos líneas de lectura que se entrecruzan.

Señalamos a continuación algunos otros recursos retóricos manejados por Sor Juana a lo largo de su *Respuesta*:

- Tópico de modestia: sabemos que, mediante este, el enunciador se resta importancia, lo que propicia la benevolencia del auditorio. Sor Juana utiliza este tópico muchas veces como un encubrimiento que le permite expresar lo que piensa sin perder el favor del oyente.
- Tópico de obediencia: consiste en declarar que se ha realizado una acción como acto de obediencia y no por propia decisión. Sor Jua-

na aprovecha este tópico para, por un lado, aparentar humildad ante quien, supuestamente, da la orden; y, por otro, no asumir la responsabilidad de acciones que podrían merecer censura.
- Mención de una autoridad: este recurso consiste en utilizar actos o juicios de una persona de capacidad reconocida como medio de prueba de una afirmación. Sor Juana lo usa con frecuencia para dar validez a sus argumentos.
- Mención del modelo: mediante la mención del modelo se pretende legitimar una actitud o garantizar el valor de una conducta. Sor Juana presenta inclusive modelos sagrados y, por lo tanto, inobjetables.
- Argumentación mediante el ejemplo: con este procedimiento se presenta los casos y se llega, por inducción, a una regla. Aplicando este recurso, la autora lleva al auditorio a la percepción de que los asuntos tratados caen por su propio peso.
- Argumentación mediante la ilustración: se diferencia de la argumentación mediante el ejemplo en que no tiene como objetivo fundamentar una regla, sino reforzar la adhesión a una regla ya conocida y admitida, proporcionando casos particulares que la esclarezcan.

A continuación veremos cómo estos recursos se convierten, en manos de Sor Juana, en verdaderas estrategias de argumentación.

El texto tiene la estructura del discurso forense, por lo tanto se divide en exordio, *narratio*, prueba y peroración.

El exordio, introducción cuyo objetivo es obtener la atención y la benevolencia del oyente, está a cargo de la enunciadora sumisa y comienza así:

> Muy ilustre Señora, mi Señora: no mi voluntad, mi poca salud y mi justo temor han suspendido tantos días mi respuesta. ¿Qué mucho si, al primer paso, encontraba para tropezar mi torpe pluma dos imposibles? El primero (y para mí el más riguroso), es saber responder a vuestra doctísima, discretísima, santísima y amorosísima carta [...]. El segundo imposible es saber agradecer tan excesivo como no esperado favor, de dar a las prensas mis borrones: merced tan sin medida que hace le pasara por alto a la esperanza más ambiciosa y al deseo más fantástico [...].[1]

[1] Cruz, Sor Juana Inés de la. *Páginas escogidas*. Selección de Fina García Marruz, prólogo de Lolo de la Torriente. La Habana: Casa de las Américas, 1978, p. 177.

Es evidente que Sor Juana entra en el juego retórico de dirigir la carta a Sor Filotea de la Cruz y no a Manuel Fernández de Santa Cruz, lo que le permite darle a aquella un tono familiar.

Es muy natural que esté presente el tópico de la modestia, al cual la autora le da un uso convencional: rebaja su valía a la vez que enaltece a Sor Filotea.

Enseguida ilustra su caso —ser incapaz de responder un favor— aludiendo a los pasajes bíblicos que protagonizan la madre de Juan el Bautista y Saúl. De esta manera, lo dicho queda asegurado en la mente del oyente. Más adelante Sor Juana resuelve que hay que advertir que no se calla por no saber, sino porque no cabe todo lo que hay que decir. Y recurre, nuevamente, a la ilustración; pero combina este recurso con el de presentar un modelo, entonces glosa a San Juan: «Dice San Juan que si hubiera de escribir todas las maravillas que obró nuestro Redentor, no cupieran en todo el mundo los libros».[2]

Después de unas líneas asegura que aceptará el consejo de leer libros sagrados y anuncia que se atreverá a hablar, animada por la confianza que le da Sor Filotea. Y este atrevimiento va envuelto en el tópico de la modestia:

> Y así, debajo del supuesto de que hablo con el salvoconducto de vuestros favores y debajo del seguro de vuestra benignidad, y de que me habéis, como otro Asuero, dado a besar la punta del cetro de oro de vuestro cariño en señal de concederme benévola licencia para hablar y proponer en vuestra venerable presencia, digo que recibo en mi alma vuestra santísima amonestación de aplicar el estudio a libros sagrados, que aunque viene en traje de consejo, tendrá para mí sustancia de precepto [...].[3]

Vemos, pues, que el tópico de modestia trasciende aquí el uso convencional, puesto que la autora lo está utilizando para disfrazar su osadía de expresarse a través de la escritura.

A continuación, comienza a explicar el no haberse dedicado a los libros sagrados —tema que constituye la crítica central de Sor Filotea—, para lo cual elige argumentar con ejemplos:

> Aun a los varones doctos se prohibía el leer los *Cantares* hasta que pasaban de treinta años, y aun el *Génesis*: éste por su oscuridad y aquéllos

---

[2] Ib., p. 180.
[3] Ib., pp. 180-181.

> porque de la dulzura de aquellos epitalamios no tomase ocasión la imprudente juventud de mudar el sentido en carnales afectos.[4]

Refrenda este ejemplo con la opinión de una autoridad: «Compruébalo mi gran Padre San Jerónimo, mandando que sea esto lo último que se estudie, por la misma razón».[5] Y concluye dando su posición por intermedio del tópico de modestia: «Pues ¿cómo me atreviera yo a tomarlo en mis indignas manos, repugnándolo el sexo, la edad y sobre todo las costumbres?».[6]

Continúa con el tema y abruptamente se opaca la enunciadora sumisa y aparece la enunciadora enérgica en estas líneas contundentes referidas al riesgo que puede suponer el trabajo con libros sagrados: «Una herejía contra el arte no la castiga el Santo Oficio, sino los discretos con risa y los críticos con censura [...]».[7] Concluye con esta sentencia: «según la misma decisión de los que lo calumnian, ni tengo obligación para saber ni aptitud para acertar; luego, si lo yerro ni es culpa ni es descrédito. No es culpa, porque no tengo obligación; no es descrédito pues no tengo posibilidad de acertar».[8]

Acto seguido, recurre primero al tópico de obediencia para enfatizar el deslinde de responsabilidades respecto del oficio de escribir: «Y, a la verdad, yo nunca he escrito sino violentada y forzada y solo por dar gusto a otros [...]»;[9] y después recurre al tópico de modestia para prevenir problemas con la Inquisición:

> ¿Qué entendimiento tengo yo, qué estudio, qué materiales ni qué noticias para eso, sino cuatro bachillerías superficiales? Dejen eso para quien lo entienda, que yo no quiero ruido con el Santo Oficio, que soy ignorante y tiemblo de decir alguna proposición malsonante o torcer la genuina inteligencia de algún lugar.[10]

Y deja sentado que ella estudia solo para saber: «Yo no estudio para escribir, ni menos para enseñar (que fuera en mí desmedida soberbia), sino solo por ver si con estudiar ignoro menos».[11]

---

[4] Ib., p. 181.
[5] Ib., pp. 181-182.
[6] Ib., p. 182.
[7] Ib., l. cit.
[8] Ib., l. cit.
[9] Ib., l. cit.
[10] Ib., l. cit.
[11] Ib., p. 183.

Aclaremos que ni el tópico de la modestia ni el tópico de la obediencia contrarían necesariamente a la enunciadora enérgica.

A renglón seguido reconoce que sí escribe, pero por seguir un «natural impulso que Dios puso en mí» (183). Lleva, pues, el tópico de la obediencia a su máximo rendimiento al señalar la voluntad de Dios como responsable de su escritura.

La enunciadora sumisa vuelve a surgir para terminar el exordio:

> [...] quiero que con haberos franqueado de par en par las puertas de mi corazón, haciéndoos patentes sus más sellados secretos, conozcáis que no desdice de mi confianza lo que debo a vuestra venerable persona y excesivos favores.[12]

Comienza la *narratio* y, a lo largo de esta sección en la que se explican los hechos, se siente la voz de la enunciadora enérgica. Al relatarnos su temprano interés por el conocimiento, sus afanes por el aprendizaje durante su adolescencia, las exigencias que ella misma se impone para avanzar en los estudios, no hace otra cosa que valorarse a sí misma de manera tal que se refuerza la autoridad de la enunciadora. Este es un recurso muy importante que Sor Juana dosifica hábilmente y que tiene como efecto el reconocimiento de la importancia de sus palabras.

Hace referencia nuevamente a los estudios de teología, pero, a diferencia de lo que sostuvo en el exordio, aquí plantea que ha sentido la necesidad de dedicarse a la ciencia sagrada y afirma que fue esa aspiración la que la obligó a tomar contacto con las ciencias y artes humanas que constituyen pasos previos para acceder a la disciplina de lo sagrado. Prueba esta afirmación mediante una serie de preguntas retóricas que son muestra de gran erudición y que desafían al que pretenda negarlas. Citamos algunas:

> ¿Cómo sin lógica sabría yo los métodos generales y particulares con que está escrita la Sagrada Escritura? ¿Cómo sin retórica entendería sus figuras, tropos y locuciones? ¿Cómo sin física, tantas cuestiones naturales de la naturaleza de los animales de los sacrificios, donde se simbolizan tantas cosas ya declaradas, y otras muchas que hay?[13]

---

[12] Ib., p. 184.
[13] Ib., p. 187.

Lo que sigue es la demostración de que le es muy difícil llegar a su objetivo —la teología—, ya que es imposible cumplir con el requisito previo de completar el estudio de las ciencias y las artes profanas. Le suma a esta afirmación la modestia de considerar que no tiene la pureza necesaria para acercarse a la ciencia sagrada. Con esta hábil argumentación, Sor Juana, por un lado, explica que su alejamiento no responde a una elección suya, sino que, por el contrario, ocurre muy a su pesar, y, por otro lado, prueba que su apego a las letras profanas es consecuencia de querer alcanzar la teología. De este modo, se defiende de la acusación central de Sor Filotea sin enfrentarla ni contradecirla.

En otro pasaje, Sor Juana denuncia con gravedad a las personas que la hostigan:

> [...] entre las flores de esas mismas aclamaciones se han levantado y despertado tales áspides de emulaciones y persecuciones, cuantas no podré contar, y los que más nocivos y sensibles para mí han sido, no son aquellos que con declarado odio y malevolencia me han perseguido sino los que amándome y deseando mi bien (y por ventura, mereciendo mucho con Dios por la buena intención), me han mortificado y atormentado más que los otros con aquel: *no conviene a la santa ignorancia que deben, este estudio; se ha de perder, se ha de desvanecer en tanta altura con su misma perspicacia y agudeza.* ¿Qué me habrá costado resistir esto?[14]

Luego cobra más seriedad la denuncia al atribuir la autora muchas censuras y ataques a la envidia que despiertan personas destacadas. Inmediatamente ilustra este enunciado con la referencia al odio de los fariseos contra Cristo, ilustración irrebatible y de gran fuerza apelativa por estar unida a la mención del modelo sagrado.

Continúa Sor Juana con la acusación directa a los hombres doctos y luego precisa que la virtud que más atrae la envidia es el entendimiento.

> Cualquiera eminencia, ya sea de dignidad, ya de nobleza, ya de riqueza, ya de hermosura, ya de ciencia, padece esta pensión; pero la que con más rigor la experimenta es el entendimiento. Lo primero, porque es el más indefenso, pues la riqueza y el poder castigan a quien se les atreve, y el

[14] Ib., p. 193.

> entendimiento no, pues mientras es mayor es más modesto y sufrido y se defiende menos. Lo segundo es porque, como dijo doctamente Gracián, las ventajas en el entendimiento lo son en el ser. [...] y así como ninguno quiere ser menos que otro, así ninguno confiesa que otro entiende más, porque es consecuencia del ser más.[15]

Observemos que para dar validez a estas serias razones alude a la autoridad de Gracián y se apoya también en la ilustración que refiere la coronación de Cristo con la corona de espinas. Nuevamente da efectividad a sus afirmaciones uniendo la ilustración a la mención del modelo sagrado.

Después de dejar establecido que ha sido objeto de envidia, la autora dice lo siguiente: «En todo lo dicho, venerable señora, no quiero (ni tal desatino cupiera en mí) decir que me han perseguido por saber, sino solo porque he tenido amor a la sabiduría y a las letras, no porque haya conseguido ni uno ni otro».[16]

Para añadir mayor verosimilitud a la situación, decide ilustrarla con los tormentos que sufre el príncipe de los apóstoles, no por saber, sino por querer saber.

Termina la *narratio* relatando que, aunque le nieguen los libros, como le ocurrió alguna vez, ella estudia observando el entorno con una curiosidad incansable y llega a descubrimientos interesantes. De este modo, Sor Juana cierra esta sección reafirmando nuevamente sus valores.

La tercera parte del discurso, la prueba, es la etapa de la demostración con razones probatorias. Después de haber expuesto largamente en la etapa discursiva anterior su autoridad, inicia la prueba con los tópicos de obediencia y de modestia. Acto seguido nombra, con valor de ejemplos, a veinte mujeres pertenecientes a épocas y culturas diversas, las cuales tienen en común haber sido aceptadas y hasta veneradas por doctas.

> Veo tantas y tan insignes mujeres: unas adornadas de don de profecía, como una Abigail; otras de persuasión, como Ester; otras, de piedad, como Rahab; otras de perseverancia, como Ana [...]. Veo adorar por diosa de las ciencias a una mujer como Minerva, hija del primer Júpiter y maestra de

---

[15] Ib., p. 196.
[16] Ib., p. 199.

> toda la sabiduría de Atenas [...]. Veo a la hija del Divino Tiresias, más docta que su padre [...]. A una Hipasia que enseñó astrología y leyó mucho tiempo en Alejandría. A una Leoncia, griega, que escribió contra el filósofo Teofrasto y lo convenció.[17]

Al final de la serie menciona a Paula, santa que tiene valor de modelo sagrado por su relación con la congregación de Sor Juana.

La autora presenta los ejemplos, pero no induce a partir de ello con claridad una conclusión, como cabría esperar. Emplea un recurso más efectivo para el auditorio: dejarle esta tarea a una autoridad como el venerable doctor Arce:

> [...] resuelve, con su prudencia, que el leer públicamente en las cátedras y predicar en los púlpitos, no es lícito a las mujeres, pero que leer, estudiar, escribir y enseñar privadamente, no solo les es lícito, pero muy provechoso y útil; claro está que esto no se debe entender con todas, sino con aquellas a quienes hubiere Dios dotado de especial virtud y prudencia y que fueren muy provectas y eruditas y tuvieran el talento y requisitos necesarios para tan sagrado empleo.[18]

Luego su tono se vuelve agresivo al tocar el tema del injusto lugar de las mujeres en el mundo intelectual:

> [...] es tan justo que no solo a las mujeres, que por ineptas están tenidas sino a los hombres, que con solo serlo piensan que son sabios, se había de pronunciar la interpretación de las sagradas letras, en no siendo muy doctos y virtuosos y de ingenios dóciles y bien inclinados [...] porque hay muchos que estudian para ignorar, especialmente los que son de ánimos arrogantes, inquietos y soberbios [...].[19]

> [...] obstrúyeseles el entendimiento con lo mismo que había de alimentarse, y es que estudian mucho y digieren poco, [...].[20]

Más adelante, apoyándose en la autoridad de San Jerónimo, lo cita para exponer la necesidad de que se encomiende la educación de las doncellas a las mujeres ancianas doctas en letras.

---

[17] Ib., pp. 203-204.
[18] Ib., pp. 205-206.
[19] Ib., p. 206.
[20] Ib., p. 207.

Algunas líneas después, advierte —como auténtica intelectual atenta al método de trabajo— sobre los riesgos de interpretar los textos sin considerar su contexto espacial y temporal, así como sobre el cuidado obligado para detectar, si la hay, alguna alteración del escrito original. Este pasaje está apoyado con ilustraciones tomadas de la cultura clásica que evidencian, una vez más, la erudición de Sor Juana.

A la luz de estas consideraciones rectifica la interpretación del pasaje bíblico en que el apóstol manda callar a las mujeres en el templo. Según Sor Juana, su verdadero sentido es el veto a que las mujeres prediquen o lean en público, mas para hacerlo en privado no hay prohibición. Y desafía con sus conocimientos, y amparada en la autoridad de la Iglesia, a los que piensan que a las mujeres se les debe prohibir el estudio:

> Y si lo entienden de lo segundo y quieren que la prohibición del Apóstol sea trascendentalmente que ni en los secretos se permita escribir ni estudiar a las mujeres, ¿cómo vemos que la Iglesia ha permitido que escriba una Gertrudis, una Teresa, una Brígida, la monja de Ágreda y otras muchas? [...] y ahora vemos que la Iglesia permite escribir a las mujeres santas y no santas [...].[21]

Llega el momento en que se refiere directamente a la *Carta atenagórica* y se defiende con actitud desafiante y hasta provocadora:

> Si el crimen está en la *Carta atenagórica*, ¿fue aquélla más que referir sencillamente mi sentir con todas las venias que debo a nuestra Santa Madre Iglesia? Pues si ella, con su santísima autoridad, no me lo prohíbe, ¿por qué me lo han de prohibir otros? ¿Llevar una opinión contraria de Vieyra fue en mí atrevimiento, y no lo fue en su Paternidad llevarla contra los tres Santos Padres de la Iglesia? Mi entendimiento tal cual ¿no es tan libre como el suyo, pues viene de un solar? ¿Es alguno de los principios de la Santa Fe, revelados, su opinión, para que la hayamos de creer a ojos cerrados? Demás que yo ni falté al decoro que a tanto varón se debe, como acá ha faltado su defensor, [...] ni toqué a la Sagrada Compañía en el pelo de la ropa; ni escribí más que para el juicio de quien me lo insinuó [...].[22]

---

[21] Ib., p. 212.
[22] Ib., pp. 213-214.

Inmediatamente, Sor Juana intenta diluir el efecto chocante de estas líneas:

> Pero, ¿dónde voy, señora mía? Que esto no es de aquí, ni es para vuestros oídos, sino como voy tratando de mis impugnadores, me acordé de las cláusulas de uno que ha salido ahora, e insensiblemente se deslizó la pluma a quererle responderle en particular, siendo mi intento hablar en general.[23]

Así, súbitamente, emerge la enunciadora sumisa, la que tendrá el discurso a su cargo hasta el final y afirma no haber querido escribir la *Carta atenagórica*:

> Esa carta que vos, señora mía, honrasteis tanto, la escribí con más repugnancia que otra cosa; y así porque era de cosas sagradas a quienes (como he dicho) tengo reverente temor, como porque parecía querer impugnar, cosa a que tengo aversión natural.[24]

Evidentemente estamos ante una contradicción; pero cabe declarar que, en la *Respuesta*, las contradicciones no responden a un descuido. Las afirmaciones que se oponen entre sí están en contextos diferentes, con distintas intenciones apelativas. Cada una de ellas sirve para suscitar reacciones diferentes en el auditorio; esa es su razón de ser.

Dentro de este tono humilde explica que escribió la carta por obediencia y que por hacerlo en forma descuidada omitió discursos enteros y muchas pruebas. Con estas líneas, la autora está afirmando, encubierta en el tópico de la obediencia, que la *Carta atenagórica* pudo haber sido más explosiva aun.

Termina la prueba asegurando: «[...] lo que es por mi defensa nunca tomaré la pluma [...]»[25] y reflexiona con serenidad sobre la necesidad de la tolerancia ante las calumnias para evitar el envanecimiento.

Llega, así, a la peroración, que no es otra cosa que la petición final. La autora debe ganar la benevolencia del auditorio, por lo tanto el tono se vuelve más familiar y conciliador. Sor Juana pretende dar un

---

[23] Ib., p. 214.
[24] Ib., p. 216.
[25] Ib., p. 217.

paso más hacia adelante: ya no solamente trata de convencer, sino de persuadir. De modo que intenta no solo modificar la manera de pensar del auditorio, sino también su forma de actuar.

Así termina la defensa del derecho de Sor Juana y de las mujeres a la vida intelectual y a la libre opinión. Sor Juana supo, pues, elaborar una estrategia argumentativa para expresar su verdad sin exponerse a un enfrentamiento que habría acabado con ella.

Ojalá algún día se devele el misterio de su abdicación.

Bibliografía

CRUZ, Sor Juana Inés de la
1978 *Páginas escogidas*. Selección de Fina García Marruz, prólogo de Lolo de la Torriente. La Habana: Casa de las Américas.

LUDMER, Josefina
1984 «Tretas del débil». En: González, P.E. y E. Ortega (eds.). *La sartén por el mango*. San Juan: Huracán.

PAZ, Octavio
1983 *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. 2da ed. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

PERELMAN, Ch. y L. OLBRECHTS-TYTECA
1989 *Tratado de la argumentación, la nueva retórica*. 5ta ed. Madrid: Gredos.

PERELMUTER PÉREZ, Rosa
1983 «La estructura retórica de *La Respuesta a Sor Filotea*». *Hispanic Review*, vol. 51, n.° 2, primavera.

RODRÍGUEZ GARRIDO, José A.
1993 «Las citas de los cronistas españoles como recurso argumentativo en la segunda parte de *Los Comentarios Reales*». *Lexis*, vol. XVII, n.° 1.

— «La identidad del enunciador en *Los Comentarios Reales*», manuscrito.

Pintoras que cuentan: Leonora Carrington, Remedios Varo, Frida Kahlo

Giovanna Minardi
Universidad de Palermo

En enero de 1940 tiene lugar en México, en la galería de Arte Mexicano de Inés Amor, la exposición surrealista, la tercera a nivel internacional, que, según Luis Mario Schneider, «es el gran acontecimiento cultural y social de México».[1] Los organizadores de este evento social y *snob* fueron el pintor austriaco Wolfgang Paalen, que había llegado a México en 1939, y el poeta César Moro. Se prepararon dos salas: una para los artistas internacionales y otra para los artistas mexicanos. Frida Kahlo formaba parte de los primeros, así como Leonora Carrington y Remedios Varo.

Remedios Varo, nacida en Cataluña en 1907, llega a México en compañía de su segundo marido, el poeta surrealista Benjamin Peret, en 1942, como exiliados políticos tras la victoria de la dictadura franquista. Leonora Carrington llega desde Nueva York. Nacida en el norte de Inglaterra, en 1917, había conocido y amado a Max Ernst antes de cumplir los veinte años, y ambos habían participado en la primera y la segunda exposición internacional surrealista, realizadas en París y Amsterdam, en 1937 y 1938, respectivamente. Frida Kahlo, para nosotros seguramente más conocida, nació en 1907, y ya había expuesto en forma individual, y con éxito, en Nueva York, en 1938. En la prensa la presentan como la tercera esposa de Diego Rivera; escriben de ella que su obra —y su persona— «combina cierto elemento mexicano "nativo y primitivo" con franqueza e intimidad femeninas poco comunes»; también escriben que su obra es importante y «amenaza aun los laureles de su distinguido esposo».[2] Hay que preguntarse por qué expuso Frida en la exposición surrealista cuando, al decir del crítico de arte Cardoza y Aragón, la suya es «una situación única, solitaria y magnífica en el arte de México» y que solo en «esta tierra de

---

[1] Cfr. Schneider, L.M. *México y el Surrealismo (1925-1950)*. México: Arte y Libros, 1978.

[2] Herrera, H. *Una biografía de Frida Kahlo*. México: Diana, 1988, pp. 196-197.

Tezcatlipoca se habría podido pintar así».[3] Lo que pasó fue que Breton conoció la obra de Frida cuando visitó México, en 1938, en casa de Trotsky, y la misma pintora confiesa: «No sabía que yo era surrealista hasta que André Breton llegó a México y me lo dijo. Yo misma no sé lo que soy».[4]

En respuesta al entusiamo por la exposición surrealista, el número de artistas que se dedicaron a pintar sus visiones fantásticas aumentó considerablemente, y, según afirma Ida Rodríguez Prampolini, los pintores que más destacaron fueron, además de Paalen, cuatro mujeres: Frida Kahlo, Leonora Carrington, Remedios Varo y Alicia Rahon, casada con Paalen. Nos ocuparemos brevemente de las primeras tres y de sus incursiones en campo literario.

Leonora Carrington es la más joven de las tres y la que posee una obra literaria más sólida, compuesta por cuentos, novelas, testimonio y obra teatral. Entre sus escrito, he escogido *Mi madre es una vaca*, escrito en México a finales de los cincuenta. De Remedios Varo presentaré el breve texto *De homo rodans*, publicado por primera vez en 1965, y luego en 1970, y que corresponde a una escultura con el mismo título.[5] André Breton se refería a Remedios Varo como la «hechicera»[6] y Cardoza, a quien no interesaba su temática fantástica, le reconoce un excepcional sentido del humor.[7] Frida fue «diosa de sí misma y fue monoteísta»,[8] el tema central y casi único de su obra lo constituyeron sus autorretratos, por lo tanto no es casual que la obra escrita que nos deja a su muerte (13 de julio de 1954) fuera un *Diario* que escribió durante los últimos diez años de su vida. Este texto tiene como subtítulo *Autorretrato íntimo* y es precedido por cuatro ensayos introductorios, el primero de los cuales es de Carlos Fuentes, quien asegura que este diario es «su línea de cabotaje con el mundo».[9] Frida

---

[3] Cardoza y Aragón, L. *Pintura contemporánea de México*. México: Era, 1988, p. 37.

[4] Herrera, H., ob. cit., p. 197.

[5] El cuento *Mi madre es una vaca* está incluido en Carrington, L. *La casa del miedo*. México D.F.: Siglo XXI, 1992. *Homo rodans* está en Varo, R. *Cartas, sueños y otros textos*. México D.F.: Universidad de Tlaxcala/INBA, 1994.

[6] Breton, A. «Homenaje a Remedios Varo en ocasión de su muerte». *La Brèche*, 1964, contraportada.

[7] Varo, ob. cit., p. 144.

[8] Cardoza y Aragón, L. *El río. Novelas de caballería*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 468.

[9] Kahlo, F. *Diario. Autorretrato íntimo*. México/Milán/Nueva York: Harry Arams Publishers, 1995, pp. 7-24.

lo abre con un montaje de una fotografía suya, vestida de tehuana, que imita a la fotografía de Manuel Álvarez Bravo, con la que se ilustró el catálogo de la exposición surrealista de 1940. En lugar del «Obrero en huelga, asesinado», de 1934, está ella misma, yaciendo, con flores y listones alrededor, según el modelo de la fotografía popular que tanto le gustaba. Frida escribe en el *Diario*: «A todos les estoy escribiendo con mis ojos», subrayando la estrecha relación entre pintura y escritura, evidente también por la presencia de bocetos, dibujos y polímsestos con distintos tonos de tinta y letras. Como en R. Varo, nos encontramos con explicaciones de algunos de sus cuadros, como el de *Las dos Fridas*, amén de experimentos con escritura automática y «cadáveres exquisitos» de procedencia netamente surrealista. Analizaré solo un breve texto sin título.

Leonora Carrington ha dicho que «las imágenes nacen no sé de dónde, y si están cargadas con energía, poseen una vida autónoma».[10] Esta afirmación de la autora nos guiará para adentrarnos en el enigmático cuento de *Mi madre es una vaca*. L. Irigaray nos recuerda la necesaria recuperación de la «huella de la madre», borrada por las tradiciones patriarcales, y aquí el nexo se recupera de manera esotérica: la narradora, en primera persona, otorga el lugar de la madre a un animal, operación que puede emparentarse con una larga tradición cultural y literaria, si pensamos en algunos mitos, como, por ejemplo, la historia de Ahet o el mismo Minotauro, quien en algún cuadro de Leonora tiene una hija.

La primera persona se pluraliza en la primera línea con el añadido de un rasgo que, en un cuento realista, podríamos definir como «social». «Nuestra familia es modesta», y tras un punto y seguido, se repite el título. Luego, en un claro movimiento hacia lo onírico se aclara: «O más bien, un ventilador con cara de vaca». Esta imagen tiene tres rostros superpuestos; también en el cuadro *La tentación de San Antonio*, de 1947, aparecen tres rostros, de distintos tamaños y en línea vertical; en ambos casos, la palabra o el dibujo del rostro se repite tres veces: el número tres, fundamental en muchas culturas, corresponde generalmente al cielo y al orden masculino, pero también a las arcaicas diosas madres triformes. Luego de un par de preguntas retó-

---

[10] Citada por EMERICH, L.C. «Leonora Carrington. Atrás de los espejos». En: EMERICH, L.C. *Leonora Carrington. Una retrospectiva*. Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo, 1994.

ricas sobre su propia identidad, la voz narrante vuelve para decir que los pocos que la conocen la llaman «La Sagrada». La vaca, en términos simbólicos, remite a la tierra como madre nutricia, y en Egipto, a Ahet, la madre del Sol.

El segundo párrafo del cuento se refiere a santuarios y ofrendas, con extrañas combinaciones: lágrimas y miel, chocolate y noches blancas. Después, una línea sobre colores, que refuerza el referente visual y nos puede servir de pista para encontrar el modelo al que remite: «Ocre rojo, cal y hollín», o sea, rojo blanco y negro. En una antología plástica del Surrealismo, preparada por Jacques Baron,[11] se puede observar el cuadro de Carrington, de 1970, *The God Mother*, que representa un animal ancho y de rostro oscuro, como de oso(a), brazos negros abiertos y pies rojos; en su cuerpo se incluyen cinco iglúes y dieciséis rostros femeninos superpuestos; el centro de la figura irradia luz.

En busca de respuestas, recurrimos a un texto de Heide Gotner-Abendroth, quien propone nuevos principios para una «estética matriarcal»: el primero de ellos podría aplicarse a la propuesta pictórica y cuentística de Carrington que estamos analizando. Afirma la crítica alemana que el arte matriarcal «se sitúa más allá de la ficción, tanto en el pasado como en el presente [...], el arte se vuelve magia» y esta interviene en la realidad mediante símbolos. «El antiguo arte matriarcal intentaba influir sobre la naturaleza y modificarla» y el moderno «intenta cambiar la realidad psíquica y social utilizando la magia».[12] Mágica o mítica es la figura zoomorfa del cuadro *The God Mother*, así como «La Sagrada» del cuento.

En otro cuadro de 1989 aparece una vaca roja, con la cabeza, los cuernos y las pezuñas blancas; el negro-hollín puede notarse en los ojos y en las sombras del cuerpo. El fondo es nocturno, con un castillo y dos figuras extrañas, como fantasmas, en negro; en el ángulo inferior derecho, un corro de siete urracas. Las urracas aparecen en otros cuadros y cuentos de Leonora, como *La dama oval*, y siempre graznan o danzan. Entre su posible simbolismo se los relaciona con la palabrería, el espejo y la construcción de un puente sobre la Vía Láctea, para que pase el cortejo nupcial de la Tejedora celeste. Considero que este cuadro aún dialoga con *Mi madre es una vaca*, aunque varias décadas

---

[11] Baron, J. *Anthologie plastique du Surrealisme*. París: Filipacchi, 1980.

[12] Gotner-Abendroth, H. «Nueve principios para una estética matriarcal». En: *Estética feminista*, pp. 99-117.

después. Otro cuadro cercano es aquel en que aparecen, de pequeños, los dos hijos de Leonora, Gabriel y Pablo: *Y luego vimos a la hija del Minotauro* (1953). Es una pintura compleja, en varios planos, con una vaca blanca, de largos cuernos, vestida de rojo y sentada en un taburete, tiene rabo y pezuñas, pero manos humanas. Una enigmática figura femenina, de rostro triangular y etéreo, la contempla. El espacio es entre cerrado y abierto, tiene nubes y columnas de tipo egipcio.

El cuento presenta una serie de secuencias, cuyo eje central está constituido por la narradora, que danza ritualmente e interroga a la Imagen Cornuda que tienen sus santuarios profanados. Las respuestas de «La Sagrada» son enigmáticas y el interrogatorio termina con la afirmación de que no existe ningún saber y que el conocimiento es «solo aquello que está inscrito en la materia viva primordial. Los seres primarios son [...] los que ya no fingen saber quiénes son». El texto, escrito veinte años después de la terrorífica experiencia del manicomio[13] y cargado de una latente crítica a la humanidad mediocre, gira alrededor del «combate espiritual» al que remite el Minotauro, su hija Ariadna o la «Imagen Cornuda»; es un cuento estructurado sobre una búsqueda angustiada y dolorosa de respuestas.

De homo rodans se publica después de la muerte de Remedios Varo, en 1964. En una carta a la madre de 1959, la autora cuenta el origen del cuento y de lo que ella llama «figurita», que lo ilustra. Se trata, según la autora, de «antropología y no de pintura», y así lo explica: «Resulta que hice con huesos de pescuezo de pollo y de pavo [...] una figura, y escribí un pequeño tratado de antropología (imitando un viejo manuscrito) para demostrar que el antecesor del *homo sapiens* fue esa figurita que hice, a la que llamo *homo rodans* (porque termina en rueda). Se me ocurrió llevar el manuscrito y la figurita a la librería de un amigo, y resulta que vino un señor, lo vio y le encantó y le hizo mucha gracia (todo está hecho y escrito en broma). Todo está hecho imitando las cosas y las palabras científicas que casi nadie entiende y muchas partes del escrito están en latín inventado que ni yo misma entiendo, pero el conjunto resultaba gracioso». *De homo rodans* conjuga supuestos conocimientos científicos con mitos y sentido del hu-

---

[13] CARRINGTON, L. *Memorias de abajo*. Madrid: Siruela, 1991. Libro testimonial donde narra, en agosto de 1943, su internación en el manicomio, ocurrida tres años antes en España.

mor, en una propuesta paródica de la pedantería, de la erudición y del falso rigor de ciertas investigaciones científicas que no siempre se basan en pruebas irrefutables.

El meollo de la trama gira en torno de las profundidades de varios tipos: la del cuerpo humano en sus estructuras óseas; las del origen de la especie humana y sus vestigios, a través de excavaciones arqueológicas efectuadas en Mesopotamia; y las del hoy llamado «imaginario social», en la confusión denunciada entre las palabras «mito y mirto». Se podría agregar una ulterior propuesta: los materiales que alimentan el cuento parecen extraídos de las profundidades oníricas o del inconsciente, tan caras a los postulados surrealistas.

El presunto autor del tratado es Halickcio von Fuhrangschmidt, quien a su vez recurre a textos de otros eruditos de nombres igualmente raros, sin eludir la mención más inverosímil a todo lo que rodea ese tipo de investigaciones: manuscritos, polimsestos, etc. De la misma manera, la confusión filológica entre «mito y mirto» se quisiera atribuir a un equívoco provocado por «la transmisión oral», cuando, en cambio, se debe más sencillamente a la «fuerza coriza y ronquera» del científico en cuestión, que hace que su «mirto» se transforme en «mito».

Aparte de estos aspectos meramente textuales, otros procedimientos que sigue la autora son: 1) el ancestral motivo del mundo al revés. Todo el tratado se basa en un equívoco provocado, de connotaciones claramente sexuales, en la descripción de los procesos de «reblandecimiento» y «endurecimiento», como lógica causa del nacimiento de la especie. Todos estos procesos son tratados, por lo tanto, con la mayor naturalidad, haciendo comprensible así la queja del erudito de que «este punto de vista tan austero no es de nuestros días, ya que estamos acostumbrados a que se mencionen sin ambages cosa tales como tibia, peroné y hasta fémur». Clara utilización del procedimiento del mundo al revés, en este caso, mediante la transformación de términos normales en tabúes. 2) la colocación de un elemento en un contexto que no le corresponde. En las excavaciones de Lilibia en Mesopotamia aparece un paraguas, junto al «cofre tallado en roca hipogénica que contenía las tabletas de arcilla con el diario cuneiforme de la reina Tol». Naturalmente, también este singular descubrimiento viene revestido del mismo tono paródico —interpretaciones delirantes de su origen y naturaleza— que caracteriza el texto.

Pero quizás el aspecto más interesante del tratado es el desarrollo de la imagen de la rueda: el esquemático *homo rodans* termina con

una rueda, como otros personajes de Remedios Varo. Simbólicamente, la rueda comparte la perfección del círculo o de la esfera, que se ha explicado como «símbolo de sí mismo». Pero la rueda está más cercana al mundo y a la imperfección de una creación continua y perecedera. Ella, con su doble natura móvil y estática, constituye el símbolo perfecto para nuestra autora, que intenta encerrar en sus cuadros cuanto de eterno —representado en el símbolo de la rueda por el eje siempre fijo— posee toda situacion accidental —expresada por los giros de la rueda—, en una visión del universo que ve, como Heráclito, en el cambio, en el movimiento, la única constante verdad. Por esto sus personajes se mueven continuamente, pero mediante una rueda, en lugar de los pies, rueda que remite a la idea del movimiento perpetuo, del carácter cíclico de los fenómenos y del ser.

Frente el estatismo o la danza ritual de los personajes de Carrington, los de Remedios Varo parecen estar siempre desplazándose hacia algún sitio «otro», en plan de búsqueda, exploración o simple vagabundeo. Y la búsqueda no cesa nunca. La rueda es, en última instancia, la metáfora del viaje hacia una dimensión trascendente, es la búsqueda de los orígenes; Remedios Varo ha sido una gran viajera, sea en sentido geográfico que mental, de la misma manera lo son sus personajes y lo es el ser humano en general.

En su *Diario*, Frida Kahlo incluye materiales heterogéneos, dibujados y/o pintados en distintos colores y a menudo superpuestos, a manera de polimsesto. Me interesa destacar, en una lectura sesgada, la inclusión de un brevísimo cuento. En una hoja, la pintora dibuja un hombre y una mujer, abrazados y desnudos, y en la otra mitad de la página, dividida en forma vertical, el siguiente texto escrito en tinta marrón: «Pareja extraña del país del punto y la raya. Ojo-único casó con la bellísima Neferisis (la inmensamente sabia) en un mes caluroso y vital [tachaduras]. Nacióles un hijo de rara faz y llamóse Neferúnico, siendo este el fundador de la ciudad comúnmente llamada Lokura». En la página siguiente aparece el dibujo de un rostro masculino de varios planos (uno de frente y varios de perfil), con las mismas cejas de Frida, barba y tres ojos (uno en la frente). Debajo se lee: «Retrato de Neferúnico, fundador de Lokura». Una vez más, el dibujo y la escritura dialogan; además, está la referencia a Egipto a través de la transformación del nombre de Nefertitis, con la cual, sin duda alguna, se identifica la autora.

La mujer, poderosa y sabia, es representada con el hijo en las entrañas, como se ve en otros autorretratos de Frida, en recuerdo de sus

doloridos abortos. En el hombre aparecen, además de su sexo, las costillas y el corazón. Tiene una marca de labios femeninos en la mejilla y un tercer ojo en la frente, que nos remite al tercer ojo de Shiva, símbolo de la percepción intelectual y la unitiva. Si los dos ojos, según antiguas civilizaciones, corresponden al Sol y a la Luna, el tercero simboliza el fuego. En la cultura egipcia, a la cual el cuento remite, es frecuente encontrarlo en las obras de arte, como símbolo sagrado, y Frida a menudo solía retratar a Diego con el tercer ojo en la frente. Cuanto sugiere el breve texto o sueño de Frida es la pareja humana y su descendencia. El hijo no logrado en el espacio autobiográfico se concretiza en las páginas de la fantasía, pero el heredero tiene como destino fundar una ciudad con el nombre tan particular e inquietante de Lokura. Es esta la proyección hacia el futuro de la autora.

Si en Carrington se buscaba la relación con la madre mítica y se pagaban las culpas con la propia sangre y el castigo, en el relato de Varo se barajan falsos cánones científicos para una exploración subterránea hacia los orígenes de la especie humana, encarnada en ese *Homo*, con mayúsculas, que la modernidad forja en la ilustración. En Frida aparece la divina trinidad del padre, la madre y el hijo, pero esta desemboca no en el reino de la felicidad, sino en el territorio prohibido de la locura. Estos podrían ser, en definitiva, los «modelos interiores» (Breton) de los cuadros y los escritos de las tres surrealistas mexicanas.

Bibliografía

CARDOZA Y ARAGÓN, L.
1988 *Pintura contemporánea de México*. México: Era.

CARRINGTON, L.
1992 *El séptimo caballo y otros cuentos*. México: Siglo XXI.

1992 *La casa del miedo*. México: Siglo XXI.

1991 *Memorias de abajo*. Madrid: Siruela.

CHEVALIER, J. y A. GHEERBRANT
1991 *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.

HERRERA, H.
1988 *Una biografía de Frida Kahlo*. México: Diana.

IRIGARAY, L.
1992 *Yo, tú, nosotras*. Valencia: Cátedra, Instituto de la Mujer.

KAHLO, F.
1995 *Diario. Autorretrato íntimo*. México/Milán/Nueva York: Harry Arams Publishers.

MONTERO, R.
1995 *Historias de mujeres*. Buenos Aires: Alfaguara.

SCHNEIDER, L.M.
1978 *México y el Surrealismo (1925-1950)*. México: Arte y Libros.

VARO, R.
1994 *Cartas, sueños y otros textos*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala/INBA.

La «Censura y aprobación» de Fray Ignacio de Quesada para *La Novena Maravilla* de Juan de Espinosa Medrano

Charles B. Moore
Gardner-Webb University (Boiling Springs, NC, EE UU)

CUANDO LOS CRÍTICOS HABLAN del biógrafo más importante del literato y predicador peruano Juan de Espinosa Medrano, El Lunarejo (¿1629?-1688), con razón, siempre mencionan a Agustín Cortés de la Cruz. Este discípulo de Espinosa Medrano trabajó muy cerca de su mentor[1] y escribió el Prólogo que acompaña *La novena maravilla*, el celebrado sermonario de El Lunarejo publicado por Cortés de la Cruz en Valladolíd, España, en 1695. Este Prólogo todavía nos ofrece uno de los mejores bosquejos biográficos y temáticos de Espinosa Medrano, aunque en ello algunos críticos opinan que Cortés de la Cruz exagera, entre otras cosas, la fama de El Lunarejo.[2]

Sin embargo, además de Cortés de la Cruz, Fray Ignacio de Quesada es otra valiosa fuente biográfica de El Lunarejo que muchas veces, si no siempre, es pasado por alto por los espinosamedranistas. Quesada escribió la poco conocida «Censura y Aprobación» que Cortés de la Cruz colocó en *La novena maravilla* entre su propia carta dedicatoria («A la venerable [...] Sto. Domingo [...]») y dicho Prólogo. Aunque es más corta que el Prólogo, esta censura es, sin embargo, importante por la información que nos aporta acerca de la clase de sermones que integra *La novena maravilla*, la recepción que obtuvo dicho sermonario en su tiempo, la fama de Espinosa Medrano como predicador, la importancia y las responsabilidades de los predicadores del siglo XVII y el comienzo de un sentido de «criollismo» en la Colonia.

Debido a que nunca ha habido otra edición de *La novena maravilla* después de la de 1695, el acceso al libro ha sido y sigue siendo muy limitado. Solamente los investigadores con suerte de vivir cerca de (o

---

[1] CISNEROS, Luis Jaime y Pedro GUIBOVICH PÉREZ. «Juan de Espinosa Medrano, un intelectual cuzqueño del seiscientos: nuevos datos biográficos». *Revista de Indias*, n.° 48, 1988, p. 328.

[2] Ib., p. 334.

con fondos para ir a las pocas colecciones especiales que la tienen en los Estados Unidos y Perú, la han estudiado a fondo. Estas limitaciones, combinadas con el estado muchas veces deteriorado del libro, hace que sea indispensable seguir con más republicaciones de los sermones de *La novena maravilla* y, a mi parecer, los folios preliminares que la acompañan.[3] Espero que la republicación de esta censura inicie este proceso y a la vez aumente tanto el interés en la oratoria sagrada durante el Siglo de Oro en general, como en la de El Lunarejo en particular.

A continuación ofrezco el texto completo de esta censura tomada de *La novena maravilla* de 1695. Para facilitar su lectura he modernizado la ortografía y puntuación donde es apropiado y he puesto notas al pie de la página para señalar los datos más interesantes que incluye Quesada y para iluminar otros tópicos de interés para el lector. Veamos ahora la «Censura y Aprobación» de Fray Ignacio de Quesada.

> CENSURA Y APROBACIÓN del M.R.P.M. Fray Ignacio de Quesada, Definidor y Procurador General de las Provincias de Quito, y del Nuevo Reino de Granada; Ex-Provincial, Compañero, y Secretario que ha sido del Reverendísimo Padre General del Orden de Predicadores.[4]
>
> Por comisión del señor licenciado Don Alonso Portillo y Cardos, Vicario de esta Corte de Madrid, y su partido, he leído este libro, titulado, *Novena maravilla nuevamente hallada en los panegíricos sagrados*, que con aplauso general dijo en varias festividades el Doctor Don Juan de Espinosa Medrano, primer canónigo magistral, y después tesorero, chantre, y últimamente arcediano, que fue dignamente de la Santa Iglesia Catedral del Cuzco en los reinos del Perú.[5]
>
> Apenas di principio a su lección, deseoso de registrar esta nueva maravilla, cuando descubrió en ella tal elegancia, tanta dulçura en su estilo el gusto, que sin poder contenerme, llevado de esta suavidad, me apliqué a este deleitoso asunto de modo que puedo asegurar lo de Séneca a su amigo Lucilo: *Blanditur ipse, ut procederem longius: tantaque dulcedine me*

---

[3] Al respecto, Francis Cerdán ha recomendado la multiplicación de sermones del Siglo de Oro español para llenar el «enorme vacío» existente en este género (CERDÁN, Francis. «Historia de la oratoria sagrada». *Criticón*, n.° 32, 1995, p. 103).

[4] En el siguiente párrafo, conocemos dónde El Lunarejo predicaba («en varias festividades»), de su recepción como predicador («con aplauso general») y de su carrera en la Catedral de Cuzco («primer Canónigo Magistral», «Tesorero», «Chantre», «Arcediano»).

[5] En el siguiente párrafo, Quesada homenajea *La novena maravilla* y habla de la sobresaliente capacidad de Espinosa Medrano para componer sus sermones.

tenuit, & traxit, ut illum sine ulla dilatione, perlegerem.[6] Y habiéndole registrado con debida atención mi cuidado, he hallado que el título que se le da de *maravilla* es por muchos títulos debido y ajustado a la obra de este libro, que viene a ser el Libro de las maravillas o La maravilla de los libros;[7] ya porque su autor manifiesta bien lo maravilloso de su ingenio, lo admirable de su doctitud, haciendo en este volumen una sabia ostentación de su caudal en todas teologías, en todo género de erudición y noticias con superior y admirable magisterio. Ya también con la ingeniosa unión que de diversas maravillas hace, ofreciéndolas compendiadas aquí en tres órdenes de panegíricos al buen gusto de los oradores.[8]

Unos son pertenecientes a Cristo bien nuestro en sus sagrados misterios, especialmente en el santísimo misterio de los misterios, en el misterio de fe por antonomasia, que es el Agustísimo sacramento del altar, en que con superior ingenio y caudalosa sabiduría se ostenta panegirista de las maravillas de Dios en sí mismo, atesoradas en tan alto y admirabilísimo sacramento como en memorial y recuerdo de todos sus prodigios: *Memoriam fecit mirabilium suorum.*

En los del segundo orden, es glorioso asunto de su principal empleo la suprema criatura entre todas las criaturas, la que mereció colocarse en el primer lugar después de Dios como con Anselmo dijo mi Angélico Doctor, *3. part. De Ciuit. Beatam Virginem ea puritate nittere, qua maior sub Deo nequit intelligi*. Esta es la soberana reina de ambos orbes, dulce empleo de todas las plumas sagradas. En esta serie de panegíricos fervoriza la devota piedad del autor, aun a las más tibias y dormidas devociones, publicando eficaz y predicando fervoroso las incomprehensibles maravillas de Dios, obradas en su dignísima y santísima madre, como en epílogo apostólico de prodigios, como en nuevo milagro de los milagros de Dios, y profundísimo abismo de todas sus maravillas: *Miraculum omnium miraculorum maxime nouum, immo, & miraculorum abyssum*, (dijo devoto San Juan Damasceno, *Orat. 1. De Virg. Natiuit.) Magnum re vera miraculum,*

---

[6] Espinosa Medrano menciona a Séneca en Espinosa Medrano, Juan de. *La novena maravilla*. Edición y prólogo Agustín Cortés de la Cruz. Valladolid, 1695, pp. 146-147. Le agradezco a la Dra. Nathalie Davaut de la Universidad de Gardner-Webb por su ayuda con el latín en esta obra.

[7] Tropo retórico, la paronomasia, en que se colocan próximas dos palabras de forma parecida. Recomendado para sermones por Granada, Luis de. *Rhetorica eclesiastica*. Introducción Josef Climent. Reimprensión de *Ecclesiasticae Rhetoricae, sive de ratione concionandi*. [1576]. Barcelona: Juan Jolis, 1778, p. 329.

[8] En los próximos tres párrafos, Quesada reseñará los tres tipos de sermones panegíricos de Espinosa Medrano en *La novena maravilla*: los a Cristo, los a María (que, según Quesada, El Lunarejo favorece), y los a varios santos.

fratres dilectissimi, fuit Beata semper Virgo Maria, (dijo la boca de oro San Juan Crisóstomo,[9] *Serm. de Beat. Virg.*). Y últimamente San Epifanio,[10] *Serm. de Laudibus Deiparæ*, afirmó de esta soberana señora: *Cæli,*[11] *terræque mysterium, & stupendum miraculum.* Que es Maria santísima de cielos, y tierra inscrutable misterio, y estupendo milagro.

Paso al tercer orden de panegíricos pertenecientes a diversos santos. Estos los dirige con muy iguales talentos de ingenio y literatura a la glorificación y magnificencia de Dios omnipotente, a la exaltación de este su infinito poder manifestado en la innumerable variedad y multitud conglobada de virtudes con que liberal en el orden sobrenatural de gracia enriqueció a muchos de sus siervos, que son las maravillas de Dios que le aclaman santo muchas veces y el santísimo de los santos, maravilloso, y admirable en cada uno y en todos sus santos: *Mirabilis Deus in Sanctis suis.*[12]

En esta categoría de panegíricos [a los santos], confieso ingenuo, que aunque cada uno y todos juntos desempeñan las grandes partes del orador, granjeándole créditos de primera estimación, entre los primeros; con todo, reparo en dos oraciones panegíricas de mi angélico maestro [Santo Tomás], aun más empeñada y desempeñada la destreza del orador, más sobresaliente su docto magisterio; pues echando el resto de todo su caudal, llegó aquí a excederse a sí mismo el autor, manifestándose singular devoto y juntamente extremado discípulo del Santo Doctor. Acredita lo primero constituyéndose especial orador de su taumaturga santidad. Desempeña lo segundo, obstentándose consumado *teólogo* de su angélica escuela. Esta última parte la experimentará no solo aquí más también en lo restante de este libro la curiosidad; pues con caudalosa afluencia de doctrina angélica nos le franquea lleno y *sobrelleno* de verdades tomísticas, de noticias angélicas de modo que si cada artículo de ella es un milagro, cada conclusión una maravilla: *Tot enim fecisse miracula, quot scripsisse articulos*, que dijo Juan XXII. Bien podemos asegurar de este libro, *Novena maravilla*, ser un maravilloso piélago de

---

[9] Aunque «Crisóstomo» se cita muchas veces en *La novena maravilla* (Espinosa Medrano, ob. cit., pp. 11-12), El Lunarejo no suele clarificar si es «San Juan» o «San Pedro» Crisóstomo. Más tarde, en esta «Censura», Quesada menciona a San Pedro.

[10] San Epifanio se menciona en ib., p. 212.

[11] He corregido la ortografía aquí y en otros lugares en el texto donde el escribano cometió el error de poner œ (oe) en vez de æ (ae).

[12] En el siguiente párrafo, Quesada habla de la fama de Espinosa Medrano y de la recepción de *La novena maravilla*. En particular explica cómo él mismo la recibe. Al respecto, dice, entre otras cosas, que los sermones a Santo Tomás son los mejores de El Lunarejo.

maravillas tomísticas, de milagros angélicos para que así se desempeñe lo sublimado de este ingenio, verificándose en él lo que previno el filósofo, *lib. 8. topec. cap. 5. Verum ingenium, & indoles in eo est; vt possit verum recte sequi, & declinare falsum. Quod quidem iis, quibus acumen ingeniis, & indolem natura largita est, preclare efficere possunt.* Y para que así se manifieste que si a Dios nos le predica admirable en todos sus santos: *Mirabilis Deus in Sanctis suis.* En Tomás, como en abismo profundísimo de santidad y sabiduría, que dijo el mismo Tomás, nos le manifiesta en cierto modo el orador aún más admirable, desempeñando docto y erudito lo que dejó dicho aquel gran padre de espíritu, Fray Luis de Granada, *Serm. Diui Thom. De Beatissimo Patre nostro D. Thoma, propter admirabilem eius sapientiam, cæterasque virtutes; singulari quadam ratione, dicitur illud: Mirabilis Deus in Sanctis suis.*[13]

En desempeño del mismo asunto, hallo una recomendación especial en un breve de Urbano V, dirigido a los Tholosanos, que dice así: *Laudabilis Deus in Sanctis suis, in sui Maiestate mirabilis, cuius ineffabilis altitudo Prouidentiæ, nullis inclusa limitibus, nullis terminis compræhensa, recti censura, iuditiis Cælestia pariter, & terrena disponit; & si cunctos eius Ministros magnificet, altis decoret honoribus; & Cælestis efficiat Beatitudinis Possessores; illos tamen, vt dignis digna rependat, potioribus attollit insigniis dignitatum, & præmiorum, vberiori retributione prosequitur, quos digniores agnoscit, & commendat interior excellentia cunctorum.* Y pasando más adelante, previene el singular culto con que debía ser recibido el sagrado y venerable cuerpo del Angélico Doctor, y dice que aunque Dios, como digno de toda alabanza, es alabado en todos sus santos lo es con muy singulares prerrogativas de excelencia en la santidad y celestial doctrina del Santo Doctor, y prosigue: *Nos attendentes, quanta a Deo scientiæ Doctrina ordinem fratrum Prædicatorum, æ universalem Ecclesiam illustrauit, & Beati Augustini vestigia insequens, Ecclesiam eandem, Doctrinis, & scientiis adornauit, vollent esque propterea idem corpus, speciali honorificentia attolli,* &c. Y después de esta especial honorificencia, que ordena se dé por sus singulares méritos a su santísimo cuerpo, [y] manda [que] se atienda también con especial cuidado a la sequela y ampliación de su admirable doctrina: *Vollumus insuper, & tenore præsentium vobis iniungimus; vt dicti Beati Thomæ Doctrinam, tamquam veridicam, & Catholicam sectemini, eamque studeatis, totis viribus ampliare datum apud Montem-Flasconem, in Kal. Septemb. Pontificatus nostri anno sex-*

[13] Fray Luis de Granada se menciona en ib., p. 154. Es uno de solamente dos retóricos de oratoria sagrada que El Lunarejo menciona jamás en dicha obra. El otro es Arias Montano (ib., p. 169).

to. Y aunque de paso se debe advertir que igualmente atendió el pastoral cuidado de la suprema cabeza de la Iglesia, al culto especial de su santísimo cuerpo, y a la ampliación de su celestial doctrina; para que se reconozca cuanto prepondera la doctrina de Santo Tomás en el aprecio de la santa sede apostólica.

Al mismo intento hallo confirmación en un breve del Santo Pio V, constituyendo al santo glorioso quinto Doctor de la Iglesia, y dice así: *Mirabilis Deus in Sanctis suis, qui se daturum illos in laudem, & gloriam, & honorem promissit, vt quos, ficut Sol, in conspectu suo fulgentes, ob merita sanctitatis, coronat de Cælo, admirabiliter etiam honoraret in sæculo, & in eo, quod illistribui iubet, & venerationis officio; debitum quoque Maiestatis suæ honorem, & gloriam agnosceret*. Aquí habla de Dios generalmente admirable en las virtudes de todos sus santos. Y restringiéndose al modo singular, con que lo es en las del Angélico Doctor, dice raras y especialísimas excelencias de su santidad y doctrina que (por parecerme dignas de que se eternicen en los coraçones de sus devotos y discípulos) las repito aquí todas: *Ex quo Sanctorum laudabili numero, qui catholicam veritatem, corde, opere, & ore roborarunt, Angelici Doctoris Sancti Thomæ de Aquino, ordinis fratrum Prædicatorum in cælum assuptio, multis ante annis, obi terrarum, & diuinis, & propriis est comprobata testimoniis; nam, & miraculorum signis, quibus serui sui Thomæ, perpetua veræ pietatis opera nobilitare voluit in exhausta Dei Benignitas, & certissima Christianæ regula Doctrinæ, qua Sanctus Doctor Apostolicam Ecclesiam, infinitis confutatis hæresibus, illustrauit: adductus felicis recordat. Ioannes vigesimus secundus Prædecessor noster, illo in sanctorum numerum relato, eius diem festum, nonis Martii (quo die nunc etiam collitur) anniuersario honore celebrari iussit.*

Sed quoniam Omnipotentis Dei prouidentia factum est; vt Angelici Doctoris vi, & veritate Doctrinæ, & eo tempore, quo cælestibus ciuibus adscriptus fuit, multæ, quædeinceps exortæ sunt hæresses confussæ, & conuictæ dissiparentur. Quod, & antea sæpe, & liquido nuper in Sacris Tridentini Concilii decretis apparuit: eiusdem memoriam, cuius meritis orbis terrarum, [&?] pestiferis, quotidie, erroribus liberatur, maiore etiam, quam antea grati, & pii animi affectu collendam statuimus, &c. Datum Romæ apud Sanctum Petrum anno incarnat: Dominicæ 1567. Tertio Idus. April. Pontificatus nostri anno secundo.[14]

[14] En el siguiente párrafo, Quesada menciona los edictos de Alejandro VIII y Paulo V, que reconocieron el valioso trabajo de los predicadores. También habla de Santo Tomás, a quien Dios mandó a la tierra para rescatar la profesión de los predicadores, y de San Crisóstomo, quien definió el papel que los predicadores deberían desempeñar. Quesada dice que aunque los predicadores habían recibido dicho reconocimiento tardío, no compara con la recompensa que *La novena maravilla* les dará. Este párrafo es

Viene bien a este mismo intento una bien singular demonstración que de su paternal cariño hizo la santidad de Alejandro VIII en ocasión de su feliz exaltación al Sumo Pontificado, y me ha parecido digna de referirla aquí para mayor edificación del pueblo cristiano, aunque incurra en alguna digresión.[15] En la referida ocasión fue el Reverendísimo Padre General de toda mi sagrada religión a prestar la obediencia por tantos títulos debida a su santidad. Me cupo por suerte acompañar a Su Reverendísima para esta religiosa función como a uno de sus compañeros. Recibió su santidad esta reverencial sumisión y filial rendimiento con muy extraordinaria benignidad, y tomando de ella motivo, dio principio a un gravísimo exordio que hizo en recomendación de los singulares servicios hechos a la santa Iglesia por la religión de los predicadores; dijo su santidad con paternales expresiones de afecto que esta sagrada religión en cinco siglos, o cerca de ellos, que desde su institución santísima habían corrido, había sido, y era de presente madre fecunda de innumerables hijos ilustres en doctrina y santidad que por medio de estos héroes insignes, que a millares de millares se entregaron gloriosamente al martirio, se había dilatado y propagado en todo el orbe la fe católica. Que por medio de otra innumerable caterva de santos y doctores había dado luz de enseñanza, ejemplo de vida, y reformación de costumbres al mundo. Que había sido y era la firmísima e inconcusa columna de la fe católica. Y en su consequencia, instituyendo en el orbe cristiano el santo tribunal de la Inquisición, había dado a la Iglesia un muro inexpugnable contra los enemigos de la fe. Que no era de menos importancia en la Iglesia la institución y promulgación de la devoción del santísimo rosario. Que esta sagrada religión era la maestra de todas las universidades del mundo, el terror de la herejía, y de todo el infierno junto. Y últimamente habiendo hecho un compendio de las excelencias, servicios, y méritos de la religión de predicadores, dio fin a este plausible y gravísimo acto, con una rara ponderación muy propia de su grande sabiduría y alta comprehensión. Dijo que cuando esta sagrada religión no se hallara asistida de tan singulares excelencias y esclarecidos méritos, ni hubiera dado a la Iglesia y al mundo todo tantos y tan copiosos frutos, bastara para magnificarse entre

también importante por lo que nos dice de la recepción de *La novena maravilla*, de la fama de Espinosa Medrano como predicador, y de una perspectiva histórica de los predicadores en general.

[15] Buen ejemplo del tópico del *fastidium* en que el ponente (en forma afectada) se disculpa por aburrir a su público (Curtius, Ernst. *Literatura europea y Edad Media Latina*. Trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. Vol. 1. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 130). El Lunarejo lo emplea muchísimo en Espinosa Medrano, ob. cit., p. 83.

todas haber dado un Santo Tomás, admirabilísimo santo, no solo por lo celestial de su doctrina, más también por el eminentísimo grado de santidad a que le sublimó la gracia del Señor para lustre y esplendor de la iglesia militante para su mayor clarificación y fecundidad, como la misma Iglesia se lo cantaba: *Deus, qui Ecclesiam tuam, Beati Thomæ, Confessoris tuis, atque Doctoris mira eruditione clarificas*. Aquí entra lo admirable de su doctrina. *Et sancta operatione fecundas*, y aquí lo admirabilísimo de su santidad. Que por este fruto solo se condignificaban los méritos de la religión de predicadores tanto cuanto por los innumerables que había dado y daba incesantemente a la Iglesia. Y yo discurro que en este caso se verificara en Santo Tomás respecto del Orden de Predicadores lo que en el precusor baptista, respecto de su esteril madre. *Vt in filio singulari tota fecunditas pensaretur, quando in vno nascebatur numerositas congesta virtutum*. Que dijo San Pedro Crisólogo, *Serm. 89*. Y prosiguiendo el Santo Pontífice con semblante piadoso y alegre dijo, «Finalmente es la religión de predicadores con su Doctor Angélico, el brazo derecho de la Iglesia, con que robustada se defiende de todos sus enemigos, corroboradas sale siempre vencedora, triunfante, y gloriosa: *Sacer Ordo Predicatorum est dextrum brachium Sanctæ Ecclesiæ*». De que dio noticia a toda la Orden por una patente circular el reverendísimo Padre Maestro General Fray Antonio Cloche. Y yo hago mención de este último en una estampa[16] de mi angélico maestro que dediqué y llevé personalmente a la misma santidad de Alejandro Octavo, que podrá satisfacerse el curioso en muchas que así en Roma como en esta Corte de Madrid se han dispensado y su santidad correspondió benigno, concediendo innumerables gracias no solo al Real Colegio de San Fernando, y a su universidad de Santo Tomás, y a mi provincia de Quito, sino a todas las provincias de Indias como diré a su tiempo. Y aunque de este mismo título de brazo derecho de la Iglesia gozaba ya la religión de predicadores por la santidad de Paulo V, como refieren *nuestro Fr. Alonso Fernández y el maestro Arriaga*,[17] y es vulgar noticia en la religión, no por eso faltó la debida estimación en nuestro reconocimiento y gratitud a esta afectuosa y paternal demonstración con que esta suprema tiara le renovó entre los encomios y elogios referidos en

[16] Esta «estampa» es similar a los escudos, insignias y divisas que eran muy populares en aquel entonces. El Lunarejo se refiere a ellas varias veces en Espinosa Medrano, ob. cit., pp. 42, 241, 277, 280-281.

[17] Probablemente se refiere a Fray Gonzalo de Arriaga, quien se popularizó en España durante el Siglo de Oro por sus sermones de Santo Tomás (Herrero García, Miguel. «Ensayo sobre la oratoria sagrada». En: Herrero García, Miguel. *Sermonario clásico*. Madrid: Escelicer, 1942, p. xxv).

honra de mi religión y créditos de su Angélico Maestro para que así constase al mundo que en la admirable doctrina y heróicas virtudes de Santo Tomás de Aquino reverberan las maravillas de Dios con un muro tan sobre excelente y superior que siendo Dios (como es) en los demás santos doctores admirable; en Santo Tomás viene a ser más que admirable, admirabilísimo, según dijo el mismo papa, y según la ingeniosa y docta demonstración, que de este mismo asunto hace en sus panegíricos con soberanos discursos este insigne orador y eminente teólogo. También se me había ofrecido que el renovarle el título de «Brazo derecho a la Religión de Predicadores» después de Paulo V fue a caso para darnos a entender que después que lo obtuvo de Paulo V, creció en tantos méritos la religión de predicadores que dio nuevo motivo para granjearle nuevamente de Alejandro VIII.[18]

De todo lo hasta aquí descurrido se sigue bien a nuestro intento que comprendiendo este libro en sí todas las maravillas de Dios, reducidas a las tres clases de panegíricos que quedan referidas, merece con muy justos títulos el título que se le da de maravilla especialmente si se atiende a la maravillosa disposición y rigurosa puntualidad con que se ven aquí executadas todas las calidades que en el arte predicatoria halló el estudio de Casiodoro,[19] *lib. 3 variar. Gloriosa est denique scientia litterarum; quia, quod primum est, in homine mores purgat: quod secundum est, verborum grati subministrat, ita vtroque beneficio, mirabiliter ornat, & tacitos, & loquentes.* De modo, que por esta admirable disposicion, debida al ingenioso desvelo, y erudicion de su Autor; viene à ser este libro para todos igualmente útil [y] provechoso. *Mirabiliter ornat, & tacitos, & loquentes.* Y viene a ser también este ingenio digno de enumerarse por maravilla entre los maravillosos ingenios del Perú, pues por este se hace manifestación con muy cumplido desempeño, que ese opulentísimo imperio es más rico por los ingenios que en sus amenos y apacibles países produce, que por el oro, plata, y demás tesoros que en sus venas cria. *Ingenium quondam fuerat pretiosius auro,* dijo Ovidio[20] *lib. 3. Amor. eleg.* y Mauro Severo *in Virgil. Pag. II. Nil enim excellentius ingenio; quippe quo reguntur omnia.* De este ofir de tan enca-

[18] En los siguientes dos párrafos, Quesada vuelve a la recepción de *La novena maravilla*, la fama de Espinosa Medrano y declara que tanto El Lunarejo como Perú y América en general deben ser reconocidos por sus méritos. Un tópico muy interesante que Quesada trata de desmentir es la creencia de que los americanos dejan de tener motivación y lucidez mental a los cuarenta años. Este tópico del americano «inferior» se ve en Espinosa Medrano, ob. cit., pp. 47 y 55.

[19] El Lunarejo menciona a Casiodoro en ib., p. 220.

[20] Ovidio se menciona en ib., pp. 1, 125 y 250.

recido precio y excelencia pudiera el Perú y la América toda llenar las bibliotecas de la Europa con mayor afluencia, con más excesiva abundancia que ha llenado sus numerosos reinos de tesoros y opulencias si la penuria de impresiones no le embargara esta gloria, malográndole gran copia de raros y prodigiosos ingenios que a millares florecen de ordinario en ese nuevo orbe.

A esta común desgracia que padecen los sujetos indianos, concurre otra que pone en más infeliz estado su suerte desgraciada, y es experimentar regularmente menos atendidos para el premio sus méritos, cuando bien reconocidas sus circunstancias debía graduarlas en primer lugar la atención; de aquí se origina, tal vez en uno, u otro algún descaecimiento, no del vulgar error introducido, aún en lo muy entendido de la Europa. Se tiene como principio asentado entre mucho que los sujetos de Indias salen *buenos potros, y malos caballos*,[21] metáfora con que quieren decir que son de tan futil naturaleza que hasta la edad de los cuarenta años sobresalen lúcidos y pasando de este término descaecen flojos, atribuyendo este defecto que en uno u otro individuo se advierte a toda la especie y naturaleza de los entendimientos indianos y no a la causa expresada que le induce; confieso que es necesaria mucha paciencia para disimular alguna vez este indigno despropósito. Haya celo, fomento, y premios, y experimentarán si los indianos saben aplicarse al trabajo y atarearse al estudio; pues de presente vemos que aún faltando todo, sobran sujetos, como se ve en tanta multitud de hombres doctos y ancianos que ilustran aquellos reinos con tan sobresalientes créditos que pudieran solos estos desempeñar todo un concilio general, que es sobrada virtud cuando se consideran tan distante del premio. De aquí se puede fácilmente discurrir a que crecimientos no llegaran los ingenios indianos si los ayudara el fomento. Por esto decía yo que algunos se hallan en obligación de restituir en su buena fama y opinión a tantos y tan calificados sujetos que pasan del límite de los cuarenta y aún de los sesenta años de edad, desmintiendo el término con que voluntariamente ha querido poner límite la emulación a los entendimientos sobresalientes que les dio el Criador. Tolérbeme

---

[21] Aunque Quesada la define como «metáfora», esto es un buen ejemplo de un dicho popular que se recomendaba por unos retóricos de oratoria sagrada (Bonifacio, Juan [1589]. «De sapiente fructuoso». En: Olmedo, Félix G. (ed.). *Juan Bonifacio y la cultura literaria del Siglo de Oro*. Santander: Publicaciones de la Sociedad de Menéndez y Pelayo, 1939, pp. 199-200 y 203). El Lunarejo usa solamente unos cuantos en sus sermones (Espinosa Medrano, ob. cit., pp. 17 y 238).

esta digresión,[22] ocasionada de la fuerza de la verdad que muy bien nos desempeña este ingenio peruano, no solo en esta obra sino también en el tomo primero de su *Filosofía* [*Tomística*], que salió a luz en Roma con aplauso y admiración de los ingenios romanos. En una recomendación que (llevado más de las prendas del autor que del afecto de paisano) después mi cariño en Roma dije sobre aquella obra escolástica con las debidas estimaciones mi sentir y careado este con lo crecido de su caudal es constante que quedé tan corto en esa como en esta ocasión, aunque si vale algo un buen deseo que tal vez mereció graduarse por obra, ninguno excedió al mío en la recomendación de sus prendas con que asintiéndome pleno conocimiento de ellas también me asiste muy justificada causa para el sentimiento con que acompaño a la de este su escritor, pues le ha faltado al mejor tiempo una de las mejores plumas en que afianzase por lo escolástico y positivo muy iguales desempeños, muy cabales créditos porque en uno y otro fue muy igual y sin igual: *Vtraque manu pro dextera vitebatur*. Y en tamaña perdida sirva de algún desahogo a la congoja y de alivio a tan sensible dolor la declamación fúnebre que hizo Séneca en la muerte del gran Cicerón que bien se ajustan sus circunstancias a la muerte del autor, es *Senec. lib. suas suas 6. Si ad desiderium nostrum respiceres, quandocumque periises, parum vixisti; si ad res gestias, satis vixisti; si ad memoriam operum tuorum, semper victurus* est.[23] Tantas como estas son las razones que le granjeará este ingenio el título de milagro o maravilla entre los ingenios del Perú; con que bien puedo proporcionadamente en el caso presente decir lo que San Gregorio Niceño de San Basilio:[24] *Ne igitur cum orationis exilitate, miraculum deprimatur, & extenuetur, eiusque, quam nunc de eo habet conceptam opinionem, per eos, qui laudare connati fuerint, aliqæ diminutio fiat; commodius fuerit, silentio potius augere miraculum, quam oratione laudem imminuere, atque extenuare*. Y así cualquiera empeño en su alabanza es ofensa, siendo el mejor desempeño en su crédito el silencio.[25] *Laudat idonee homo tacendo, quod idoneè comprehendere non valet*. Repitió Gregorio y de verdad que en nada le lisonjeo cuando tan corto he quedado. Por lo cual, y porque todos los sermones de este libro (que hemos reducido a las tres series referidas) van arregladas a las infalibles verdades de nuestra santa

[22] Otro ejemplo del *fastidium*.

[23] Séneca se menciona en ib., 146-147, y Cicerón en ib., p. 214.

[24] Mencionado en ib., pp. 23, 26-27.

[25] Otro ejemplo de una paronomasia o un juego de palabras. Aquí se ve entre *empeño* y *desempeño*.

fe católica como también ordenados con celo y piedad a la corrección de los vicios, a la enseñanza de buenas costumbres y mayor aumento de la devoción cristiana, siento ser digno de la licencia que se pretende para que cuanto antes se de a la prensa. Dada en esta hospedería de Madrid del Sagrado Orden de Predicadores al 15 de agosto, Día de la Asunción Gloriosa de María Santísima, Reina de Cielos y Tierra, año de 1693.

Fr. Ignacio de Quesada
Maestro ex Prov. Diff. y Proc. Gen.

Bibliografía

BONIFACIO, Juan
1939 [1589] «De sapiente fructuoso». En: Olmedo, Félix G. (ed.). *Juan Bonifacio y la cultura literaria del Siglo de Oro*. Santander: Publicaciones de la Sociedad de Menéndez y Pelayo.

CISNEROS, Luis Jaime y Pedro GUIBOVICH PÉREZ
1988 «Juan de Espinosa Medrano, un intelectual cuzqueño del seiscientos: nuevos datos biográficos». *Revista de Indias*, n.° 48.

CERDÁN, Francis
1995 «Historia de la oratoria sagrada». *Criticón*, n.° 32.

CURTIUS, Ernst
1955 *Literatura europea y Edad Media Latina*. Traducción Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. Vol. 1. México: Fondo de Cultura Económica.

ESPINOSA MEDRANO, Juan de
1695 *La novena maravilla*. Edición y prólogo Agustín Cortés de la Cruz. Valladolid.

GRANADA, Luis de
1778 *Rhetorica eclesiastica*. Introducción Josef Climent. Barcelona: Juan Jolis, pp. i-xxxvi. Reimprensión de *Ecclesiasticae Rhetoricae, sive de ratione concionandi* [1576].

HERRERO GARCÍA, Miguel
1942 «Ensayo sobre la oratoria sagrada». En: Herrero García, Miguel. *Sermonario clásico*. Madrid: Escelicer.

El encantador divino
Una loa y un dramaturgo novohispano del siglo XVIII

José Pascual Buxó
Universidad Nacional Autónoma de México

He podido consultar en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid un grueso volumen (Mss. núm. 9275) que lleva por título *Poesías latinas y castellanas de diferentes autores y especialmente del Pe. F. Lorenzo del SSmo. Sacramento. Primario Ex Lector de Artes y Theologia Escolastica Prior que fue del Convento de Oaxaca y del Colegio de San Joachin, y Procurador General en los Reinos de España por su Prova. de Carmelitas Descalzos de San Alberto de Mexico, y por el Diffinitorio General de su Orden, con voto en Capitulo Gral. Quien hizo y junto estas Poesias para utilidad de los curiosos Que ocupen algún tiempo en leerlas.*

De Fray Lorenzo del Santísimo Sacramento asentó Beristáin de Souza en el tercer tomo de su *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional* (Amecameca, 1821)[1] que fue «natural de los Reinos de Andalucía, Carmelita Descalzo, Lector de Filosofía y de Teología, Prior del Convento de Oaxaca y Procurador de la Provincia de México en Madrid», noticias obtenidas de las portadas de sus obras impresas: *Lamentación jurídica que en la Provincia de S. Alberto de Carmelitas Descalzos de la N. E. hace al Capitulo general de su Orden,* escrita en colaboración con Fray Agustín de San Antonio y publicada en Madrid sin mención del año; un *Panegyrico de Ntra. Sra. del Carmen,* cuyo título exacto es el de La *Religión del Carmen es la Primogénita hija de mexorada suerte: Sermón panegyrico;* y *El Común Bienhechor para todos es el Señor de los Desconsolados. Sermón panegyrico,* ambas obras impresas en México el mismo año de 1755 por la Imprenta de la Biblioteca Mexicana de Eguiara y Eguren,[2] quien, además, escribió los «Pareceres» o aprobaciones eclesiásticas de cada uno de ellas.

---

[1] Cito por la edición facsimilar del Instituto de Estudios y Documentos Históricos y la Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

[2] Registró esas dos últimas obras Medina, José Toribio. *La imprenta en México (1539-1821).* Santiago de Chile, 1910 (edición facsimilar de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1989).

La página inicial del manuscrito madrileño —llevado a la península por el propio autor o quizá remitido por alguno de sus correligionarios con el propósito de que allí se imprimiera o divulgara– contiene los mismos datos biográficos que se anotan en las portadas de las publicaciones a las que nos hemos referido, sin embargo, nos descubre a un Fray Lorenzo del Santísimo Sacramento cuyas aficiones literarias no se limitan a la oratoria sagrada, sino que se extienden al cultivo de la poesía lírica y dramática, actividad de la que hasta ahora no se tenía ninguna noticia.[3] Por más que en el mencionado volumen se hayan copiado algunas composiciones ajenas —que serían muy del gusto de Fray Lorenzo—,[4] la inmensa mayoría de ellas se le puede atribuir sin dificultad.

Llamo ahora la atención sobre la serie de seis loas, escritas al impulso de diversas circunstancias, así religiosas como mundanas, y representadas en diversas localidades del actual estado de Puebla: Tehuacán, Atlixco e Izúcar, que llevan los siguientes títulos: *El encantador divino, La estrella de Thecuacán, La mexicana vidriera, Más es lo que puede un grande que quanto apprehende el pequeño, La confirmada en patrona, Fuego de Dios es venido, el que es de todos amado.*

---

[3] Dentro de la misma orden carmelita novohispana, pero perteneciente a una generación anterior a la de nuestro autor, Fray Juan de la Anunciación escribió diversas obras dramáticas (loas y coloquios), casi todas ellas relacionadas con festejos religiosos. Su reciente editor las considera piezas características del «teatro de escuela», compuestas a propósito del inicio o conclusión de cursos académicos o en homenaje a algunas personas destacadas. Cfr. Fray Juan de la Anunciación, *Coloquios*. Estudio introductorio y notas de Germán Viveros. Universidad Nacional Autónoma de México, *Biblioteca del Estudiante Universitario*, 1996.

[4] Entre ellas las famosas *Dézimas del Señor Sariñana con el Trobo de Corvulacho. Impresas en México, año de 1699. En la Imprenta de Juan Guillena Carrascosa*. Isidro de Sariñana (1631-1696) fue electo Obispo de Oaxaca en abril de 1683; de él dice Gay, José Antonio. *Historia de Oaxaca*, 1881 (reedición México: Porrúa, 1982), que «era excelente poeta y, entre otros versos, escribió unas décimas intituladas *Desengaños de la vida*. Además, imprimió una obra —hasta hoy desconocida— intitulada *Mitología sacra* [México, 1652]»; olvidó Gay citar una de las más notables del autor: *Llanto del Occidente en el Ocaso del más claro Sol de las Españas* [Honras de México a Felipe IV], México, 1666. Véase, *Poetas novohispanos. Segundo siglo*, parte primera. Estudio, selección y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, 1944. *Las Décimas al desengaño de la vida* se imprimieron tras la *Descripción de la venida [...] de N. Sra. de los Remedios*, de Alonso Ramírez de Vargas, reimpresa en Cádiz, 1725 (?), pero, según el testimonio transcrito, Fray Lorenzo conoció una edición mexicana de 1699, de la que no da noticia Medina, José Toribio, ob. cit.

Me ocuparé aquí de la primera de las loas mencionadas. Su título completo es *El encantador divino. Loa para el Sr. de los Desconsolados en Theuacan de las Granadas* y fue representada en esa villa por las Carnestolendas de 1755.[5] El tema o pretexto que encabeza la loa es el versículo sexto del Salmo 57: «*Quae non exaudiet vocen incantatum, et venefici incantantis seapientes*» («Que no oye la voz de los encantadores, del mago experto en el encanto», según la traducción española de la *Biblia de Jerusalén*). Hablan en ella San Miguel, San Gabriel, cada uno con un largo parlamento alegórico-dogmático en torno de la gracia y la redención en que alternan sus voces con las de la Música; después, toman la palabra Malinchi, el Monarca y los cuatro Reyes, que han estado atentos a las disertaciones de los Arcángeles.[6] Temá-

---

[5] Declaraba el funcionario ilustrado Don Vicente Nieto en su *Descripción y plano de la Provincia de Tehuacán de las Granadas* (1791) que dicha provincia «rindióse a las armas castellanas sin la menor hostilidad, sujetándose sus caciques de buena voluntad, sin embargo de que pertenecía al grande Moctezuma, y este primer ensayo de su lealtad le adquirió iguales privilegios que a la de Tlaxcala». La villa de Tehuacán fue fundada en 1567 con licencia del virrey Marqués de Falces. Añadía el autor de la *Descripción* que es de las provincias «más recomendables de este reino por la feracidad de su terreno [...] benignidad de su clima [...] por la abundancia de todo género de víveres». «Su comercio no es de los peores y aumenta con la exportación de otras provincias que se proveen de ella de los frutos que produce». «Su justicia reside en un subdelegado sujeto a la Intendencia de Puebla, y se compone su cabildo de caciques que tienen sus casas de consistorio; por lo eclesiástico hay una cura con dos vicarios, y la iglesia parroquial está bien construida, capaz y adornada; tiene tres conventos; el uno de San Francisco de orden toscano [...]. El del Carmen [fundado en 1745], como moderno más bien trabajado, pues su templo con claustros y demás oficinas es de lo mejor del reino; y San Juan de Dios que está en el más infeliz estado, como su hospital, cuya situación y asistencia es detestable». La villa de Tehuacán «tiene varias calles bien delineadas, anchas y paralelas, divididas en respectivas cuadras. Sus edificios son bajos y ninguno de cal y canto, a excepción de la parroquia, calvario y conventos». En la fecha del informe, «su población estaba compuesta por 5505 almas de españoles, indios y demás castas». La *Descripción* de Nieto fue publicada por el Centro de Estudios Históricos de Puebla en 1960; el documento original se conserva en el Archivo General de la Nación, en el volumen 3 del Ramo de Padrones.

[6] Es bien conocida la conspicua presencia de San Miguel en la Nueva España y, particularmente, en Tlaxcala y Puebla. Dos décadas antes de que Fray Lorenzo hiciera representar su loa en Tehuacán, un español anónimo redactó una «Puntual noticia de la aparición del Arcángel San Miguel sucedida en el imperio de México, junto a la Puebla de los Ángeles, a veinticinco de abril y siete de mayo del año de mil seiscientos y treinta y uno». Dicha aparición a un joven indígena de nombre Diego Lázaro de San Francisco dio motivo a que un año después se erigiese una capilla en su honor en el mismo sitio de su aparición, el pequeño pueblo o barrio de San Bernabé. También en esa oportunidad, San Miguel demostró ser un tenaz enemigo de los demonios e instrumento eficaz en la conversión de los indios idólatras. Véase: *Devoción y Patrocinio del Patrón de la Iglesia y de los*

tica y dramáticamente, la loa está netamente dividida en dos secuencias. En la primera, los arcángeles que llegan a «este monte encantado/donde un palacio registro/que oculta muchos engaños» (es decir, a la Nueva España), enviados a deshacer el «encanto» o engaño en que viven la Malinche, el Monarca y «sus cuatro Reyes», desconocedores o negadores de la fe de Cristo. En la segunda sección, los reyes indígenas, a cuyo frente se halla la Malinche, acabarán convertidos al cristianismo y gracias a la intervención de la poderosa imagen de bulto del Señor de los Desconsolados —Cristo en la Cruz que entonces se comenzaba a venerar en el convento carmelitano de Tehuacán—, acatarán la verdad cristiana y, con reverencia y regocijo, dedicarán al Señor de los Desconsolados unos cánticos y danzas rituales por cuyo medio reconocen haber quedado plenamente «desencantados» de los engaños con que los tenía «encantados» el Diablo. Este sencillísimo argumento dio pie a Fray Lorenzo no solo para desplegar su habilidad en la exposición de las alegorías teológicas, sino para lucir su facilidad lírica, ya notada por Eguiara cuando ponderaba con encubierta censura antigongorina la «claridad de expresión de que usa su Paternidad, hablando y escribiendo con estilo castiso [*sic*], puro y terso, y por eso inteligible».

Antes de entrar a considerar los aspectos propiamente literarios de esta pequeña obra del teatro religioso novohispano, será conveniente indagar las circunstancias que rodearon la factura y representación de la loa cuya contraparte, según veremos, es el sermón *El Común bienhechor para todos es el Señor de los Desconsolados* dedicado por Fray Lorenzo del Santísimo Sacramento «a la Soberana Imagen de un Santo Cristo [...], que veneran los Fieles en la Iglesia de los RR. PP. Carmelitas Descalzos» y tenía listo para predicarse durante la fiesta de la Domínica tercera de agosto de 1754, pero, «omitido» entonces, fue predicado al fin en las Carnestolendas del año siguiente en el mismo lugar. En efecto, dicho sermón de Fray Lorenzo tuvo como propósito principal —y así lo notó en su Parecer Eguiara y Eguren— «hacer patente [...] que Christo Señor nuestro, no solamente en su Persona, sino también en su Imagen lo hace todo bien y es Bienhechor común» o, como asentaba el propio Fray Lorenzo, que «Christo crucificado hace tan bien todas las cosas que convirtió en *catholica* festividad de

---

dominios de España, el glorioso arcángel San Miguel, sacado de las obras del P. Eusebio Nieremberg [...] con la nueva aparición de el mismo Arcángel sucedida en el Imperio de México. En Madrid, año de 1757.

Suertes *Consultorias* a Dios, la otra fiesta de Suertes *Divinatorias* a Satanás, que hacían los Gentiles con grande superstición».[7]

Parece, pues, indudable que, entrada la segunda mitad del siglo XVIII, la devota sociedad española de Tehuacán continuaba preocupada por las prácticas de adivinación diabólica en las que, al parecer, seguían «encantados» los sectores indígenas y mestizos de la región. No era menos importante para los carmelitas de la provincia de San Alberto aprovechar los prodigios que, según se decía, obraba el Señor de los Desconsolados para atraer a la obediencia católica a aquellos grupos que aún practicaban secretamente la idolatría, con los consiguientes peligros para el control social e ideológico que eso podía entrañar:

> [...] cuando Christo executó esta maravilla [de curar a los sordos y a los mudos] figuró al Señor de los Desconsolados de Theuacán de las Granadas, a quien tienen tanto afecto sus devotos, que basta verle hacer un prodigio para que aunque digamos los Carmelitas en nombre de Christo que no publiquen milagros, porque calificarlos de tales, formalmente pertenece a la Iglesia y sus Ministros [...] con todo eso, luego corren las voces de que lo hace muy bien para todos el Señor de los Desconsolados.

Era esencial, pues, que la imagen del Señor de los Desconsolados obrase prodigios para todos, no solo para unos cuantos españoles —estrechamente unidos en torno de sus cofradías de Tehuacán—, sino para todos los siervos de estos en sus haciendas y moradas: indios, negros y castas. Prueba de ello es la insistencia de Fray Lorenzo en el argumento de que si bien es imposible verificar que —cual hizo Cristo en vida— la imagen del Señor de los Desconsolados «aya [*sic*] sanado sordos, mudos, ciegos ni endemoniados» y por más que los propios carmeli-

---

[7] Se refiere a la fiesta en su significado fundamental de la celebración litúrgica cristiana, esto es, «de la salvación de Dios en el mundo como liberación de toda forma de esclavitud y como regeneración de la humanidad» (*Nuevo diccionario de liturgia*. Madrid: Paulinas, 1987). Fray Lorenzo —sin duda preocupado por las prácticas indígenas de la sortiaria— alude en su sermón a las «suertes divinatorias» que son aquellas por medio de las cuales «se consulta al demonio para que descubra los futuros contingentes y cosas ocultas», que no solo practicaron «los falsos sacerdotes de Apolo en la Isla de Delfos», sino también los magos indígenas de Tehuacán. Con todo, la sortiaria es «lícita y conveniente» cuando «el sorteo se hace por suertes que se llaman *divisivas* o *consultorias*, para dividir lo dudoso o para consultar a Dios que nos descubra su voluntad en lo que no podemos de otro modo saber». La diferencia está, pues, en que las consultas se hagan a Dios o al Diablo, y esto explica que al Señor de los Desconsolados le haya tocado este título «por cinco suertes para ser con él venerado del Carmelo».

tas aconsejen con sagaz prudencia no calificar de milagros las maravillas que ha obrado en muchos creyentes, el hecho es que «la piedad católica los publica por tales milagros entre sus fieles devotos». De suerte, pues, que Fray Lorenzo no ahorró a su crédulo auditorio la relación de una serie de hechos prodigiosos atribuidos a la imagen del Señor de los Desconsolados de Tehuacán: lo primero que, echando a suertes el nombre que debía darse a la imagen, «siempre salió el título de Señor de los Desconsolados», y luego una larga lista de casos en que dicho Señor obró la curación de muy diversas enfermedades, en particular las cardíacas, para las que su intervención resultó mucho más eficaz «que el colmillo de Lagarto, o Caimán, que tiene especial virtud contra el mal del corazón».

Desde luego, los más favorecidos por la intervención divina eran los españoles de la localidad: Doña Victorina Mungula que «sanó dos veces de sus males, después que le pusieron al Señor dos velas», o Don Juan de Aguayo que, habiendo perdido la esperanza de encontrar algún destino productivo, «se encomendó muy deveras al Señor de los Desconsolados y pasada una hora, le dieron oficio decente con que mantener la vida», o Don Juan de Argante y Don Joseph Aportela, cuyos cultivos estaban en peligro de perderse por falta de lluvias y, mandando decir unas misas, el Señor se las envió por dos ocasiones, o —aun con mejores méritos— el capitán Don Juan de Rosas «(que es el caballero que costeó esta Imagen) el qual cayendo de un balcón abajo, invocó en medio del ayre al Señor de los Desconsolados y a su Santísima Madre de los Dolores, y aunque cayó de cabeza fue sobre los muslos de un Indio, y así no se mató». Era pues a esos indios sobre cuyos muslos habían de fiar su vida y prosperidad los ricos hacendados de Tehuacán a quienes importaba persuadir de que abjurasen de sus costumbres paganas y se unieran a los españoles para celebrar los milagros del Señor de los Desconsolados y, con ello, mantenerse pacíficamente sumisos.

Al final de su sermón, Fray Lorenzo del Santísimo Sacramento ruega al Señor que consuele «en alma y cuerpo» a todos sus devotos y especialmente «a los que más se han esmerado en vuestros cultos, cooperando a la Missa, Sermón, Rosario, tres Horas, Jubileo, Música, Loas, Danzas y demás aparatos de esta Fiesta», es decir, a los miembros de las cofradías[8] que sufragaron los festejos para la celebración

[8] Desde los principios de la evangelización de la Nueva España, las órdenes religiosas auspiciaron la formación de cofradías, así de españoles como de indios, a cuyo cargo

de las Carnestolendas del año 1755. Una de las loas representadas, si es que no la única, fue precisamente *El encantador divino.*

No siempre las loas cumplieron la función de ser una especie de prólogo o introito a la comedia que habría de representarse enseguida; a inicios del siglo XVII, con Agustín de Rojas Villandrando —recuerda el padre Alfonso Méndez Plancarte—, «la loa recibe plena autonomía, no solo como pieza separada de la mayor, sino como dotada ya de asunto propio y distinto».[9] En efecto, en la edición dieciochesca del *Arte poética española*, de Juan Díaz de Rengifo (Salamanca, 1592), se dice que la loa (cuyo nombre proviene precisamente de *loar* o hacer las alabanzas de alguna festividad o persona principal) era un cierto género de piezas dramáticas en un solo acto en las cuales se «introducen ordinariamente pocos personajes sin dejar el teatro hasta el fin» y, de ordinario también, «entra la Música en las Loas, cantándose partes y partes representándose». Joseph Vicéns, el editor dieciochesco de Rengifo, ponía como paradigma de las loas aquella que Sor Juana Inés de la Cruz escribió hacia 1679 «en celebración de los años de el Rey nuestro Señor Carlos II».[10]

Según sea su tema y su ámbito de representación, los estudiosos han agrupado estas breves piezas lírico-dramáticas en «loas sacramentales», «loas marianas o virginales» y «loas de fiestas reales» o palatinas, ya sea porque traten por modo alegórico el misterio del dogma católico de la eucaristía, de los hechos y símbolos marianos, o que ensalcen con hiperbólico estilo cortesano los acontecimientos de las casas reales (nacimientos, cumpleaños, bodas y entronizaciones). Desde las dedicadas

---

corría la organización de las procesiones y demás prácticas de la devoción cristiana. Dice Ricard, Robert. *Conquista espiritual de México.* Traducción de Ángel María Gáribay K. México: Jus, 1947: «Se veía claro que en donde había cofradías no solo las procesiones eran más solemnes, sino también el culto más recogido, constante y fervoroso». Por otro lado, importaba a las órdenes religiosas hacer participar ampliamente a los indios en todas esas ceremonias, pues con ello «la religión impregnaba todos los actos de su vida» y por ese medio se llegaría a reemplazar sus fiestas paganas, «esencialmente constituidas por danzas y cantos». Dice Fray Lorenzo en su sermón que en 1754 había diez cofradías en Tehuacán y aún se esperaba que las «almas devotas» fundaran la del Señor de los Desconsolados, cosa que debió haber ocurrido muy pronto, dado el interés de los carmelitas en competir con los franciscanos, asentados de tiempo atrás en la región.

[9] Cfr. Méndez Plancarte, Alfonso. Estudio liminar. En: Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras completas. III. Autos y Loas.* México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

[10] Cito por: Díaz Rengifo, Juan. *Arte poética española con una fertilísima silva de consonantes* [Añadida con dos tratados por Joseph Vicéns]. Barcelona; la licencia de impresión está dada en 17 de abril de 1758.

por Calderón de la Barca a los monarcas españoles, las loas palatinas se distinguieron por sus «sorprendentes juegos de tramoyas y pompa escénica, y creciente derroche de elementos musicales y coreográficos».[11] Emilio Cotarelo se refiere también a las «loas domésticas». Esto es, a las hechas para celebrar algún acontecimiento de las particulares casas de la nobleza española o bien para festejar las fechas señaladas de alguna iglesia, convento o congregación.

¿En cuál de las categorías mencionadas sería pertinente incluir *El encantador divino* de Fray Lorenzo del Santísimo Sacramento? Por cuanto que fue hecha por encargo de los cofrades de Tehuacán de las Granadas para rendir homenaje a la milagrosa imagen del Señor de los Desconsolados, pudiera decirse que se trata de una «loa doméstica», pero desde el punto de vista de su temática, si bien no es una loa propiamente sacramental, por más que durante su representación en el templo carmelita estuviera «descubierta la Sagrada Eucaristía»,[12] es —en muchos aspectos— una pieza retrasada del teatro evangelizador cuyo asunto es la confirmación en la fe en Cristo de unos personajes que simbolizan o representan el poder que tuvo Satanás en el mundo precortesiano y que, al parecer, aun seguía conservando en muchas zonas rurales a mediados del siglo XVIII.[13] En suma, por su

---

[11] Cfr. Méndez Plancarte, Alfonso, ob. cit.

[12] La circunstancia de estar «descubierta la Sagrada Eucaristía» nos hace entender que la loa fue representada en el interior de la iglesia; igual cosa nos confirma la acotación en la cual se indica el momento en que «empieza a bajar del Coro el Sol puesto en un mundo y en ambos un Santo Cristo». Aunque fueron numerosas y reiteradas las prohibiciones de papas, reyes y concilios de que se usara el interior de las iglesias como escenario teatral, el hecho es que en algunas ocasiones se pasó por alto dicha prohibición.

[13] Son bien conocidos los tratados que acerca de las hechicerías y supersticiones de los indios se escribieron a lo largo de los siglos XVI y XVII. En 1553, Fray Andrés de Olmos redactó en náhuatl su *Tratado de hechicerías y sortilegios* con el fin de poner coto a las comunicaciones diabólicas de los naturales. En el XVII se redactaron o publicaron los tratados de Jacinto de la Serna, Pedro Ponce, Pedro de Feria, Hernando Ruiz de Alarcón, Pedro Sánchez de Aguilar y Gonzalo de Balsalobre. De la Serna decía que los indios, «para disimular su engaño y ponzoña, la doran mezclando sus ritos y ceremonias idolátricas con cosas buenas y santas, juntando la luz con las tinieblas, a Cristo con Belial». Cfr. *Tratado de las idolatrías supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*. Notas y comentarios, con un estudio de Don Francisco del Paso y Troncoso. México: Fuente Cultural, 1953. Para lo relativo al siglo XVIII, véase González y González, Luis. «Magia, ciencia, luces y emancipación» En: *La magia de la Nueva España*. México: Clío, El Colegio Nacional, 1995. Véase Pascual Buxó, José . «San Luis Tehuiloyocan: la morada del diablo». *Universidad de México*, n.° 504-505, enero-febrero de 1993.

carácter lírico-dramático, *El encantador divino* es una pieza ajustada a la estructura de las loas «cortesanas» o «domésticas» por cuanto que en ella la música y la danza juegan un papel principal; por lo que hace a su temática, es una loa eucarística que nos recuerda, como en una síntesis apretada, el *Coloquio de la nueva conversión y bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala*, pieza atribuible al jesuita Cristóbal Gutiérrez de Luna, quien la incluyó en un manuscrito, fechado en 1619, junto con otras obras suyas.[14]

Como se recordará, en ese *Coloquio* hacen su aparición Xicoténcatl, Maxiscatzin, Zitlalpopocatzin y Tehuexolotzin, apesadumbrados y temerosos de «ver tan triste» a su querido Hongol, ídolo soberano. Para traerlo de nuevo a la alegría y la comunicación, se disponen a ofrecerle dos doncellas en sacrificio. Con todo, a los caciques tlaxcaltecas los embargan otros temores: han visto en sueños las amenazadoras sombras de unos hombres desconocidos; y dice Xicotencatl a Zitlalpopocatzin: «Eso mismo que has tratado/ es también lo que he soñado [...]/unos hombres españoles/que el sol los habrá enviado». Finalmente, el malhumorado ídolo toma la palabra y les hace saber que esos españoles son también la causa de sus temores e irritación:

> Sabed, amigos, que el sol
> en las partes de la Europa
> que es Castilla, creó
> unos hijos con su sombra;
> estos están en el puerto
> con su flota desembarcados,
> de pies a cabeza armados [...].

Y luego de que Hongol haya instado a sus adoradores a que a no acepten sustituirlo por el Dios de los españoles, los reyes de Tlaxcala se entrevistan con el recién llegado embajador del Rey de Tabasco que les trae noticias ciertas del desembarco y venida de los conquistadores. «Quédanse en esta conversación dormidos y sale un ángel», acota el autor, dando a entender que esa aparición sobrenatural ocurre

---

[14] Cfr. *Tres piezas teatrales del Virreinato. Tragedia del triunfo de los Santos, Coloquio de los cuatro Reyes de T1axcala. Comedia de San Francisco de Borja*. Edición y prólogo de Rojas Garcidueñas José y José Juan Arrom. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.

dentro del sueño de los señores tlaxcaltecas, de igual manera que a los patriarcas bíblicos les reveló Yavhé su destino por medio de los sueños visionarios. El ángel enviado por «el Señor de los cielos y la tierra» viene a dar a los tlaxcaltecas «esta nueva de alegría,/compadecido de la antigua guerra/que Lucifer os causa noche y día», con lo cual queda dogmáticamente en claro que la guerra que les harán los españoles en nombre de su Dios es justamente para librarlos del Demonio, ese otro ángel, «antes hermoso» y «ahora disforme allá en su abismo»:

> Mirad que este Señor que os hace gracia
> de su misericordia y a ofrecerla envía,
> si no os volvéis a Él será desgracia.

Después de esto, «sale el Marqués» con Marina, sus soldados y el clérigo Juan Díaz y les intima amistad a los reyes de Tlaxcala para combatir juntos a Moctezuma, el enemigo común. Xicoténcatl y los otros dudan en dejar de adorar a Hongol y cambiarle «por este Cristo extranjero», pero al poco todos se muestran dispuestos a aceptarlo. Dice Tehuexolotzin:

> Cristiano pretendo ser
> y a un Dios que sabe querer
> pienso seguir desde hoy
> y así buscándole voy
> rindiéndole mi poder.

Con cajas y arcabucería, vuelve Cortés triunfante de sus primeras campañas y no solo pacta amistad con los tlaxcaltecas, sino que, gracias a la predicación del clérigo Juan Díaz, logra la conversión de los cuatro reyes y, por añadidura, la de todos sus súbditos.[15] En su sermón, el Clérigo expone los misterios del Evangelio y del principal sacramento cristiano, la eucaristía:

---

[15] Según la leyenda —dice Hugh Thomas, fundándose en el *Lienzo de Tlaxcala* y la *Historia de Tlaxcala* de Diego Muñoz Camargo—, Cortés acabó por inducir a los cuatro caciques principales de Tlaxcala —Maxixcatzin, Xicoténcatl el Viejo, Citlalpopocatzin y Temilotecutl— a aceptar el bautismo de manos de Juan Díaz y a recibir los nombres de Don Lorenzo, Don Vicente, Don Bartolomé y Don Gonzalo, respectivamente. A continuación, al parecer, numerosos tlaxcaltecas se convirtieron». THOMAS, Hugh. *La conquis-*

Y después de su pasión,
por no dejar su amor grande,
quiso aqueste Señor mío
quedar en pan sustanciable.

Acabado el sermón, «híncanse los cuatro Reyes las rodillas» y, al recibir las aguas bautismales, truecan sus nombres indígenas por nombres castellanos y rinden pleitesía al emperador Carlos V en la persona de Cortés; al abandonar todos el escenario, «salen dos ángeles con guitarrones y cantan al Santísimo Sacramento este villancico»:

Pedid alma y daros han
mucho más que pidáis vos,
que si pedís pan por Dios
os darán a Dios por pan.
Hoy recibe nueva vida
el hombre en solo un bocado,
pues siendo hombre el convidado
come a Dios en la comida.

Escrita más de un siglo después de ese *Coloquio* de los cuatro reyes de Tlaxcala que, a mi juicio, no le era desconocido a Ffray Lorenzo, la loa de *El encantador divino* prescinde de cualquier rememoración expresa de la conquista y entra sin preámbulos en el asunto de la conversión de los idólatras; más aun, la cita inicial del Salmo 57, versículo sexto, hace presentir su carácter de sermón dramatizado. En efecto, el *thema* o pre-texto que en los sermones se toma por cifra de su argumento, alude precisamente al engaño en que viven los impíos, a su reticencia para escuchar la palabra divina y al castigo implacable que Dios impondrá a los que no se enmienden:

---

ta de México. México: Patria, 1995, pp. 292 y 293. Cfr. Muñoz Camargo, Diego. *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*. Ed. René Acuña. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981. Apunta Acuña que Muñoz Camargo «no hace mención, referencia o alusión a ninguna clase de "lienzo". Lo que menciona y describe son las pinturas que existieron en la sala y audiencia del Cabildo de Tlaxcala y en el corredor y [sala] de otra casa principal» (p. 32). En efecto, en los murales de esta casa, estaba pintada, entre otras escenas relativas a la campaña de Cortés, la del bautizo de «los señores de las cuatro cabeceras de Tlaxcala».

Se extravían los malvados desde el vientre materno.
los mentirosos se pervierten desde que nacen:
llevan veneno como las serpientes,
son víboras sordas que cierran el oído
para no oír la voz del encantador,
del experto en echar conjuros.

Oh Dios, rómpeles los dientes en la boca;
quiebra, Señor, los colmillos de los leones;
que se derritan como agua que se escurre,
que se marchiten como hierba pisoteada [...].

Y goce el justo viendo la venganza,
bañe sus pies en la sangre de los malvados;
y comenten los hombres: «El justo alcanza su fruto,
porque hay un Dios que hace justicia en la tierra».[16]

Quienes pudieran recordar el texto completo del Salmo 57, sabrían bien que detrás de la fragmentada cita latina de Fray Lorenzo se ocultaba una severa amenaza de exterminación de aquellas «serpientes» diabólicas —los indios idólatras— que como los malvados del Antiguo Testamento se cubrían las orejas para no escuchar las voces de su exorcizador.

Da inicio la loa con el enigmático estribillo que canta la Música:

El encanto divino
mejora al humano,
cuando da consuelo
al desconsolado.

A este son, los arcángeles Miguel y Gabriel arriban a cierto «monte encantado» y «palacio [...] que oculta muchos engaños», con la misión de «desencantar» a quienes viven sujetos al poder del Diablo.

---

[16] Doy la traducción de SCHOKEL, Luis Alonso, S.J. *Salmos*. En: , Texto oficial litúrgico. Introducciones y notas de Luis Alonso SCHOKEL. Madrid: Cristiandad, 1966. Quizá alarmado por la ferocidad del Salmo, Schokel apunta que «el rebelarse internamente ante la injusticia triunfante es sentimiento cristiano, y no es contra la caridad sentir sed de justicia entre los hombres».

Los poetas y oradores barrocos fueron muy aficionados al *enigma*, esto es, a las sentencias basadas en el establecimiento de una artificiosa semejanza entre cosas contrarias. En este caso, las palabras *encanto* y *consuelo*, con sus diferentes acepciones y derivaciones, tienen asignada una función semántica primordial: la de contraponer el plano divino al mundano, así como los engaños con que Satanás seduce a sus adeptos al beneficio de la redención cristiana.

De conformidad con el *Diccionario de Autoridades*, que es el que hace a nuestro caso, *encanto* vale tanto como «suspensión, embeleso causado por alguna transposición y embargo de los sentidos»; *encantador*, «el hombre o mujer que hace encantos», es decir, obras «por arte mágica» y en fuerza de pacto diabólico; de manera que *desencantar* viene a ser lo mismo que «deshacer o sacar el encanto» o, como quien dice, reponer la verdad en el juicio humano. *Desconsuelo* vale por «aflicción angustia, pena, tristeza» y *consuelo* por su contrario: «descanso y contento interior del ánimo», motivado del alivio de la pena. Por otra parte, la doble oposición «divino/humano» y «consolado/desconsolado» completará las claves permanentes de todo el discurso alegórico de Fray Lorenzo, pues, como se infiere del título, todo el asunto del «encanto/desencanto» y del «consuelo/desconsuelo» se da en una dimensión teológica, esto es, entre el engaño diabólico y el desengaño cristiano, esto es, entre la segura condenación eterna y la promesa de salvación.

No olvidemos que tanto las loas sacramentales como las cortesanas echaron mano de la alegoría como recurso compositivo fundamental, sin que importase que sus temas fueran sagrados o profanos. En su Introducción a la edición de *El Año Santo en Roma* de Pedro Calderón de la Barca, Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti afirman con justeza que «en el auto la alegoría es la forma de pensamiento que determina el método de construcción y la función de todos y cada uno de los elementos constitutivos del mismo», tanto por lo que toca a la relación entre conceptos e imágenes, como por la disposición argumental y su proyección en el escenario y en la música.[17]

El gusto de Fray Lorenzo del Santísimo Sacramento por la alegoría, es decir, por el continuado establecimiento de analogías entre componentes de dos contextos diversos —o entre dos planos de realida-

[17] Calderón de la Barca, Pedro. *El Año Santo en Roma*. Kassel: Universidad de Navarra, Reichenberger 1995.

des distintas, cada una de las cuales puede darse también metafóricamente representada— se manifiesta de manera conspicua en la dedicatoria de su sermón *El común bienhechor para todos* a Don Pedro de Romero y Terreros, el famoso minero de los Reales del Monte de Pachuca, quien corrió con los gastos de impresión de los dos sermones conocidos de nuestro autor. Así, pues, apoyándose en San Mateo, podía decir Fray Lorenzo que «los escondidos tesoros y minas ocultas de Christo [...] que en su Pasión y Muerte en Cruz se nos descubrieron» permanecían ocultos para muchos «antes de que le abrieran a la "Mina del Christo" cinco bocas y que le dieran un *tiro* por el lado derecho, haciéndole un *socabón* por el costado», ya que el *tiro* y *socabón* de esa mina del pródigo Romero y Terreros eran simbólicamente comparables con «las cuatro minas que [Cristo] tiene abiertas en sus pies y manos» y a «la mina de oro de su costado»; de ellas salió también la «sangre encarnada como un Oro y Agua blanca como una Plata».

Terminado, pues, el canto del estribillo inicial, San Miguel y San Gabriel se identifican ante su audiencia y declaran la misión divina que los trae a Tehuacán de las Granadas: descubrir su error a quienes viven «encantados» por el Diablo. Como se sabe, al arcángel San Miguel se usa representarlo como guerrero:

> [...] cubierta la cabeza con un morrión, el pecho con una coraza y armado con un escudo en cuyo plano se leen estas palabras *Quis ut Deus*? (¿Quién como Dios?). Píntase además con espada en la mano [...] o como que está vibrando una lanza contra el Demonio, a quien tiene sujeto y postrado a sus pies.[18]

Su lanza, espada o escudo suele ornamentarse con una cruz; a veces se le pinta también sosteniendo una balanza, en signo de que le corresponde pesar a las almas en el Juicio Final y conducir a los justos ante la presencia de Dios. Y decía a este respecto Interián de Ayala que «las balanzas son señal y jeroglífico de la equidad y de la justicia [...] y que el motivo de pintar a San Miguel con las balanzas en la mano, no es otro que para significar la exacta justicia unida con cierta equidad». De suerte, pues, que San Miguel aterriza en Tehuacán con

---

[18] Interián de Ayala, Juan. *El pintor christiano y erudito o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir imágenes Sagradas*. Madrid, 1782.

el expreso propósito de derrotar una vez más al Demonio que mantiene «encantados» a los descendientes de los cuatro caciques de Tlaxcala y del propio emperador Moctezuma. No olvidemos que, para el dogma cristiano, el mal tiene su origen en una rebelión de criaturas angélicas contra Dios y que Satanás, su caudillo, está asistido por una multitud de espíritus perversos, es decir, los demonios, que extienden su poder sobre las criaturas a quienes aun no ha llegado la luz de Cristo. A estas criaturas de Satanás es a quienes San Miguel tiene la tarea de perseguir y doblegar.

Por su parte, San Gabriel (cuyo nombre significa «Hombre de Dios») no es un ángel guerrero; su función es la de anunciar grandes nuevas: el nacimiento de Juan el Bautista y del mismo Jesús de Nazaret. Sus atributos o «jeroglíficos» son el bastón de mensajero, el lirio y, a veces, el cetro. De ahí que en el combate conceptual que habrá de emprenderse contra los caciques idólatras intervenga después de Miguel y le pida prestada su insignia de la balanza, en tanto que el vencedor de Satanás hará uso emblemático de la cruz. Dice Gabriel:

> Con las insignias que tienes
> en tu izquierda y diestra mano,
> a dos manos mostraremos
> las mejoras de un encanto.

Miguel le responde:

> Pues supuesto que no quieres
> elegir, cual cortesano,
> esta Cruz es la que escojo
> y el peso dejo a tu lado.[19]

Y Gabriel:

> Admito lo que me dejas,
> y explica a todos bien claro
> cómo Cristo en esta Cruz
> deshizo al Diablo su encanto.

---

[19] *Peso*: «instrumento [...] que sirve para examinar la gravedad y peso de las cosas. Tiene el fiel en medio de dos brazos iguales, y en los extremos de ellos las balanzas, por cuya razón le llaman vulgarmente peso de Cruz» (*Autoridades*).

En este punto da inicio San Miguel a su prédica fundada en el establecimiento de una analogía o correspondencia entre dos personajes bíblicos: Salomón en el Viejo Testamento y Cristo en el Nuevo. En términos generales, la exégesis cristiana ha postulado dos sentidos extremos en los textos bíblicos: el literal o histórico, y el alegórico, figurado y espiritual. Este segundo sentido es el que ha permitido leer todo el Antiguo Testamento como si se tratara de una figura o anticipación alegórica del Nuevo Testamento y, en consecuencia, que se le atribuya el propósito divino de ser una preparación de la Redención.[20] Fue precisamente San Agustín quien postuló por ese camino exegético lo que suele llamarse la «concordia» o armonía del Antiguo con el Nuevo Testamento. Pues bien, Gabriel pide a Miguel que explique a su auditorio y, en especial, a los indios sospechosos de idolatría, el misterio de la Redención; para ello, Miguel les refiere la historia del sabio Rey Salomón quien —antes de la Encarnación— construyó un palacio «que llama Sabiduría», que constaba de «siete columnas/y otros primores tan varios/que a muchos les parecía/ser un palacio encantado», en cuyas mesas todos podían disponer de pan y vino en abundancia. Aplicando la exégesis alegórica al pasaje, Miguel concluye que:

> El Rey Salomón es Cristo,
> su Cruz es casa o palacio
> en que alzó siete columnas
> en ese Monte Calvario,
> pues siete palabras dijo
> y siete sacramentos santos,
> para encanto de los hombres
> salen de boca y costado.

Según Santo Tomás, la eucaristía es el mayor de todos los sacramentos: orden, bautismo, confirmación, penitencia, extremaunción y matrimonio están ordenados a recibir ese sacramento, en el que está úni-

---

[20] En palabras de un teólogo de nuestros días, «todo el Viejo Testamento y las realidades de que él nos habla, además de ser aquello mismo que son, preparan, anuncian, prefiguran como en un primer esbozo aquellas realidades que se realizaron luego en la vida real, mística, litúrgica y extralitúrgica de los cristianos en la Iglesia, en la economía presente entre la ascensión y la parusía final». VAGAGGINI, Cipriano, O.S.B. *El sentido teológico de la liturgia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1965.

camente contenida una virtud «sustancial» derivada de Cristo, en tanto que los otros sacramentos solo contienen una virtud «instrumental». De ahí que en la liturgia todo esté también ordenado a la misa y a su culminación eucarística. Claro está que en nuestra loa, las siete palabras de Cristo, su cuerpo y su sangre, son la fuente simbólica —y dogmáticamente real— de los siete sacramentos en que se funda la Iglesia y que se ofrecen a los Reyes paganos y, por extensión, a sus súbditos con el fin de incorporarlos a la comunidad eclesial.

Pero, como el Diablo tiene «embaucados» a los hombres, quienes metidos siempre en Carnestolendas o días de exaltación de la carne, se niegan a escuchar la voz de ese «Mago a lo divino» que es Cristo, de ahí la pertinencia de la cita del Salmo 57 en que se compara con los áspides a los hombres sujetos al Demonio que no solo se rehúsan a escuchar las voces de la salvación que Cristo les promete, sino que se unen en su contra para intentar destruirlo. Los antiguos reyes paganos que negaron a Cristo y «convinieron» contra Él para ponerlo en la cruz, son prefiguraciones de «este Monarca y Princesa,/con esos sus Reyes cuatro», que reinaron —y quizá continuaran reinando secretamente— en este mundo mexicano, «donde viven encantados/ por un Áspid venenoso/ que era figura del Diablo». Pero a ellos llegará también la lección del Cristo crucificado, cuando «en figura de Sol» ilumine su entendimiento y verifique su salvación.

En el acto de su Resurrección y Ascensión, suele pintarse a Jesucristo «resplandeciente con rayos, y rodeado de mucha luz fuera del sepulcro»[21] y Fray Lorenzo, para hacer más persuasiva a sus ingenuos espectadores la fuerza taumatúrgica del Cristo solar resucitado, discurrió que, llegada a ese punto la representación de su loa, empezara «a bajar del Coro [de la iglesia] el Sol puesto en un mundo y en ambos un Santo Cristo», para que Miguel continuara diciendo «despacio», esto es, de manera reposada y enfática, los siguientes versos:

> Del modo que en el Oriente
> se vio otro Sol más claro,
> a los Reyes más dichosos
> los dejó desencantados.
> Entonces sonó la música
> en los Cielos entonando

[21] Cfr. Interián de Ayala., ob. cit.

glorias a Cristo que quiso
deshacer así este encanto.
Ahora resuena en la tierra
el que es de Desconsolados
senda por suertes dichosas.
Gracias por favores tantos.

Pero Jesucristo no solo ofrece la «salud» o salvación a justos y pecadores; al final de los tiempos, será también un juez recto que discierna los premios y los castigos según los méritos propios de cada alma; esa es la razón de que Miguel las pese en una balanza que, en las representaciones populares, un demonio siempre trata de inclinar hacia su lado que —por supuesto— es el siniestro. Tal es la función que, en nuestra loa, se traslada de Miguel a Gabriel:

Bien Miguel has declarado
que esa Cruz de tu derecha
es el encanto divino
que a estos Reyes los consuela;
pero a mí ahora me falta
con el peso de tu izquierda
manifestar que la Cruz
los consuelos balancea.

La culpa, explica Gabriel, tiene un peso infinito «en cuanto es ofensa/ de la Majestad divina» o, dicho de otro modo, que no solamente atenta contra la santidad de Dios, sino contra la ley a la que deben moralmente conformarse las acciones humanas. Sin embargo, la «sangre preciosa» de Cristo, esto es, su sacrificio, perdona los pecados más graves y al «balancearlos/en la Cruz se contrapesan» o equilibran gracias a la bondad infinita que mostrará el Redentor llegada la hora de la justicia retributiva:

[...] y por eso aunque se pongan
en una balanza de esas
infinitas culpas juntas,
menos *pesan* todas ellas
que la más mínima gota
de sangre de Cristo *pesa*
puesta en la otra balanza,

y esto tanto los consuela
que como encantados ya
a lo divino se muestran.

Miguel y Gabriel desempeñan en esta loa de *El encantador divino* una función dogmática y dramática equivalente a la que les correspondió en el *Coloquio* de los cuatro reyes de Tlaxcala al ángel y al Clérigo, quienes exponen de manera condensada la historia sagrada y la base teológica del cristianismo a los indios idólatras; pero así como en el *Coloquio* los señores de Tlaxcala, como libres que eran hasta entonces, discuten entre sí la conveniencia de hacerse cristianos, Malinche, los cuatro Reyes y el Monarca de nuestra loa —en la realidad histórica, ya súbditos de los españoles desde mucho tiempo atrás— no dudan ni un segundo de su conversión después de haber escuchado los persuasivos sermones de ambos arcángeles. A pesar de las amenazas de Hongol a los cuatro reyes tlaxcaltecas, el *Coloquio* termina con todos ellos postrados en adoración de la cruz y dispuestos a seguir a Cortés en su campaña contra Moctezuma. Dejan todos el escenario y entonces hacen su aparición los ángeles que cantan un villancico cuyo tema es el misterio de la Eucaristía para celebrar la conversión de los tlaxcaltecas. En cambio, la segunda parte de *El encantador divino* la ocupan exclusivamente las danzas y cánticos de Malinche, los Reyes y el Monarca en agradecimiento al Señor de los Desconsolados por haberlos librado del «encanto» del Diablo. Esa danza tiene un doble antecedente, implícitamente prehispánico y expresamente bíblico, es decir, en los *areitos* o cánticos y danzas rituales que los indígenas dedicaban a sus dioses, y en los desenfrenados bailes de David ante el arca de la alianza «con bocinas y trompetas y címbalos, y al son de salterios y arpas» (Crónicas, 16); de ahí que diga Gabriel que los nuevos conversos mexicanos «ofrecen una danza en fina correspondencia de verse desencantados» y añade, recordando el versículo 20 de las Crónicas, en el cual se asienta que Michal, hija de Saúl, «menospreció en su corazón» los excesos dancísticos de David:

Aun parece que son locos
en esta danza o amblea;
pero estos jucios humanos
como David los desprecian,
y bailaron ante el arca
que cruz y sacramento expresa.

No tenemos elementos para asegurar que, al igual a cuanto sucedía en muchas de las representaciones del teatro franciscano del siglo XVI, en esta danza no solo participarían los actores que encarnaban a Malinche, los Reyes y el Monarca, sino además parte del público indígena, emocionalmente involucrado en la renuncia a sus dioses paganos y compelidos a la pública adoración del Señor de los Desconsolados.[22]

Como corresponde al carácter narrativo y dogmático de los parlamentos de Miguel y Gabriel, estos van escritos en largas tiradas de versos octosílabos con breves pasajes dialogados, de ritmo prevalentemente mixto y con rimas en í-o, a-o, e-a.[23] En la segunda parte de la loa (desde el verso 265 hasta el final), la métrica cambia con el propósito de dar pie a las variaciones o contrapuntos armónicos y dancísticos de los Reyes, la Malinche y el Monarca, que usan las quintillas octosilábicas con dos rimas combinadas y, guiados por la Música, unen sus voces con el canto de un nuevo estribillo, que es glosa y conclusión del enigmático estribillo inicial:

> Con un encanto divino
> hoy se deshace el humano,
> dando Cristo su consuelo
> a estos desconsolados.

Por otra parte, los Reyes y el Monarca hacen sus glosas o *trobos* de las dos quintillas recitadas por la Malinche al final de la danza (vv. 377-386) por medio de décimas que siguen el esquema habitual (ABBAA:

---

[22] Durante la representación del auto del *Juicio final*, año de 1539, en el patio de la capilla del convento franciscano de San José de los Naturales, «había más actores que espectadores»: los ochocientos participantes en la obra «también eran público, y la diferencia entre los que ven y los que actúan había sido borrada insensible y progresivamente hasta fundir a todos los allí presentes en un acto de fervor colectivo». Cfr. Arróniz, Othón. *Teatro de evangelización en Nueva España*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979. p. 42. En sus muy modestas dimensiones, la representación de *El encantador divino* pudo también convertirse en un acto de «fervor colectivo» que desembocaría en la comulgación de los asistentes.

[23] Ocurre en el manuscrito la eventual irrupción de heptasílabos y eneasílabos entre las tiradas de versos octosilábicos; esto puede deberse tanto a la premura del autor en la composición de su loa como a descuido de la copia. En nuestra edición hemos repuesto el metro octosilábico colocando entre corchetes las palabras que consideramos faltantes o sobrantes.

CCDDC) y cuyo último pie cantan conjuntamente con la Música. La última décima es cantada al unísono por todos los nuevos cristianos.

No podría dudarse de que en la representación de *El encantador divino* en el templo de los carmelitas de Tehuacán, tanto la Malinche como el Monarca y los cuatro Reyes hayan vestido su apropiada indumentaria indígena. Los antecedentes de Francisco Bramón y Sor Juana Inés de la Cruz son elocuentes a este respecto. En el «Auto del triunfo de la Virgen», que es la última parte de *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado* (1620),[24] y que termina con un tocotín («Bailad, mexicanos;/suene el tocotín,/pues triunfa María/con dicha feliz»), se hace la descripción de:

> [...] muchos zagales ricamente vestidos con el ropaje mexicano, con flores e instrumentos en las manos [...]. Después salieron seis principales caciques —que son nobles de buen linaje— con preciosísimas ropas aderezados. Y después de ellos, el Reino Mexicano riquísimamente vestido con una tilma de plumería [...].

Y en la acotación de la loa para el auto sacramental de *El divino Narciso*, Sor Juana indica que «sale el Occidente, Indio galán, con corona, y la América, a su lado, de India bizarra: con mantas y cupiles, al modo que se canta el Tocotín». Sin embargo, no tenemos certeza alguna acerca del carácter de la música y las danzas de *El encantador divino*.

Podría suponerse que, al igual que en las loas de Calderón o Sor Juana, tanto la música como los instrumentos serían los propios de la cultura española trasplantada (flauta, trompeta, bajón o fagot y, en especial, chirimía).[25] Es posible que todo lo que canta la Música fuese

---

[24] Bramón, Francisco. *Los sirgueros de la Virgen* [con Joaquín Bolaños, *La Portentosa vida de la Muerte*]. Prólogo y selección de Agustín Yáñez. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Biblioteca del Estudiante Universitario, 45), 1944.

[25] También los pueblos indios usaban una especie de chririmías (que es un «instrumento músico de madera encañonado a modo de trompeta»). «Al transplantarse la chirimía a México, por razones de una mejor identificación con el temperamento indígena —dice Jesús Estrada— se agregó una especie de bombo para formar un conjunto en el que todos sus miembros eran llamados chirimías [...]. Las chirimías venían a despertar el entusiasmo entre los habitantes de México. Al ritmo producido por el bombo, unido al sonido estridente, casi burdo del instrumento, acudía la gente, preparando su espíritu para mejor gozar de la función sacra o profana». Estrada, Jesús.

de acuerdo con el canon armónico europeo, pero las danzas, por el hecho de ser indígenas los personajes —y seguramente también sus representantes— y por la significación de unos versos recitados por el cuarto Rey («dancémosle [a Jesucristo] en *varios modos*/mostrándole nuestro agrado»), podría pensarse que fueron una combinación o alternancia de danza española con danza prehispánica. En su memorable estudio sobre *El teatro náhuatl*,[26] Fernando Horcasitas insistió en el papel esencial de la danza en los ritos prehispánicos y en el hecho de que las crónicas coloniales den testimonio de que «la danza prehispánica sobrevivió [a] la conquista». Precisamente en *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena*, un auto del siglo XVIII, escrito en náhuatl por el bachiller Manuel de los Santos Salazar,[27] se bailaron unos tocotines en un entreacto, aunque —añade Horcasitas– «la danza no tiene que ver con el drama y solo sirve de entremés». Pero, en el caso de *El encantador divino*, la danza es un elemento dramático esencial, pues no solo sirvió a la ejecución de un rito adaptado de las ceremonias prehispánicas (y también hebreas), es decir, cristianizado por los evangelizadores, sino —principalmente— a la confirmación en la fe de Cristo de los Reyes indígenas. Todos ellos danzan mientras van diciendo sus quintillas y décimas:

> Gracias os damos Señor
> todos los que aquí danzamos,
> porque de Vos alcanzamos
> dejar el antiguo error
> del Demonio y su rigor.

«Música y músicos de la época colonial». *Sep-Setentas*, n.° 95, 1973. En la «Acción cómico-alegórica», loa de Cayetano Cabrera y Quintero en el recibimiento que el Colegio de San Miguel de Bethlem de la ciudad de México ofreció al Marqués de las Amarillas en 1756, el personaje de la Alegría menciona los instrumentos musicales de que se compone la «capilla»: «[...] los ecos/de cuatro voces distintas,/trompas, violones, violines,/trompetas y chirimías». Cfr. Cabrera y Quintero, Cayetano Javier de. *Obra dramática. Teatro novohispano del siglo* XVIII. Edición crítica, introducción y notas de Claudia Parodi. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.

[26] Horcasitas, Fernando. *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.

[27] Salazar fue cura de Santa Cruz Cozcacuauh-Atlauticpac, una de las parroquias de la parcialidad de Tlaxcala. El manuscrito de la comedia —ya fuese obra original o refundición de otra— está fechado el 31 de mayo del año de 1714, día de Corpus. Cfr. Horcasitas, Fernando, ob. cit., p. 516.

No sería improbable que en los cantos y danzas de nuestra loa se hubiese dado un acuerdo o sincretismo entre los instrumentos europeos y americanos, tal como ocurrió en la representación de un sarao o mitote descrito por Andrés Pérez de Ribas en su *Historia de los triunfos de nuestra Santa Fe* (1645). A un lado del teatro —dice el autor—:

> [...] se pone una mesa y sobre ella un tamborcito llamado Teponaztli, que guía toda la música y danza, muy diferente de los que se usan en Europa. [Es de maderas preciosas] que golpeadas de los que las tocan con unas bolitas de la goma de hule, guían con su son la danza y ese son acompaña a compás el de las sonajitas que llevan los danzantes en las manos. Los españoles han añadido a ese el de sus instrumentos, harpa, corneta y bajón.[28]

Importa finalmente señalar que los salmos y danzas de Malinche y los Reyes indígenas se verificaron en presencia de el Señor de los Desconsolados, esto es, de la milagrosa imagen del Cristo crucificado que se exponía en el convento carmelita de Tehuacán. Como queda dicho, el propósito esencial de la loa de Fray Lorenzo del Santísimo Sacramento era el de que se manifestase públicamente, por medio de un emocionante y persuasivo espectáculo litúrgico, las virtudes propias de Cristo y, por lo tanto, una de las más confiables a las que puedan acercarse los creyentes en busca de consuelo:

> Imagen de las más devotas
> que de Cristo se veneran,
> porque solo en ti se enteran
> de la sangre entre esas gotas
> las perfecciones sin notas.

Razón por la cual:

> el que quiera ir al cielo
> y hallarse muy mejorado,
> en ti, cual crucificado,
> busque solo su consuelo.

---

[28] Cfr. Arróniz Othón, ob. cit.

Es indudable el interés de Fray Lorenzo en propagar la devoción de su Cristo carmelitano, al grado de que no solo su imagen de bulto expuesta en el templo, sino inclusive las estampas de esa imagen, de las que «más de cuatro mil se han repartido en el obispado de la Puebla», han hecho curas milagrosas con su sola invocación. Teatro evangélico, pero sobre todo espectáculo seductoramente persuasivo es esta loa hasta ahora desconocida de *El encantador divino*, que no solo nos descubre un nuevo nombre literario en nuestro ignoto siglo XVIII novohispano sino, además, una actividad teatral que pone de manifiesto los recursos artísticos de que se valían las órdenes mendicantes para consolidar los espacios de su jurisdicción temporal y espiritual.

Bibliografía

ARRÓNIZ, Othón
1979 *Teatro de evangelización en Nueva España*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

BRAMÓN, Francisco
1944 «Los sirqueros de la Virgen». Prólogo y selección de Agustín Yáñez. *Biblioteca del Estudiante Universitario* 45. México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma.

CABRERA Y QUINTERO, Cayetano Javier
1976 *Obra dramática.Teatro novohispano del siglo XVIII*. Edición crítica, introducción y notas de Claudia Parodi. México: UNAM.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro
1995 *El Año Santo en Roma*. Pamplona: Edition Reichenberger.

DÍAZ RENGIFO, Juan
s.f. *Arte poética española con una fertilísima silva de consonantes*. Añadida con dos tratados por Joseph Vicéns. Barcelona. La licencia de impresión está dada en 17 de abril de 1759.

ESTRADA, Jesús
1973 *Música y músicos de la época colonial*. México.

GAY, José Antonio
1982[1881] *Historia de Oaxaca*. México: Editorial Porrúa.

GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis
1995 «Magia, ciencia, luces y emancipación». En: *La magia de la Nueva España*. México: El Colegio Nacional de México.

HORCASITAS, Fernando
1974 *El teatro náhuatl. Epocas novohispana y moderna*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.

MEDINA, José Toribio
1989 *La Imprenta en México (1539-1821)*. Edición facsimilar de la Universidad Nacional Autónoma de México: Santiago de Chile.

MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso
1955 «Estudio liminar». En: Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas*. T. III. Autos y Loas. México: Fondo de Cultura Económica.

MUÑOZ CAMARGO, Diego
1981 *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*. René Acuña (ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

PASCUAL BUXÓ, José
1993 «San Luis Tehuiloyocan: la morada del diablo». *Universidad de México* 504-5, enero-febrero.

RICARD, Robert
1947 *Conquista espiritual de México*. Ángel María Gáribay K. (trad.). México: Editorial Jus.

ROJAS GARCIDUEÑAS, José y José Juan ARROM (eds.)
1976 *Tres Piezas teatrales del Virreinato. Tragedia del triunfo de los Santos, Coloquio de los cuatro Reyes de T1axcala. Comedia de San Francisco de Borja*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

THOMAS, Hugh
1995 *La conquista de México*. México: Editorial Patria.

PASO Y TRONCOSO, Francisco de
1953 *Tratado de las idolatrías supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*. Notas y comentarios con un estudio de don Francisco del Paso y Troncoso. México: Ediciones Fuente Cultural.

Saigyô: samurai, bonzo, poeta

Iván Augusto A. Pinto Román
Centro de Estudios Orientales
Pontificia Universidad Católica del Perú

SAIGYÔ HÔSHI (1118-1190), gran maestro del canto breve de cinco versos o *tanka*, es aún en el Japón de hoy uno de los más admirados poetas del período clásico Heian final; en la posterior época Edo llegaría a ser reverenciado por el célebre intérprete del *haiku*, Matsuo Bashô (1644-1694), quien lo llamaría su «mentor en el tiempo». Los versos de Saigyô, espontáneos y claros, nos hablan de su temprana fascinación por la naturaleza, que engloba e incluye al hombre:

> El pardo cuclillo,
> surgido de honda sima,
> a la cumbre se eleva;
> y del monte en lo alto
> su clamor llega quedo.

Saigyô, sobrenombre que significa «rumbo al Oeste», en alusión al paraje donde se creía estaba ubicado el paraíso del Buda Amida, es el apelativo que llevara en sus últimos años y con el cual lo conoce la posteridad. Nació como Satô Norikiyo, en Heiankyô (Kioto), en el seno de un hogar samurai que por decenios había prestado servicios en la guardia imperial. El apellido Satô, de casta guerrera o *Buke*, pertenecía a una rama colateral, provinciana, de la familia Fujiwara, la más connotada estirpe de la *Kuge* o nobleza cortesana. Satô Norikiyo siguió la carrera de su padre cumpliendo funciones como guardia imperial; mas, muy joven todavía, se alejó del oficio guerrero para ingresar a la secta budista esotérica *Shingon*, impelido quizás por una temprana vocación contemplativa o por el atribulado presentimiento de la inminencia del ocaso de la brillante existencia cortesana. La vida de Saigyô Hôshi transcurrió poco antes del comienzo del período feudal, cuando decaído el predominio de la corte imperial Heian, los provincianos y rivales bandos de los clanes guerreros Taira y Minamoto pugnaran por la hegemonía en todo el Japón, erigiéndose, tras infaustas guerras civiles sucesivas, el primer *bakufu* o shogunato en la

nororiental ciudad de Kamakura. Ante la inconsistencia del humano vivir escribe Saigyô:

¡Cómo es mutable
nuestra corta vida!
¡ vivir mil años se ansía,
mas el tiempo transcurre
cual sueño breve!

Saigyô descendía de Fujiwara no Hidesato, quien fuera gobernador de Shimotsuke en el siglo X y tronco de los Fujiwara de la comarca de Mutsu, entonces la más extensa región en el extremo noreste de la isla principal, Honshû. En la primera etapa de su vida, el joven Satô Norikiyo, muy diestro en arquería y esgrima durante su estancia en la guardia imperial, se convirtió en favorito del retirado (1123) Emperador Toba (1103-1156), quien gozara con su precoz poesía y le concediese un cargo entre sus *Hokumen no Bushi* (caballeros adscritos al entorno del emperador abdicado). Empero, a la edad de 22 años, Satô Norikiyo, guerrero poeta, abandonó el servicio palaciego y se dirigió a Saga, en Yamashiro, donde en 1140 se hizo bonzo del budismo tántrico *Shingon*, tomando el nombre religioso de En-i. De allí en adelante como itinerante Hôshi, maestro de la ley del Buda, el bonzo En-i recorrería ampliamente las comarcas provincianas, predicando con su poesía la devoción al budismo y el amor a la naturaleza. Esta nueva condición de vida le brindó una cierta independencia y una singular libertad de movimiento en medio de la acerba contienda militar y de las turbulencias políticas y sociales que afligieran al Japón durante la segunda mitad del siglo XII. Medita Saigyô al respecto y compone:

Al despuntar el día,
del cielo en la rosada aurora,
los recuerdos afloran
cual nubes tormentosas,
que hacia mí acometen.

La etapa segunda de su existencia, como bonzo asceta, no impidió que conservara lazos con sus amigos y patrones en la corte Heian, pues intercambió poemas con frecuencia. No obstante, su asunción del estado religioso le había marcado un nuevo derrotero: budismo y poesía. Su actividad se desplegó en torno a Heiankyô (Kioto), con

repetidos períodos de retiro a ermitas de montaña para ayunar, meditar y componer. Poco tiempo después de la tonsura había compuesto ya una importante secuencia de cien poemas distinguidas por una fuerza expresiva de autobiográfico acento. Fue en este período cuando el bonzo En-i trabó una duradera amistad con un lejano pariente, el poeta cortesano Fujiwara no Toshinari conocido como Shunzei.

Un nuevo capítulo en su existencia estuvo marcado por su traslado al apartado Kongôbu-ji, templo mayor de la secta *Shingon* en el monte Kôya, situado al sur de la llanura de Yamato, en medio de fragosa serranía. Desde allí, alrededor de 1147, cumplidos 29 años, se encaminó por primera vez a la remota comarca boreal de Mutsu. La aventura fue el principio de una larga serie de romerías y caminatas a renombrados templos budistas y a parajes de legendaria hermosura. En aquellas prolongadas jornadas, compuso el bonzo En-i muchas *tanka* acerca de su experiencia de la soledad y de su respuesta estética y emocional al despliegue escenográfico de la naturaleza. Durante estos años practicó retiros religiosos en diversos montes sagrados, así como una memorable jornada hasta el templo budista y santuario shintoísta de Miyajima, en el Mar Interior, en la región donde se asentaba el poderío del clan Taira. Concluye esta fase de su experiencia vital en 1168, con su extensa ronda en torno de los lugares santos del budismo en la isla de Shikoku, asociados con la obra del fundador de la secta *Shingon*, el célebre bonzo Kûkai o Kôbô Daishi (774-835), cuando En-i cumplía 50 años de edad. Veneró en aquella isla la tumba de su último patrón cuando fuera laico, el abdicado Emperador Sutoku, hijo de Toba. Sutoku había sido exiliado a la comarca de Samuki (prefectura actual de Kagawa) por haber suscitado el levantamiento Hôgen, primero que enfrentara a los clanes guerreros Taira y Minamoto. Los recuerdos se agolpan en su mente cuando sentidamente escribe:

Incluso para aquel
De pasiones ya libre,
Una tristeza así es ostensible:
¡Atardecer de otoño en el pantano
Donde solitaria ave se yergue!

La manera de vivir del monje errante En-i disgustó al reputado y turbulento monje de claustro Mongaku Shônin, quien fuera de joven frustrado amante de una prima suya casada, a la que azarosamente diera muerte, cuando intentaba matar al marido, motivo por el cual tomó

las órdenes budistas, y fue, más tarde, el principal incitador de la guerra final de Minamoto no Yoritomo contra Taira no Kiyomori. El bonzo de claustro Mongaku Shônin juzgó al errante bonzo En-i piedra de escándalo para el budismo, jurando que si se cruzase en su camino le habría de romper el cráneo. Llegado esto a oídos del monje-poeta, dirigió sus pasos hacia el templo de Takao-san y se presentó ante Mongaku, quien quedó asaz satisfecho tras el diálogo que con él sostuviera; y como uno de sus propios discípulos manifestara su asombro por el cambio de actitud, Mongaku replicó: «¿No has visto acaso a En-i? Si hubiéramos luchado, ciertamente ¡yo no habría salido victorioso en la lid!». Los favores y rigores del tiempo le harán decir:

En el país de Settsu
¿Primavera en Naniwa
fue solo un sueño acaso?
Entre el seco follaje del junco
El viento solitario sopla todavía.

Luego de su periplo por la isla de Shikoku, retornado al Monte Kôya, en la península de Kii, comienza la cuarta etapa de la existencia de En-i, que es apodado ya comúnmente Saigyô, conforme avanzado en años, su fama religiosa y poética se acrecentaba. Entre fines de la década de 1160 y durante la de 1170, mientras residía regularmente en el Kôya-san, cultivó el viejo vínculo con las más notables familias nobles, así como no desdeñó el contacto con los poderosos adalides guerreros, manteniendo correspondencia con su amigo y pariente Shunzei y el hijo de este, Fujiwara no Sadaie, apodado Teika, y otros poetas cortesanos.

En 1180, Saigyô pasó a la comarca de Ise, donde ejerció la docencia en poesía y budismo rodeado de numerosos discípulos, entre ellos, jóvenes sacerdotes shintoístas del Gran Santuario de Ise y otros seguidores religiosos y laicos que buscaban su venerable guía. Uno de los participantes en sus lecciones registró sus opiniones en materia de arte poética que luego se hicieran conocidas bajo el nombre de *Saigyô Shônin Danshô* (*Fragmentos del venerable Saigyô*), único recuento de su visión crítica y sus pareceres en materia poética.

Un año después del aciago fin del clan de los Taira, en el combate naval de Dannoura, desde Ise, en 1186, encaminó sus pasos por segunda y última vez hacia el norte lejano, a la comarca de Mutsu. Emprendió Saigyô el viaje a los 68 años. A su paso por Kamakura visitó a

Minamoto no Yoritomo, adalid del clan Minamoto, que había llegado a ser dominador de facto del país, al cabo de algunos años, sería designado por el Emperador Gotoba como primer *Shôgun* (1192) en el *bakufu* de Kamakura. El triunfante Yoritomo obtuvo mucho placer de sus conversaciones con Saigyô sobre poesía y arquería. Al tiempo de su partida, satisfecho el enérgico señor, obsequió al monje vagabundo un gato de plata, que Saigyô regaló luego al primer niño que se le cruzó en la calle, testimoniando su desapego por las cosas del mundo. Entonces, para visitar nuevamente a uno de sus parientes, Fujiwara no Hidehira, el infortunado protector de Minamoto no Yoshitsune, prosiguió su caminata hasta Mutsu (actuales prefecturas de Fukushima, Miyagi, Iwate y Aomori). Saigyô había gozado siempre de una salud robusta y hasta la enfermedad final que pondría término a sus días continuó en contacto con influyentes poetas cortesanos y siguió componiendo cantos breves, entre ellos, una *tanka* que anticipa la general tribulación provocada por la venganza de Minamoto no Yoritomo contra el vencedor de Dannoura, Yoshitsune, su hermano:

Junto a un campo desolado
Se alza un árbol solitario.
De una paloma la voz
A su compañero llama.
¡Anochecer doliente, sin amparo!

Su obra *Mimosusogawa uta-awase* (*Concurso poético del río Mimosuso*) del año 1187, y su siguiente creación *Miyagawa uta-awase* (*Concurso poético del río Miya*) del año 1189, fueron conjuntos de sus propios poemas dispuestos en rondas pareadas, a manera de un *jika-awase* (concurso poético personal), que él envió respectivamente a Shunzei y al hijo de este, Teika, para que los apreciaran y juzgaran. En esta última etapa de su vida, Saigyô continuó escribiendo secuencias poéticas en su característico modo autobiográfico, que incluye conjuntos de *tawabure-uta* (bagatelas) en torno a la nostalgia de su juventud. También se propuso escribir una secuencia de versos inspirados por escenas pictóricas del infierno budista. Hacia 1190 se trasladó a Kawachi, donde lo sorprendió la muerte a la edad de 73 años, dejando el rico testimonio lírico de su aventurada vida en los varios volúmenes de su poesía.

El *Sanka-Shû* (*Colección de la gruta montañesa*), cuya fecha de compilación es desconocida, contiene 1552 *tanka* o *waka* (forma poética

breve en 31 sílabas, prevaleciente en la lírica clásica japonesa, conformada por cinco versos de 5-7-5-7-7 sílabas cada uno) escritas por Saigyô con anterioridad a su traslado a Ise. De los poemas del *Sanka-Shû* varios serían recogidos en la octava antología poética imperial, ordenada por el Emperador Gotoba (1180-1239), compilada por Teika y conocida con el nombre de *Shinkokinwakashû* (1205).

El *Kikigaki-Shû* (*Colección escrita de oídas*) contiene 261 *tanka* y 2 *renga* (o versos breves, concatenados, de extensión indefinida). El *Kikigaki-Zanshû* (*Suplemento a la Colección escrita de oídas*) recoge 25 *tanka* y 14 *renga*. Ambas son dos pequeñas selecciones de poemas de Saigyô, redescubiertas en tiempos modernos. De data incierta, pueden considerarse como apéndices al *Sanka-Shû* pues no duplican ninguno de los poemas de aquel, proveyendo, en cambio, varias de las últimas composiciones de Saigyô.

El *Ihon Sanka-Shû* (*Variante del Sanka-Shû*), conocido también como *Saigyô Hôshi Kashû* (*Colección de cantos del maestro de la ley Saigyô*) o *Saigyô Shônin Kashû* (*Colección de cantos del venerable Saigyô*), reproduce 428 poemas del *Sanka-Shû*, 16 del *Kikigaki-Shû* y 2 del *Kikigaki-Zanshû*, pero contiene adicionalmente 139 poemas que no se hallan en ningún otro texto. Gran número de estos últimos corresponde a los últimos años de Saigyô y por eso son esenciales para valorar su obra creativa.

En la colección poética primera, *Sanka-Shû*, aparece una *tanka* reveladora de la personal actitud de Saigyô ante la vida:

> Bien lo sé y lo entiendo:
> Eres hombre que hastiado
> Ya está del mundo todo.
> Y por ello no pienso
> Que anheles cobijo pasajero

La referencia a la fugaz existencia humana y a la aspiración a un superior estado se arraiga en el concepto budista de la negación del mundo; nada de lo visible debe atar al corazón humano. El desapego de todo lo transitorio, y con ello la eliminación del yo, en Saigyô, motiva algunas reflexiones del notable versado en la temática de budismo y arte Daisetzu T. Suzuki, quien en su obra *Zen y cultura japonesa* (1959) hablase de este anhelo de apartamiento del mundo, que expusiera Saigyô, como un estado anímico que se asemeja al reflejo de la luna sobre el agua. Dice el maestro Suzuki, que ni la luna ni el agua tienen idea alguna de lo que es el hecho de su hermosa conjunción.

Esta circunstancia de ausencia de intención individual en el mundo es lo que los versos de Saigyô manifiestan.

Monje, romero y poeta, Saigyô es calificado por el maestro Suzuki como «contemplador de la belleza del paisaje» que opta por la soledad del poeta errante, no con un sentimiento de abandono depresivo y solitario, sino como una vía para la meditada apreciación de lo absoluto:

> Empujado por el viento,
> El humo del monte Fuji
> Se desvanece en la distancia.
> ¿Quién sabe acaso el destino
> De mi pensamiento, que con él se va?

Siglos después del paso de Saigyô por el «mundo evanescente», sería el propio gran poeta Bashô quien calificara, incluyéndose en el grupo, a cinco artistas del Japón, comenzando por Saigyô e incluyendo a Sôgi (1421-1502), Sesshû (1421-1506), Rikyû (1521-1591) y terminando con él, como *fûrabô* (*fû*: viento; *ra:* gasa; *bô:* monje, o «monjes que cual jirón de gasa lleva el viento»), queriendo destacar con ello su común amor por la naturaleza y su búsqueda de la verdad por medio de ella. Encontró Bashô que todos ellos habían sentido amistad por las flores y las aves, las rocas y las aguas, la lluvia y la luna; que, al aceptar a la naturaleza fueron amigos de las cuatro estaciones:

> Hojas de árboles de *kashi*,
> Antes siquiera de adquirir el tinte,
> Os halláis desperdigadas ya,
> A lo largo de la senda solitaria
> Que al templo del monte va.

Es notable la fascinación que despierta la mística de la poesía de Saigyô, que transpone sin obstáculos ocho centurias para conmover e inspirar a sus lectores aun en nuestros días. La reciente obra del biógrafo y crítico Aeba Takao, *Saigyô, el bonzo* (1993), en la que combina biografía y crítica literaria del poeta clásico tardío, cita cerca de 600 poemas (más de un cuarto de la obra toda de Saigyô), repasa y discute la carrera y vida intelectual de quien califica como «todavía hoy un poeta clásico popular». Según Aeba, Saigyô puso de manifiesto un sentimiento de libertad de la expresión interior raro para su época, sentimiento que se transparentó tanto en las acciones del poeta como en

sus palabras. Saigyô, afirma Aeba, fue una «personalidad» en el moderno sentido del término, como estos versos lo revelan:

¿Cuándo se ha de llorar?
¿Y cuándo algo esperar?,
Ya que lo venidero
El hombre ignora,
Pues es perecedero.

Con posterioridad a la desaparición física de Saigyô, su vida singular de poeta andariego dio lugar a una serie de apócrifos relatos populares llamados *Saigyô Monogatari*, los que a su vez sirvieron de inspiración a la composición de piezas del género dramático surgido después, en la época Muromachi. Una obra de teatro *nô*, cuyo nombre es *Ugetsu* (*Lluvia y luna*), rememora un pasaje de la vida peregrina de Saigyô. Una noche llega el poeta caminante a una solitaria cabaña y pide albergue hasta el amanecer. La anciana pareja que allí vivía, así como la choza, se veía marchita, desatendida. El marido rehúsa responder al pedido de amparo temporal hecho por Saigyô, pues piensa que el lugar es inconveniente para el viajero. Su mujer, en cambio, al notar que el caminante es un bonzo, desea hospedarlo. Mas la circunstancia no se altera por ello: la cabaña no estaba en condiciones para hospedar a extraños. La razón era que la anciana amaba tanto la luz de luna que había querido dejar sin reparar las goteras del tejado. El anciano, por su parte, amaba escuchar la lluvia batir contra el tejado, lo que no podía gozar ya al no haberlo reparado. ¿El tejado, ha de quedar horadado para gozar la luz de luna? O ¿habrá de ser puesto en orden para gozar la lluvia? Se acerca ya el otoño, y con él se avecina la estación mejor para contemplar la luna, pero también los chubascos otoñales, que dan deleite al marido si, serenamente al abrigo de un buen tejado, se sienta a escucharlos. Mientras el dilema no fuera resuelto sería poco hospitalario aceptar a un forastero como huésped, pensaban ambos, y musitan:

Nuestra humilde cabaña
¿Retechada habrá de ser o no?

Saigyô, al oírlos, acota que esas frases son ya parte de una *tanka* a medio componer, a lo que la pareja retruca que si él entiende de poesía que complete la estancia y, si así lo hiciere, le darán albergue, fuere como fuese. Saigyô responde sin titubear:

¿Se habrá de filtrar la luna?
¿Habrá de batir la lluvia?
Nuestro sentir está roto,
La nuestra humilde cabaña
¿Retechada habrá de ser o no?

El bonzo poeta fue invitado a quedarse. Al avanzar la noche, la luna se hizo más brillante e iluminó los campos distantes y los montes, filtrándose su luz plateada dentro de la choza.

El amor de Saigyô por los cerezos en flor es motivo de otra pieza de *nô* cuyo nombre menciona al poeta y al cerezo: *Saigyô Zakura*. La trama es simple: es primavera, un grupo de gente llega al monte a gozar de la vista de los floridos cerezos vecinos a la ermita del bonzo poeta; inquieto por el bullicio inesperado, Saigyô escribe un poema en el que culpa a los cerezos de la intrusión. Aquella noche, el espíritu de los cerezos se aparece a Saigyô y, luego de negar que fuera suya la culpa de la intempestiva llegada de intrusos, indica que si se ha de achacar el hecho a algo tendrá que ser a la hermosura de sus frágiles capullos. Luego danza hasta que despunta la aurora, tiñendo de rosado el horizonte. Saigyô escribe:

Sin adeptos, ignorado,
Incluso yo vivo en el mundo;
¿Por qué entonces ha de dejarlo el cerezo
Alejándose, insensible, de la vista
De la muchedumbre que lo admira?

Estilísticamente, Saigyô evitó la elaborada técnica que, posteriormente, ostentaría su lejano pariente cortesano Fujiwara no Teika, compilador del *Shinkokinwakashû* (1205). Los poemas de Saigyô son simples y directos, a menudo surgidos de sus propias emociones y personales experiencias.

Refrenar no puedo
Mi anhelo de vagar,
¿Acaso he de hacer
Lo que dicta el deseo
Sin mirar el efecto?

No obstante, a decir del erudito Katô Shûichi, en su *Historia de la literatura japonesa* (1979), el sentimiento que Saigyô expone de no po-

der gobernar al propio yo y la percepción de que debiéramos hacer lo que en gana nos venga sin importarnos las consecuencias, está lejos del concepto de *Yûgen* (la subyacente hondura, sutileza y misteriosa elegancia de la naturaleza) que fuera motivo conductor de la literatura meditativa. Probablemente, indica el tratadista Katô, aluda su deseo de una interminable vida al ansia de amor sin fin, pero tal directa alusión, que él calla, es sustituida por el recurso a la fuerza emocional que deriva de los clásicos, medio que en el *Shinkokinwakashû* se hará general.

¿Alguna vez soñé acaso
Que cargado de años volvería
Con mis pasos a esta senda?
¡He vivido ya por tanto tiempo!:
¡Nakayama anochecida!

Los versos de Saigyô, opina y recalca el profesor Katô, reposan mayormente sobre temas tan convencionales como son los que con prominencia figuran en su poesía: las estaciones, los capullos de cerezo, las aves, los vientos, la luna. En ello, critica Katô, no se diferencia en demasía Saigyô de los poetas de la corte Heian cuando él, en sus peregrinajes, rara vez parece percibir la naturaleza con sus propios ojos. Mas, en su tiempo, incluso los pintores escasamente visitaban los rincones de cantada belleza para pintarlos; por ello, en la poesía no era el realismo lo importante sino el uso oportuno, frecuentemente reiterado, de epítetos artificiosos, textualmente los llamados *utamakura* o versos de apoyo, convencionales, alusivos a prototipos poéticos consagrados.

En la cultura aristocrática, la primavera significaba flores y las flores implicaban capullos de cerezo, sin importar la flora pertinente a cada comarca. La sociedad cortesana aparentó no conocer ninguna otra flor, y Saigyô compartió este rasgo, incluido mentalmente en aquella agonizante cultura cortesana y en la declinante sociedad aristocrática que la forjara.

¡Cómo quisiera
Morir en primavera,
Bajo un cerezo
En marzo florecido,
A la luz de la luna!

Este poema fue juzgado por los contemporáneos de Saigyô como su más lograda creación. El profesor Katô deduce que quizás ello fuera una prueba de la sumisión total de la clase guerrera, a la cual pertenecía el poeta, a la políticamente disminuida cultura cortesana. En la poesía de Saigyô no hay elemento alguno que permita revelar su origen guerrero. Fue el poeta un converso a la eclipsada cultura aristocrática y escribió su poesía no para la *Buke*, su clase, sino en un principio para el Despacho Poético del abdicado Emperador Toba y, más tarde, para sí y sus seguidores.

No obstante, es un hecho destacado que la aristocracia cortesana o *Kuge* de la época Heian final, ante el acelerado declive político de la corte imperial continuó monopolizando, compartiendo solo con el clero budista, la erudición, la creación literaria y el prestigio de las artes, como respuesta a las nefastas circunstancias que le fueran impuestas por el irrefrenable ascenso de la casta guerrera o *Buke*.

La primera reacción ante su decadencia política fue la creación por la *Kuge* de una infinidad de poesías del género llamado *waka* o *tanka*, quintillas que lamentaban la pérdida del poder y la gloria de la corte Heian. La segunda fue el pronunciado número de escritos eremitas, concebidos por quienes se recluían en apartados rincones del Japón intentando escapar del derrumbe del viejo orden. Si bien Saigyô no perteneció a la aristocracia cortesana, o *Kuge*, en su poesía vivió en el mundo de la aristocracia, en el sentido de que el desmoronamiento de la sociedad aristocrática implicó para él la desaparición del mundo que conociera y apreciara. A su vez, la terminación del régimen de la *Kuge* dio lugar a que parte de la nobleza, que logró mentalmente separar la esfera de lo cultural del ámbito de lo político y social, se volviera entonces más aguzadamente consciente del valor de las artes que cuando estas se habían hallado integradas, exclusivamente, en la sociedad cortesana. Desarrolló así la *Kuge* una conciencia de los valores culturales y estéticos completamente distinta de la de los valores políticos y religiosos, con lo cual, la razón de ser de la aristocracia, perdida ya toda aspiración política, fue la defensa y promoción de la cultura y sus valores. En su ermita de poeta desencantado del mundo compone Saigyô esta *tanka*:

Vivo totalmente solo,
Entre las peñas, en una grieta.
De la urbe apartado,

Aquí do nadie me pueda ver,
A mi propio dolor entregado.

El anhelo final de Saigyô se lo concedió el destino, pues el décimo sexto día de la segunda luna del primer año de la era *Kenkyû* (1190), cuando los cerezos abrían sus primeros capullos en las laderas de los montes, expiraba Saigyô en el Kôsen-ji, templo de la secta *Shingon* de la comarca de Kawachi (actual prefectura de Ôsaka). Como poeta había logrado forjar un estilo mucho más profundo y personal que el de sus contemporáneos. Sus versos todavía hoy transmiten su honda piedad y la experiencia de la naturaleza en toda su hermosura y transitoriedad. Saigyô Hôshi sigue siendo el más venerado de todos los poetas anteriores al maestro del *haiku* del siglo XVII. Por tal motivo, el lugar de Saigyô en la historia literaria japonesa es elevado y vecino solo a aquel que ocupa Matsuo Bashô, quien reconociera que su poesía traslucía el influjo inspirador del samurai, bonzo y poeta del siglo XII, quien supiera decir alguna vez:

Lo sombrío se ilumina
Dentro del cielo del alma
Y la luna esplende clara:
Sobre el monte, en el poniente,
Presurosa ella se asoma.

A pesar de la asombrosa simplicidad de sus mejores poemas, toda la creación poética de Saigyô rezuma un feraz poder evocador y una sensibilidad profunda. Su personal originalidad supera los márgenes estrictos de la tradición poética clásica cortesana, así como los pertinentes convencionalismos de su arte. En sus poemas claramente nos habla tanto de sus propias vivencias de la naturaleza y su mutación constante, como de la humanidad y su imponderable fragilidad. Saigyô, de manera preeminente, es un poeta del *sabi*, de la apreciación serena, solitaria, de la austera belleza de todo lo visible y transitorio; él refina y eleva a su más alta expresión el espíritu de melancolía lírica que fuera ideal estético de los poetas de su convulsionado tiempo. Saigyô Hôshi es, por último, el reflexivo cantor de la visión budista del mundo, en la cual la permanencia se encuentra solo en el cambio: la incesante mudanza de nuestra efímera realidad.

Sobre los impresos de la Independencia

José A. de la Puente Candamo
Pontificia Universidad Católica del Perú

APARTE DE LAS VISIONES más frecuentes de la Independencia que se orientan preferentemente a los contenidos ideológico, social, económico, político o militar, es interesante dirigirnos a un campo distinto: lo que podríamos denominar «imagen bibliográfica de la Emancipación». Esto es, ver nuestra lucha a través de los impresos —de uno u otro tema— que se publican en el Perú entre 1780 y 1820, es decir, en el tiempo «precursor». La materia, como es obvio, es amplísima, abrumadora; sin embargo, podemos intentar una aproximación y un esquema.

Están presentes las «hojas sueltas» en su variadísimo contenido —versos con frecuencia anónimos, invitaciones, alegatos, polémicas—; los periódicos, desde el informativo y el satírico, hasta el doctrinario; la carta pastoral; la proclama en castellano o en quechua; el texto o informe administrativo o económico; el relato de un viajero; el diario personal, rarísimo y de gran utilidad; las «guías de forasteros», siempre con rica información; los «elogios» de una u otra autoridad; los folletos con variado contenido; en suma, los libros, no muy numerosos, que se editan en Lima en los años «precursores».

Una atención particular deben merecer los grandes textos de los precursores de la Independencia que salen de la imprenta en ediciones breves o mayores. Son —entre otros— los casos del *Elogio* de José Baquíjano y Carrillo; del discurso de Mariano Alejo Álvarez sobre la preferencia de los americanos en los puestos públicos; de los informes de Rodríguez de Mendoza publicados en el «Mercurio Peruano»; de los trabajos de Unanue Decadencia y restauración del Perú» e «Introducción al estudio de los monumentos del antiguo Perú», que aparecen, igualmente, en el «Mercurio Peruano»; entre muchos más.

El *Elogio* de Baquíjano es uno de los grandes impresos del tiempo precursor, y hoy día, una rareza bibliográfica a la cual José Toribio Medina dedica un amplio desarrollo.[1] La bella portada tipográfica

[1] MEDINA, José Toribio. *La imprenta en Lima*. Santiago de Chile, 1905, tomo III, pp. 107-115.

dice: «Elogio del Excelentísimo Señor Don Agustín de Jaúregui, y Aldecoa; Caballero del Orden de Santiago, Teniente General de los Reales Exercitos, Virrey, Gobernador, y Capitán General de los Reynos del Perú, Chile. Pronunciado en el recibimiento, que como a su Vice-Patrón, le hizo la Real Universidad de S. Marcos el día XXVII, de Agosto del año de M. DCC. LXXXI. Por el D.D. Joseph Baquíjano y Carrillo; Fiscal Protector Interino de los Naturales del distrito de esta Real Audiencia, y Catedrático de Vísperas de Leyes. 4.Port.. v. en bl. 82 págs».

Añade Medina que el texto de Baquíjano contiene «datos preciosos para la historia y desenvolvimiento de la historia intelectual y moral del Perú».[2]

La historiografía actual reconoce en el *Elogio* de Jaúregui un capítulo fundamental para el estudio de la historia de las ideas en el Perú. Por otro lado, este famoso folleto, como bien se sabe, encierra una historia bibliográfica interesante, ligada a la proscripción del texto.[3]

En esta memoria de los grandes textos precursores impresos en el Perú, es preciso recordar que la «Carta a los españoles americanos» de Juan Pablo Viscardo y Guzmán aparece editada en nuestro país, en un periódico, solo en el tiempo de San Martín. Del mismo modo, el polémico texto de Riva-Agüero las *Veintiocho causas* aparece editado en Buenos Aires en 1816.

Un caso interesante, vinculado con Baquíjano, es el de la edición de José Antonio Miralla, *Breve descripción de las fiestas celebradas en la capital de Los Reyes del Perú con motivo de la promoción del Excmo. Señor D. D. José Baquíjano y Carrillo [...] al Supremo Consejo de Estado*.[4] Este texto, como se sabe, es muy valioso para el conocimiento de la vida social y política del Perú. Además, según los especialistas en la obra de Mariano Melgar, en este texto aparecen publicadas sus primeras poesías.[5]

En otro campo no puede omitirse una mención a las cartas pastorales de obispos de diversas diócesis del virrreinato, que aparecen en

---

[2] Ib. tomo I, p. 108.

[3] Véase Maticorena Estrada, Miguel. «La proscripción del *Elogio* de Baquíjano y Carrillo». *Mar del Sur*, n.° 12, 1951. Son materias vinculadas con la que ahora estudiamos, las bibliotecas de la época y los libros prohibidos, que no corresponde trabajar en esta ocasión.

[4] Medina, José Antonio, ob. cit., tomo IV, p. 77.

[5] Melgar, Mariano. *Poesías completas*. Lima, 1971, p. 11.

folletos, hoy día muy raros y valiosos. Igualmente, es frecuente el caso de reediciones de textos de oratoria sagrada.

De Pablo de Olavide y Jaúregui, quien si bien no es actor de la Independencia, sí pertenece al mundo de la Ilustración, es el *Salterio Español o versión parafrástica de los Salmos de David, de los Cánticos de Moisés, de otros Cánticos, y algunas oraciones de la Iglesia en verso castellano, a fin de que se puedan cantar. Para uso de los que no saben latín. Por Don Pablo de Olavide. Tom. I. Con superior permiso. Reimpreso en Lima, en la Imprenta de la Real Casa de los Niños Expósitos. 1803.* Medina explica que la primera edición es de Madrid, de 1800; igualmente menciona los estudios posteriores de José Antonio de Lavalle sobre Olavide.[6]

José Manuel Valdés (Lima, 1767-1843), es un autor interesante de estudios sobre medicina y de obras de espiritualidad, algunos de las cuales se editan en el tiempo precursor.

En la vida intelectual de las postrimerías del virreinato es, sin duda, Hipólito Unanue el hombre más representativo. No es solo un serio humanista, que muestra dominio de los autores clásicos y conocimiento de los adelantos científicos; es, también, un excelente conocedor del Perú, de su historia y de su realidad. Pues bien, además de los estudios citados anteriormente, considero que es su *Clima de Lima* la obra más significativa, en el campo intelectual, del tiempo de los precursores.

Si bien el título puede aparecer, para algunos, como restrictivo, en verdad es un estudio sobre diversos aspectos de la vida cotidiana en la Lima de principios del siglo XIX. *Observaciones sobre el clima de Lima y sus influencias en los seres organizados, en especial el hombre. Por el Dr. D. Hipólito Unanue, Catedrático de Anatomía en la Real Universidad de San Marcos. Con las licencias necesarias. Lima. En la Imprenta Real de los Huérfanos, MDXXXVI A costa de D. Guillermo del Río, mercader de libros.*

La investigación de la vida cotidiana, tema que hoy interesa vivamente, encuentra en el *Clima de Lima* una fuente muy rica y singular. Muchos aspectos se pueden trabajar con propiedad; son suficientes los ejemplos que se menciona a continuación: el ambiente de la ciudad, influencias del sol, estaciones del año, influencia de la luna, de los eclipses, los vientos, las lluvias, el trueno y el rayo, los temblores, la temperatura, la humedad, los valles agrícolas, los sembríos, la influencia del clima en los animales, los «cuadrúpedos indígenas», los «cua-

---

[6] Medina, José Toribio, ob. cit, tomo III, pp. 317-318.

drúpedos extranjeros», pájaros, insectos, animales «perdidos», influencias del clima «sobre el ingenio», horarios, alimentación, bebidas, enfermedades, tratamiento de las mismas, actividades diversas, entierros, lutos, uniones entre sangres diversas.

Las páginas que dedica a las «enfermedades del cuerpo» son muy ilustrativas; interesa la precisión sobre una u otra dolencia. Menciona, entre otras, las siguientes: las «convulsiones», los «insultos epilépticos», los «cólicos y lipirias», los «empachos», las «afecciones gástricas», las «úlceras», la «hidropesía», la «constipación o catarro», el «asma», las «convulsiones cardiológicas», el «resfrío», las «epidemias de primavera», afecciones del cutis, fiebre, «destilación de narices», toses, «fluxiones a la garganta», «hemorragias de narices y pecho», «malpartos», «vómitos y evacuaciones», «fiebres catarrales», «pneumonías», «pleuresías biliosas», «perineumonías, «paperas», «sarna», «sarampión», «viruelas», parálisis, «insultos apopléticos», muertes repentinas, «toses violentas», «fiebres intermitentes», «reumatismos», «disentería». Al considerar las enfermedades en la sierra menciona, entre otras, «el pasmo» y «las verrugas» y la «tisis». «Las enfermedades del ánimo» es otra unidad dentro del libro, que despierta el mayor interés. Siguen otros temas: «Medios de preservarse de las enfermedades del clima»; alimentos, bebidas, sueño y vigilia, gimnástica, «de los medios de curar las enfermedades del clima», «del alimento».

Solo la mención de las materias que encierra el libro de Unanue muestra la significación y la importancia de la obra para acercarnos a la vida del hombre común de Lima, y en muchos aspectos del peruano en general, de principios del siglo XIX. Creo, en fin, que se justifica reconocer que el *Clima de Lima*, de Unanue, es el libro clásico del mundo precursor.

Otro campo interesante para el estudio es el que corresponde a las imprentas e impresores de la época. Desde el aporte clásico de José Toribio Medina se ha adelantado con adiciones y contribuciones singulares; sin embargo, aún hay un amplio panorama para la investigación.

Del mismo modo, otro campo de trabajo es el que corresponde a los aspectos técnicos y estéticos de las ediciones. Papel empleado, volumen y frecuencia de las ediciones, formato, adornos y viñetas, costo de las obras. Cuestión que Medina estudia —y que debería ampliarse— es el caso de las «imprentas volantes», en años posteriores.

Bibliografía

COMISIÓN NACIONAL DEL SESQUICENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA DEL PERÚ
1974 *Colección documental de la Independencia del Perú*. Investigación, recopilación y prólogo Jorge ARIAS SCHREIBER PEZET. Lima, tomo I. Los Ideólogos. Volumen 8. Hipólito Unanue.

MEDINA, José Toribio
1905 *La imprenta en Lima*. 4 Tomos. Santiago de Chile.

MELGAR, Mariano
1971 *Poesías completas*. Lima.

MORENO, Gabriel René
1896 *Biblioteca peruana*. Santiago de Chile.

PAZ SOLDÁN, Mariano Felipe
1879 *Biblioteca peruana*. Lima.

RIVET, Paul y Georges de CREQUIS-MONTFORT
1951 [1540-1875] *Bibliographie des langues aymara et kičua*. Vol 1. París.

VARGAS UGARTE, Rubén S.J.
1957 *Impresos peruanos (1809-1825). Biblioteca peruana*. Vol. XII. Lima.

1968 *Biblioteca peruana (Suplemento)*. Lima.

ZEVALLOS QUIÑONES, Jorge
1947 *La imprenta en Lambayeque*. Lima.

1949 *La imprenta en el norte del Perú*. Lima.

La intertextualidad olvidada: Ercilla y García Lorca en la biblioteca de Borges

Pedro Ramírez
Universidad de Friburgo, Suiza

El desocupado lector, que conoce la biblioteca bautizada por Borges con el nombre de Biblioteca de Babel, disculpará que no lo invite a entrar en ella. No es descortesía de mi parte, sino mera imposibilidad, porque no tiene puerta de entrada ni de salida. En realidad, ya todos estamos dentro de ella, porque todos somos no solo lectores, sino también bibliotecarios de esta inmensa biblioteca que algunos llaman el universo. La imposibilidad de entrar y salir (a no ser saltando al vacío de un pozo de ventilación) implica sus consecuencias prácticas: la biblioteca tiene 24 horas diarias de atención al público, carece de servicio de préstamos a domicilio y no necesita un sistema de multas para devoluciones retrasadas. Todos los libros están en libre acceso. La enorme ventaja de la biblioteca reside en su inmensa cabida, que hace innecesaria cualquier ampliación, y en su inagotable riqueza, puesto que contiene todos los libros pretéritos, presentes y futuros, en todas las lenguas y en todas las ediciones posibles, lo cual permite renunciar también a un presupuesto de adquisiciones. Es más, la destrucción o la pérdida de cualquier libro no significa ninguna reducción del caudal bibliográfico, puesto que todas las obras están presentes en un sinnúmero de ejemplares que apenas difieren entre sí por una coma o una insignificante errata de imprenta. Desde luego, la biblioteca tiene también un grave inconveniente, y es que hasta ahora nadie sabe dónde está el catálogo general. De hecho, pues, en esta biblioteca no se pierde nada o casi nada, pero tampoco se encuentra nada o casi nada.

El azar ha querido, sin embargo, que en uno de los innumerables anaqueles de las innumerables galerías hexagonales de que consta el edificio, el humilde bibliotecario que suscribe estas páginas haya encontrado cuatro obras contiguas, dos de Borges («El Aleph» y «El milagro secreto»), una de Alonso de Ercilla (*La Araucana*) y una de Federico García Lorca (*Así que pasen cinco años*). La casualidad quiso reunir en un anaquel, pues, a tres autores que nunca tuvieron parti-

cular contacto entre sí, por no decir que se ignoraron u olvidaron mutua y minuciosamente. Como es obvio, no pude resistir a la tentación de confrontarlos entre sí. Me propongo, pues, resumir ahora el resultado de este encuentro, al que daremos el nombre algo pomposo de «intertextualidad». Entenderemos por tal el juego de referencias recíprocas que se establecen cuando un texto básico contiene una o varias citas explícitas o implícitas, incorporadas a él para dar lugar a una red, un entretejido, en el que cada hilo de la trama adquiere connotaciones distintas de las que tendría por sí solo.

Podemos ilustrarlo con dos ejemplos sacados de una de las lecturas más asiduas de Borges, el *Quijote*:

1. Intertextualidad explícita. La aparición del *Quijote de Avellaneda* en 1614, un año antes de la publicación de la segunda parte del *Quijote* cervantino, da lugar a un doble fenómeno de intertextualidad. Por una parte, el autor del *Quijote* apócrifo entreteje su novela con la primera parte cervantina, que es su declarado e imprescindible punto de partida. Por otra parte, Cervantes entreteje la segunda parte de su *Quijote* con la obra de Avellaneda, por cierto con un resultado que él mismo seguramente no deseaba: si bien es verdad que el prólogo cervantino a la segunda parte de 1615 y los capítulos finales de esta segunda parte dan buena cuenta de la novela apócrifa y ofrecen un alarde genial de innovaciones narrativas (que Borges ha llamado alguna vez «magias parciales del *Quijote*»), no es menos cierto que la obra vapuleada por Cervantes se beneficia al mismo tiempo de una inmerecida inmortalidad, ya que la lectura de la segunda parte cervantina solo adquiere su sentido cabal con la previa lectura del *Quijote de Avellaneda*.

2. Intertextualidad implícita. En su camino de regreso a su pueblo manchego después de ser vencido en Barcelona por el Caballero de la Blanca Luna, Don Quijote entretiene su vela nocturna cantando a la lejana Dulcinea una composición madrigalesca, que Cervantes ofrece al lector como producto del numen de Don Quijote (*Quijote* II, 68). En realidad, la crítica ha identificado hace ya mucho tiempo este breve madrigal como una traducción del italiano. En efecto, Cervantes ha traducido simplemente al castellano una conocida obrita del Bembo,[1] que en el original acaso no tenía otro valor que el de un ejercicio

[1] En *Gli Asolani* (*Quando io penso al martire[..]*), cfr. Ed. Rodríguez Marín. Madrid, 1947-1949, Apéndice 38.

poético. Claro está que, aparte las obvias diferencias inherentes a toda traducción, en boca de Don Quijote, el madrigal se carga de un contenido novedoso, de tono trágico: aquí es un caballero derrotado, de camino a su pueblo natal en el que pronto va a morir, quien canta a su amada que ha perdido su belleza debido al encantamiento de algún mago envidioso. El entretejido transforma así en cierto modo el texto incorporado por Cervantes, a la vez que enriquece el texto básico al adornar con plumas ajenas la vis poética del protagonista.

La intertextualidad en Borges

Decir que en Borges la intertextualidad imprime carácter a muchas de sus páginas, es una perogrullada. Si ya Unamuno había señalado que nuestra vida espiritual está radicalmente condicionada por la lectura, hasta tal punto que en *Cómo se hace una novela* llega a decir que somos *bíblicos* (en el sentido etimológico de «gente de libros»),[2] Borges proyecta metafóricamente esta noción a un cosmos-biblioteca en el que, como hemos dicho, todos somos bibliotecarios. De esta suerte es inconcebible una creación poética *ex nihilo*, porque todo texto está ya entretejido de lecturas actuales, inmediatas, o de lecturas lejanas, más o menos metabolizadas por la memoria. Las maliciosas páginas que Borges escribió con el título de «Pierre Menard, autor del Quijote» nos dan un ejemplo sustancioso de esta red de citas en la que el contexto transforma de modo esencial el sentido de un mismo texto, creado por Cervantes o recreado por Pierre Menard.

Llama la atención, por lo demás, que la incorporación de textos citados no ocurre únicamente en obras de crítica o de teoría literaria, sino, muy a menudo, también en textos narrativos, aunque en estos la intertextualidad entre en juego casi siempre mediante delegación del autor al personaje: no es entonces Borges quien cita, sino Pierre Menard, Carlos Argentino, Hladík o un Borges que no es el mismo Borges, sino otro Borges. A dos casos particulares de esta forma delegada de intertextualidad implícita voy a referirme ahora. En ambos ejemplos, la omisión del autor en cuestión puede deberse a que Borges consideró la cita demasiado obvia, innecesaria o indeseable, o bien al hecho

[2] «Todo es para nosotros libro, lectura; podemos hablar del Libro de la Historia, del Libro de la Naturaleza, del Libro del Universo. Somos bíblicos», (UNAMUNO, Miguel de. *Cómo se hace una novela*. Madrid: Guadarrama, 1977, p. 63).

más improbable de que la comunicación intertextual surgiera de entre las nieblas del olvido.

Ercilla en la Biblioteca

El relato «El Aleph»,[3] cuyo asunto queda ya insinuado en dos citas de Shakespeare y de Hobbes aducidas por Borges como lemas, se centra en la noción de un hipotético *hic stans*, un punto o lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos.

Este Aleph no es una novedad absoluta, sino que tiene una larga cadena de precursores. Borges mismo, por boca del otro Borges, menciona más de una docena de artificios análogos a su aleph. Así nos recuerda los quince mil dodecasílabos del *Polyolbion* de Michael Drayton, epopeya topográfica que registra la fauna, la flora, la hidrografía, la orografía, la historia militar y monástica de Inglaterra. Alude también al microcosmos de los alquimistas y cabalistas, al *multum in parvo*, a los emblemas de los místicos para significar la divinidad, a la esfera de Alanus de Insulis, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna, al ángel de cuatro caras de Ezequiel, que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur, así como a un manuscrito del capitán Burton, al parecer descubierto por Pedro Henríquez Ureña en 1942 (dato que no he podido verificar, y dudo que lo pueda verificar nadie), donde se menciona varios congéneres del aleph: el espejo de Iskandar Zu al-Karnayn o de Alejandro Bicorne de Macedonia, en cuyo cristal se reflejaba el universo entero, la séptuple copa de Kai Josrú, el espejo mencionado en la noche 272 de las *1001 noches*, el de Luciano de Samosata, la lanza especular de Júpiter en el *Satyrikon* de Capella y el espejo universal de Merlín, «redondo y hueco y semejante a un mundo de vidrio», además del aleph que Burton sitúa en el interior de una columna de la mezquita de Amr, en El Cairo.

En el epílogo de 1949 a El Aleph menciona además a H.G. Wells, *The Christal Egg* (1899) como posible influjo en el cuento del Aleph. Y en 1951, en sus ensayos titulados *Otras inquisiciones*,[4] Borges vuelve a

---

[3] Cito por la edición BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1966, vol. I (en adelante *OC*).

[4] BORGES, *OC*, vol. II, pp. 14-16.

aludir en «La esfera de Pascal» a las múltiples fuentes posibles de su Aleph, para concluir que «quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas».

Ahora bien, estas abundantes referencias a una tradición en torno al Aleph o a artificios similares no fundamentan todavía una relación de intertextualidad entre el relato de Borges y los textos aludidos, que no son citados explícita ni implícitamente (salvo el de Shakespeare, *Hamlet*, II, 2, muy vagamente vinculado con el tema, y el de Hobbes, *Leviathan*, IV, 46, que precisamente considera absurda la posibilidad del Aleph entendido como un *hic stans*, correlato del *nunc stans* de la eternidad).

Por lo demás, y esto es lo que nos interesa ahora más concretamente, ninguna de las eventuales fuentes citadas por nuestro autor pertenece a las literaturas hispánicas. Este hecho no parece haber inquietado mayormente a los críticos de lengua castellana. Alguno de ellos ha alargado incluso la cadena de antecedentes no hispánicos y ha creído descubrir en «El Aleph» «una reducción paródica de la *Divina Comedia*», parodia que sería «tan sutil, que muchos lectores de Borges y de Dante no llegaron a reconocerla».[5] En honor a la verdad, el mismo Borges rechazó esta interpretación, que calificó de «obsequio no buscado».[6]

Ahora bien, en la literatura de lengua española hay por lo menos un texto que Borges habría tenido muy a mano para establecer con él una relación intertextual. Pero ni siquiera lo cita ni alude a su autor, Alonso de Ercilla (1533-1590), quien en la segunda parte de la *Araucana* (cantos XXIII-XXIV y XXVI-XXVII) describe profusamente una esfera mágica con las mismas propiedades que el Aleph borgesiano.

En efecto, en su relato, Borges ofrece la doble experiencia del Aleph, primero a los ojos de un poeta ficticio, Carlos Argentino Daneri, que se propondrá el insensato objetivo de dar en sus amanerados alejandrinos una versión íntegra de su increíble visión total del universo, y después a los ojos de un yo narrador llamado Borges (otro Borges), que después de volcar en una bellísima página su experiencia de aquella totalidad, para librarse de su recuerdo demasiado abrumador, acabará recurriendo a dos mecanismos de defensa, la duda («yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph») y el olvido («¿Existe ese

[5] Emir Rodríguez Monegal, citado por VÁZQUEZ, María Ester. *Borges, esplendor y derrota*. Barcelona: Tusquets, 1999, p. 188.

[6] Ib., p. 189.

Aleph [verdadero]? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido [...]»).

Por su parte, en *La Araucana,* Alonso de Ercilla interrumpe en dos ocasiones el hilo de su relato de la guerra entre españoles y araucanos para dar a conocer el espectacular artificio del mago Fitón, que en una gran esfera milagrosa puede hacer visible todo el globo terráqueo y mostrar, incluso, futuros acontecimientos lejanos en el espacio. Testigo de esta visión total es el mismo poeta (a quien en rigor deberíamos llamar «el otro Ercilla»), aunque la exposición verbal de la experiencia se confía al propio mago araucano.

Recordemos, en un breve cotejo de las dos versiones del tema, que para acceder al Aleph de la calle Garay, en la casa del poeta Carlos Argentino, hay que penetrar en la oscuridad del sótano, aunque esta oscuridad se disipe instantáneamente al contemplar el Aleph, que contiene todas las luminarias, todas las lámparas, todos los veneros de luz. Del mismo modo, para llegar a la visión de la esfera milagrosa de Ercilla es necesario pasar por la cueva del viejo Fitón, «una oculta y lóbrega morada/que jamás el alegre sol la baña» (XXIII, estr. 40), oscuridad que pronto se disipa al pasar «por la pequeña puerta cavernosa» (XXIII, estr. 65) a una cámara cuyo techo está iluminado por «innumerables piedras relucientes» (XXIII, estr. 66).

La estrofa 68 del mismo canto XXIII describe el maravilloso artificio:

> En medio desta cámara espaciosa,
> que media milla en cuadro contenía,
> estaba una gran poma milagrosa,
> que una luciente esfera la ceñía,
> que por arte y labor maravillosa
> en el aire por sí se sostenía:
> que el gran círculo y máquina de dentro,
> parece que estribaban en su centro.

En las dimensiones difieren, ciertamente, las esferas descritas por Ercilla y por Borges. La de *La Araucana* «era en grandeza tal que no podrían/ veinte abrazar el círculo luciente» (XXVII, estr. 4). La borgesiana es una pequeña esfera tornasolada de dos o tres centímetros de diámetro, aunque capaz de albergar todo el espacio cósmico, sin disminución de tamaño. Los dos primeros versos de *La Araucana,* XXIII, estrofa 71, definen igualmente la gran esfera como Aleph:

Y esta bola que ves y compostura
es del mundo el gran término abreviado [...].

En ella resulta visible con cartesiana evidencia (por lo clara y distinta) todo el universo mundo (XXVII, estr. 4):

Donde todas las cosas parecían
En su forma distinta y claramente
Los campos y ciudades se veían,
el tráfago y bullicio de la gente,
las aves, animales, lagartijas,
hasta las más menudas sabandijas.

Con nuevos pormenores insiste en esta propiedad la estrofa XXIII, 76, donde el poeta empieza a narrar su ávida contemplación del microcosmos especular:

Yo, con mayor codicia, por un lado
llegué el rostro a la bola transparente,
donde vi dentro un mundo fabricado
tan grande como el nuestro, y tan patente
como en redondo espejo relevado,
llegando junto el rostro, claramente
vemos dentro un anchísimo palacio,
y en muy pequeña forma grande espacio.

El resto de este canto y el siguiente canto XXIV ofrecen la historia anticipada de la batalla naval de Lepanto, con gran profusión de detalles (hasta tal punto que todos los contendientes se pueden identificar por rótulos impresos en su frente donde constan su nombre y su cargo). Es más, la milagrosa esfera proporciona también percepciones acústicas, de modo que el poeta escucha la arenga completa de Don Juan de Austria a sus huestes y la de su oponente Alí Bajá a las suyas. Con la narración de la batalla de Lepanto concluye la primera visita de Ercilla a la cueva del mago.

Luego, al final del canto XXVI (estr. 40-52), cuando el poeta tiene de nuevo acceso a la cueva y disfruta de una segunda oportunidad para ver el «milagroso globo» (estr. 50) o «gran poma lucida» (estr. 52), no va a presenciar ya un acontecimiento singular, sino que contemplará (canto XXVII) el gran espectáculo de toda la geografía mundial (estr. 5):

El mágico me dijo: «Pues en este
lugar nadie nos turba ni embaraza,
sin que un mínimo punto oculto reste
verás del universo la gran traza:
lo que hay del norte al sur, del este al oeste,
y cuanto ciñe el mar y el aire abraza,
ríos, montes, lagunas, mares, tierras
famosas por natura y por las guerras.

Tal visión panorámica es, por tanto, tan rica como la que tiene Carlos Argentino en el Aleph de su sótano. Pero el propósito de este Carlos Argentino es descabellado: describir minuciosamente en un poema, titulado *La Tierra*, todos y cada uno de los detalles de su visión. Forzosamente, este poema tenía que quedar fragmentario. En cambio, Ercilla, consciente de la amplitud de la materia, empieza excusándose ante su privilegiado lector (que no es otro que el rey Felipe II) por la prolijidad de la descripción que va a emprender:

[...] que no se puede andar mucho en un paso,
ni encerrar gran materia en chico vaso. (XXVII, 2)

Acto seguido procede a una pormenorizada enumeración de los países conocidos, a lo largo de casi cuatrocientos endecasílabos que recorren detallada y ordenadamente todo el orbe terráqueo. En conjunto, la enumeración de Ercilla no resulta fragmentaria, sino que queda redondeada (sin otra laguna que la lamentable omisión de Suiza). La escena puede concluir, pues, sin brusquedad, y el anciano Fitón pondrá fin a la maravillosa visión cósmica despidiendo cortésmente a Ercilla, porque se hace tarde, y hay que regresar a casa:

Ha mucho rato que declina el día,
y tienes hasta el sitio largo trecho. (XXVII, 54)

El rasgo esencial que distingue la contemplación del Aleph en ambos autores reside en la diferente perspectiva estética: consciente de sus limitaciones, Ercilla no se enfrenta a lo infinito con la pretensión de abarcarlo íntegramente con su mirada y mucho menos con sus palabras. De ahí que el relato de las dos visitas a la cueva de Fitón, aunque resulte prolijo, no pierda en ningún momento la mesura de la estética renacentista. Carlos Argentino, en cambio, es incapaz de condensar

en un todo organizado el infinito cúmulo de detalles percibidos en el Aleph, y su desaforada descripción se pierde en la maraña de la enumeración caótica: unas hectáreas del estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de Concepción, etc. Es verdad que la visión del Aleph es relatada, además, por el otro Borges en la densa página poética que organiza en un magistral *crescendo* la experiencia del instante epifánico. Pero este Borges no resulta menos víctima de la «desesperación de escritor», por su incapacidad para comunicar cabalmente esta epifanía: «Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es». De ahí que el sentimiento de infinita veneración, de infinita lástima ante la visión del inconcebible universo no pueda coronar poéticamente la escena, que Borges interrumpe bruscamente con la intempestiva reaparición de Carlos Argentino.

¿Qué conclusión cabe extraer de este somero resumen de unos cantos de *La Araucana*, en cotejo con el relato de Borges? Para ser honestos, ninguna, si de lo que se trata es de un tradicional inventario de fuentes e influencias: el gran lector que era Borges conocía bien la epopeya de Alonso de Ercilla, uno de los pocos libros de la biblioteca de Don Quijote que se salvaron de la quema decretada por la implacable inquisición del cura y el barbero. Pero aun reteniendo:

1. Algunos destellos de posible parodia, como el prosaísmo de *La Araucana* I, 7, 1: «Es Chile norte sur de gran longura», etc. y la apelación al lector de II, 61, 1: «Sabed que fue artificio, fue prudencia», que bien pudieran haber dado pie al similar prosaísmo y a la misma apelación de los alejandrinos de Carlos Argentino: «Sepan. A manderecha del poste rutinario/(Viniendo, claro está, desde el Nornoroeste)»; y

2. Aunque reparemos en la común insistencia de los verbos de percepción visual, en posición anafórica («Mira al principio de Asia a Calcedonia [...] Mira la Siria, ves allí la indina/tierra [...] Mira el tendido mar Mediterráneo [...] Mira a Persia y Carmania, que confina [...] Ves la Hircania, Tartaria y los albanos [...] Ves el revuelto Cirro caudaloso [...]» en *La Araucana*, XXVII «Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña. [...]» en Borges), debemos reconocer que para la génesis del texto básico de «El Aleph» *La Araucana* era perfectamente prescindible.

¿Cómo hablar, entonces, de intertextualidad? *A posteriori*, la presencia y la coexistencia de ambas obras, *La Araucana* y «El Aleph», en

los anaqueles de *nuestra* propia biblioteca, ya no nos permite pasar por alto el juego de referencias mutuas, aunque Borges no lo haya mencionado y acaso lo haya olvidado. Ciertamente, «nuestra mente es porosa para el olvido», según confiesa el narrador al final del relato. Pero para nosotros, lectores de Ercilla y de Borges, el vaivén especular: «vi el Aleph desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra [...]», no debe conducir necesariamente al torbellino de las repeticiones interminables. Para nuestra lectura intertextual, un Aleph remite al otro. Volveremos sobre este punto más adelante.

García Lorca en la biblioteca

El segundo posible olvido borgesiano concierne a la narración de 1943 «El milagro secreto». El *asunto del relato* es relativamente sencillo: el dramaturgo Jaromir Hladík, judío checo condenado a muerte por los nazis después de la invasión de Praga, pide a Dios un año de plazo para terminar su drama inconcluso: *Los enemigos*. Por un milagro secreto, el Señor otorga a Hladík no el año pedido, pero sí el tiempo necesario para dar fin a su labor. Este tiempo trascurre precisamente en el instante de vértigo en que lo abate la descarga mortal del pelotón de fusilamiento, en la hora y la fecha previstas. Esta concentración de un largo período de tiempo en un lapso mucho más breve tiene una copiosa tradición en la literatura universal. Borges se limita a insinuárnoslo con la cita de un versículo del Corán (II, 261) que encabeza su relato:

> Y Dios lo hizo morir durante cien años y luego lo animó y le dijo: —¿Cuánto tiempo has estado aquí? —Un día o parte de un día, respondió.

Por supuesto, la literatura hispánica es rica en ilustraciones de esta condensación milagrosa del tiempo, desde la lírica medieval a la poesía religiosa de Valle-Inclán,[7] escritor al que Borges, por cierto, parece haber apreciado mucho. Pero no es este aspecto del relato «El milagro secreto» el que quisiéramos comentar extensamente aquí. Más nos interesa en

---

[7] En *Aromas de leyenda (versos en loor de un santo ermitaño)*, Clave VIII.

nuestro contexto el *asunto del drama* que el protagonista de la narración concluye en su mente en el instante de su propio fusilamiento.

De tal drama, titulado *Los enemigos*, el narrador no nos da ninguna cita textual, aunque sí un resumen conciso, pero bastante ilustrativo, de su contenido. Sabemos que observaba las unidades aristotélicas de tiempo, lugar y acción. Esta se desarrolla en la biblioteca del protagonista, el barón de Roemerstadt. En la primera escena del primer acto, un desconocido visita a Roemerstadt, en el momento en que un reloj da las siete. A esta visita siguen otras; Roemerstadt no conoce a sus visitantes, pero tiene la impresión de que son enemigos secretos, conjurados para perderlo. Aluden a su novia, Julia de Weidenau, y a un tal Jaroslav Kubin, que alguna vez la había solicitado. Este ahora ha enloquecido y cree ser Roemerstadt. Al final del segundo acto, Roemerstadt se ve obligado a matar a un conspirador. En el tercer acto se acumulan las incoherencias, vuelven personajes que parecían descartados ya de la trama; vuelve por un instante el hombre a quien Roemerstadt había matado en el segundo acto. Alguien hace notar que no ha atardecido: el reloj da las siete. Aparece el primer interlocutor y repite las palabras que pronunció en la primera escena del primer acto. Roemerstadt le habla sin asombro; el espectador acaba por deducir que Roemerstadt no es otro que el miserable Jaroslav Kubin. El drama, en definitiva, no ha ocurrido: es el delirio circular que interminablemente vive y revive este pobre loco.

Ni que decirse tiene que el hipotético drama esbozado por Borges tendría muchas dificultades para subir a los escenarios y para mantenerse en la cartelera. Se le podría vaticinar una más que escéptica acogida por parte del público, poco avezado a piezas dramáticas de escasa acción y de complejos buceos psicológicos, más aun si están compuestas en hexámetros. Sea como fuere, el drama de Hladík no llegó a ser escrito ni siquiera en la ficción borgesiana: antes de su detención, su autor no había terminado más que el primer acto y alguna escena del tercero. La composición definitiva y acabada del drama tampoco se escribió, sino que solo tuvo lugar en el fulgor instantáneo de la memoria de su moribundo autor (lo que nos induce a suponer un segundo milagro secreto, gracias al cual Borges pudo asistir como invisible espectador a la secreta creación de Hladík).

Por varios motivos este drama inventado por Borges nos obliga a pensar en una obra dramática de Federico García Lorca, titulada por este *Así que pasen cinco años*, y subtitulada significativamente, *Leyenda del tiempo*. *Así que pasen cinco años* fue publicada por primera vez en

Buenos Aires, 1938, por la Editorial Losada, en el tomo VI de las *Obras completas* de García Lorca recopiladas por Guillermo de Torre, el cuñado de Jorge Luis Borges. Las ediciones posteriores tienen en cuenta esta edición y la copia mecanográfica que conservaba Pura Ucelay, directora del Club Anfistora, que en junio y julio de 1936 estaba ensayando la obra para estrenarla. Como es obvio, Borges solo pudo manejar la edición de su cuñado, y no pudo tener en cuenta las modificaciones introducidas en el manuscrito de Pura Ucelay por el mismo García Lorca.

Por su asunto difícil de escenificar, la pieza se representa raras veces en los teatros de gran público, por lo menos en España, aunque es objeto de numerosas lecturas y representaciones más o menos privadas en ambientes universitarios.

Veamos los aspectos principales del drama lorquiano que pueden ser de interés en nuestro contexto. En lo que sigue van a menudear las referencias a Lorca sin un correspondiente contexto borgesiano. Ello es inevitable, puesto que disponemos del texto completo del drama de Lorca, mientras que Borges no nos ha dejado escrito más que un resumen del drama proyectado por su personaje Hladík.

En el primer acto de *Así que pasen cinco años*, un joven recibe las sucesivas visitas de tres amigos, un viejo y dos jóvenes. El espectador entiende pronto que estos tres visitantes son otros tantos desdoblamientos del mismo protagonista, en sus tres proyecciones temporales hacia el futuro, el presente y el pasado (esta es una de las razones del subtítulo que le dio Lorca: *Leyenda del tiempo*). Varios hechos simultáneos se presentan mediante mutaciones escénicas: primero la muerte de un niño, hijo de la portera de la casa donde vive el protagonista; al mismo tiempo que el niño muere, un gato es apedreado por unos chiquillos, y su cadáver es arrojado por estos al tejadillo del jardín de la misma casa. En este primer acto, el joven despide a una mecanógrafa, enamorada de él sin esperanza de ser correspondida. Varios personajes aluden a un plazo de cinco años de ausencia de la novia, con la que el joven espera casarse a su regreso.

En el segundo acto entra en escena la novia del protagonista. Han transcurrido los cinco años de espera. El joven del primer acto, a quien acompaña su viejo visitante de la primera escena, acude a la casa de la novia después de golpear a unos niños que estaban matando un gato a pedradas. Se están llevando a cabo los preparativos para la boda, pero inesperadamente la joven abandona a su prometido para fugarse con un jugador de rugby.

En el tercer acto, el joven protagonista desdeñado por la novia pretende el amor de su antigua mecanógrafa, pero esta, a pesar de seguir enamorada de él, le impone a su vez un plazo de espera de cinco años. La escena se desarrolla ahora en un bosque y en un pequeño teatro dentro de este bosque, cuyo escenario reproduce, algo reducida, la biblioteca del primer acto. Reaparece aquí el niño muerto, cruzando en silencio este pequeño escenario. Regresa el viejo del primer acto, con una herida mortal en el pecho. El cuadro final del tercer acto nos devuelve a la misma biblioteca del primero, ahora en su tamaño real: el joven ha regresado de un viaje después de cinco años. Acaban de enterrar (¡por tercera vez!), al niño hijo de la portera. Por último, llegan tres nuevos visitantes, los tres jugadores que representan una nueva personificación de las parcas. Con ellos, el protagonista se ve obligado a jugar su última carta. Perdido el juego, termina la obra con la muerte del joven.

Los paralelismos con el drama de Jaromir Hladík resumido en el relato de Borges son muchos. En ambos casos, la acción se desarrolla en una biblioteca. El tiempo parece detenido en la obra de Hladík (en la que el reloj da las siete al comienzo del primer acto y al fin del tercero). En la obra lorquiana describe un violento zigzagueo: el tiempo se estanca en el primer acto. En efecto, al comienzo de este acto, un reloj da las seis, y al final del mismo acto siguen siendo las seis en punto. Pero el tiempo avanza y retrocede a la vez cinco años en el segundo y en el tercer acto, para regresar al punto de partida al final de la obra, en que el joven protagonista sigue teniendo veinte años, como al principio.

Ya hemos mencionado el trasiego de visitantes hostiles que importunan a Roemerstadt en *Los enemigos*, y hemos señalado que la muerte del protagonista de *Así que pasen cinco años* sobreviene precisamente a raíz de la visita de sus tres enemigos. En lo que se refiere al elenco de personajes femeninos, la pieza lorquiana difiere de la de Borges por su complejidad, si bien la intervención de la novia, que tras sus cinco años de fidelidad acaba por desdeñar a su joven prometido, guarda cierto vago paralelismo, por su actitud inasequible, con la novia de Roemerstadt en *Los enemigos*, Julia de Weidenau, que, aun sin entrar en escena, se nos presenta como el amor imposible del protagonista Kubin.

Las reiteraciones son comunes a ambos dramas: si en el de Hladík aparece en el tercer acto el primer interlocutor repitiendo las palabras que pronunció en la primera escena del primer acto, en *Así que pasen*

cinco años hay varias repeticiones textuales que dan lugar a un intencionado juego de simetrías. Por ejemplo, al comienzo del primer acto evoca el Joven un recuerdo de infancia: «Guardaba los dulces para comerlos después», a lo que replica el Viejo: «Después, ¿verdad? Saben mejor [...]». Esta misma evocación se produce en el tercer acto, ahora en boca de la Mecanógrafa: «De pequeña, yo guardaba los dulces para comerlos después», con la réplica de la Máscara: «¡Ja, ja, ja! Sí, ¿verdad? Saben mejor».

Igualmente, la imperiosa pregunta del Joven a la Mecanógrafa, «¿Has escrito las cartas?», se repite en el tercer acto, aunque esta vez, es ella quien la dirige al Joven.

La reiteración textual más frecuente y más llamativa en el drama de Lorca es, sin embargo, la que retoma las palabras del título: «Así que pasen cinco años». Así, en el primer acto se refiere el Joven a su plazo de espera, proyectado ahora hacia el futuro: «Hasta *que pasen cinco años.*/Pero *en estos cinco años [...]*». Poco después reprocha el Joven a su amigo: «Tú no puedes comprender que se espere a una mujer *cinco años*» Y en la misma escena es el Amigo segundo el que pronuncia el vaticinio: «Dentro de *cuatro o cinco años* existe un pozo en el que caeremos todos» (vaticinio escalofriante, si recordamos que Federico estaba escribiendo estas palabras en 1931, cinco años antes de su propia muerte).

En el segundo acto, la referencia al plazo de cinco años se dirige al pasado. Aquí es una criada la que reconviene a la Novia infiel: «Un hombre tan bueno. Tanto tiempo esperándola. Con tanta ilusión. *Cinco años*». El reproche se repite en las palabras del padre de la novia: «Viene a casarse contigo. Tú le has escrito durante los *cinco años* que ha durado nuestro viaje. [...] *Cinco años*, día por día». En esta escena de despedida es el mismo Joven el que repite el terrible presentimiento lorquiano: «[...] no me puedes cerrar la puerta porque vengo mojado por una lluvia de *cinco años*. Y porque después no hay nada, porque después no puedo amar, porque después se ha acabado todo».

En el tercer acto, la alusión al título y *leit motiv* de la obra se dirige ora al pasado, ora a un futuro irreal. La Mecanógrafa, que en este acto se estiliza claramente como el correlato femenino del protagonista, resume: «*Hace cinco años* que me está esperando, pero ... ¡Qué hermoso es esperar con seguridad el momento de ser amada!». También el Jugador 1° alude al lapso fatídico, poco antes de la muerte del protagonista: «Ni a la otra ni a la señorita mecanógrafa se les ocurrirá venir por aquí *hasta que pasen cinco años*, si es que vienen».

Pero no solamente las palabras, también la acción es reiterativa en el drama de Hladík y en el de García Lorca. En el drama esbozado por Borges sabemos que en el tercer acto vuelven actores que parecían descartados de la trama, incluso personajes que han muerto ya en escenas anteriores; así, según Borges, vuelve por un instante el hombre muerto por Roemerstadt en el segundo acto, sin que esta incongruencia llame la atención de ninguno de los personajes.

En la pieza de Lorca ya hemos hecho notar que la acción discurre en los tres actos simultáneamente con la muerte del niño hijo de la portera. Otras reiteraciones son menos evidentes, pero contribuyen a señalar la simultaneidad de la acción y, de modo en apariencia incongruente, el paso del tiempo. Así, durante todo el primer acto se hacen alusiones a una tormenta que se avecina, y el espectador percibe truenos cada vez más cercanos, se habla de un aguacero. Son las seis de la tarde, empieza a llover. En el segundo acto, por una aparente incoherencia, la escena nocturna ofrece un cielo despejado que permite contemplar un eclipse de luna, pero al mismo tiempo el joven llega a la casa de su novia «mojado por una lluvia de cinco años». En el tercer acto, la acción se sitúa hacia la medianoche. El autor respeta así su propia norma del «día dramático»: *Así que pasen cinco años*, como casi todos los dramas de Lorca, empieza con luz diurna, para terminar en la noche.

Ahora bien, a todas estas coincidencias y analogías temáticas entre el drama *Los enemigos*, esbozado en «El milagro secreto» de Borges, y la obra lorquiana *Así que pasen cinco años*, se añade la coincidencia del relato con la atroz realidad histórica: al autor dramático de la ficción borgesiana y a Federico García Lorca les estaba reservada la misma muerte ante un pelotón de fusilamiento.

A mi modo de ver, la intertextualidad entre las dos obras que nos ocupan, aunque inicialmente brotara del subconsciente, no debía pasar inadvertida para Borges. En «El milagro secreto» nuestro autor ha entretejido la crónica de los últimos días del imaginario dramaturgo checo con la del martirio real del poeta español. Probablemente, sin ánimo de glorificar al poeta granadino, por el que ya sabemos no sentía particular simpatía, Jorge Luis Borges nos ha dejado un testimonio tácito de la presencia lorquiana, con intenciones que desconocemos.

Por otra parte, es innegable que Borges dejó sentadas en su relato, quizá sin proponérselo, las bases para una interpretación de *Así que pasen cinco años* que hizo fortuna. El tercer milagro secreto está, por tanto, en el hecho de que los estudiosos de García Lorca asumieran y difundieran una determinada interpretación (por cierto no necesa-

riamente exacta) del drama, sin darse cuenta de que lo que estaban haciendo en realidad era un comentario a la narración de Borges.

¿En qué consiste dicha interpretación de *Así que pasen cinco años*? Hace ya un cuarto de siglo Francisco Ruiz Ramón, en su *Historia del teatro español. SigloXX*, [8] resumió (¿y asumió?), estas posiciones: para Alfredo de la Guardia, *Así que pasen cinco años* es un «drama interior», «monodrama» o «drama unipersonal»; para Robert Lima sería un «monólogo» cuya acción sucede en el amorfo pensamiento del Joven, que sería la única persona real de la pieza; para R.G. Knight sería un *day-dream* cuya acción «ocurre en la mente del Joven». Por su parte, Eugenio F. Granell, en su estudio «Así que pasen cinco años ¿qué?»,[9] llega a afirmar que la obra es un «monólogo interno» de un solo personaje que piensa y habla:

> Por eso no hay ni siquiera diálogo. El personaje único resume el drama entero. Se interroga a sí mismo. Por tanto, monologa. El coloquio es virtual. El aparente diálogo es la forma que adquiere el monólogo interno que ha suscitado una obsesión del protagonista.

La consecuencia de estas premisas es, según Granell, que *Así que pasen cinco años*, la «leyenda del tiempo», es un drama que transcurre en un solo instante:

> El tiempo no transcurre en este drama. Cuando empieza, un reloj da las seis. Otras seis campanadas se oyen al terminar el primer acto. O sea, lo acaecido lo fue al margen del tiempo.

Este intérprete no se arredra ante el hecho de que al final de la obra no sean las seis, sino las doce:

> Cuando termina el drama, en vez de seis suenan doce campanadas. Lo mismo da. Como interviene el eco, resulta que las doce son las seis. Todo ha sucedido en un exhalación.

---

[8] Ruíz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1975, pp. 188-189.

[9] Granell, Eugenio F. «Así que pasen cinco años ¿qué?». En: Gil, Ildefonso Manuel (ed.). *Federico García Lorca*. 3ra ed. Madrid: Taurus (Colección El Escritor y la Crítica), 1980.

No voy a entrar en la discusión detallada de estas peregrinas reflexiones, que no pueden sostenerse sin matizaciones, según he analizado en otra parte.[10] Lo que aquí y ahora nos interesa es que los comentaristas de Lorca se han dedicado a aplicar a *Así que pasen cinco años* las conclusiones que J.L. Borges había formulado para el drama *Los enemigos*, de su relato «El milagro secreto»: toda la acción se ha desarrollado instantáneamente en la delirante conciencia del protagonista.

Al adoptar esta interpretación del drama lorquiano, la crítica incurre en el error de ignorar el surrealismo que Federico había abrazado una vez agotada la vena gitanista de su romancero. Y es que nadie tomó demasiado en serio el viraje estético del granadino emprendido con la *Oda al Santísimo Sacramento del Altar*: Manuel de Falla, a quien iba dedicada la oda, la rechazó por irreverente. Buñuel y Dalí, los surrealistas más conspicuos del grupo de la madrileña Residencia de Estudiantes, la desdeñaron por considerarla racionalista, y acaso también demasiado piadosa. Las tentativas de *Poeta en Nueva York* no vieron la luz antes de la muerte del poeta. En el teatro, las piezas más decididamente surrealistas quedaron inacabadas (*El público*, *La comedia sin título*). No es de extrañar que Federico García Lorca, a quien el mismo Borges, desorbitando el eco del *Romancero gitano*, había calificado despectivamente de «andaluz de profesión», no consiguiera convencer a nadie con su primera pieza surrealista *Así que pasen cinco años*, lapso que es irreductible a las coordenadas del reloj y del calendario, porque a la vez transcurre y deja de transcurrir en el horizonte onírico propio del Surrealismo: los cinco años son tanto un aplazamiento del amor como el plazo cumplido de la vida acabada.

Si el juicio de Jorge Luis Borges sobre García Lorca queda estancado en este inmovilismo que impone al granadino el sambenito del gitanismo literario, es preciso formular de nuevo la pregunta: ¿podemos legítimamente hablar de intertextualidad entre Borges y García Lorca? Ya lo hemos insinuado: para nosotros, en «El milagro secreto», la obra lorquiana ha quedado ciertamente entretejida con el relato y le ha impreso su carácter, le ha dado unos visos que no tendría de otro modo.

---

[10] En Ramírez, Pedro. «Apostillas a *Así que pasen cinco años*». Neuchâtel: Versants, 1988, pp. 75-90.

Balance

Los dos casos acabados de comentar de la presencia más o menos fortuita de Ercilla y de García Lorca en un mismo anaquel de la biblioteca de Borges no son, desde luego, esporádicos. Las letras hispánicas, que por una de lo que él llama sus «incurables limitaciones» nunca acabó de gustar,[11] tienen una presencia poco enfatizada en la obra de Borges, pero de ningún modo ineficaz. En tal caso, ¿qué sentido puede tener la búsqueda de una intertextualidad olvidada entre Borges y ciertos autores de lengua española no citados por él?

Se trata de la cuestión de la tradición literaria a la que pertenecen tanto Borges como su propia obra: a nuestro modo de ver, la irónica calificación que Guillermo Cabrera Infante dio en su día a Alejo Carpentier («es el último escritor francés que escribe en español para devolver la visita a Heredia»), aparte de ser una broma descabellada e injusta, no podría aplicarse en modo alguno a Borges, como si él fuese «el último escritor inglés que escribió en español para devolverle la visita a Jorge Santayana».

En ese tema, nos es forzoso analizar un poco la conciencia de la tradición válida en la concepción de Borges. Es innegable que, por su aprendizaje de las lenguas en su infancia, por su formación escolar y por sus preferencias de lector en la edad madura, Jorge Luis Borges no puede encasillarse en la estricta tradición hispánica. Dejando aparte los concretos datos biográficos que ya apuntan al cosmopolitismo cultural de Borges, el testimonio de sus escritos desde 1920 a 1986 es inequívoco: constante y llamativa es la presencia de Dickens, Verlaine, Schopenhauer, Novalis, Stevenson, Whitman, Carlyle, Ariosto, Heráclito, Berkeley, De Quincey, Wells, Flaubert, Joseph Conrad, Stefan George, Balzac, Shakespeare, Oscar Wilde, los autores orientales y los autores nórdicos. Cierto, también los clásicos españoles Cervantes y Quevedo son omnipresentes (Quevedo le ha prestado a Borges incluso el título de su *Historia de la eternidad*). Pero rara vez los acompañan otros autores españoles o hispanoamericanos, que no siempre quedan bien parados: con Góngora, Gracián, Unamuno, Rafael Cansinos Assens y Américo Castro, comparten un protagonismo no excesivo Evaristo Carriego, los poetas gauchescos, Alfonso Reyes, Lugones, Groussac, Macedonio Fernández y unos pocos más. Y, des-

[11] Epílogo para Borges, Jorge Luis, *OC*, vol. III, p. 499, escrito en 1974.

de luego, ni Alonso de Ercilla ni Federico García Lorca se encuentran en este inventario.

Debemos convenir, claro está, en que Borges se siente desvinculado de España, como afirma ya en su juventud, en «El escritor argentino y la tradición»: «La historia argentina puede definirse sin equivocación como un querer apartarse de España, como un voluntario distanciamiento de España [...]. El hecho de que algunos ilustres escritores argentinos escriban como españoles es menos el testimonio de una capacidad heredada que una prueba de la versatilidad argentina [...]. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental [...]. Debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo».[12]

Nada que objetar, salvo quizá el hecho de que Borges generalice en exceso a todos sus paisanos el principio de cosmopolitismo que sin duda rige sus preferencias personales. Sin vacilación podremos admitir también la ya citada autodescripción que insertó Borges en la edición de 1974 de sus *Obras completas*: «[...] no acabó nunca de gustar de las letras hispánicas, pese al hábito de Quevedo». Poco importa en este contexto que incidentalmente Borges pueda descubrir afinidades sentimentales entre lo argentino y lo español, cuando se trata del individualismo visceral representado por el sentido de la justicia en Don Quijote (I, 22) y en Tadeo Isidoro Cruz: «Más de una vez, ante las vanas simetrías del estilo español, he sospechado que diferimos insalvablemente de España; estas dos líneas del *Quijote* han bastado para convencerme de error; son como el símbolo tranquilo y secreto de nuestra afinidad».[13]

Y no obstante, hasta aquí hemos hablado de la *tradición recibida*. Pero no es este el único sentido de la tradición, ni por supuesto es este el sentido único en que la entiende Borges en la conocida página «Borges y yo»:

> Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte

[12] Borges, Jorge Luis, *OC*, tomo I, pp. 267-274.
[13] Ib., tomo II, p. 36.

> esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relacion es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o de la tradición.[14]

Conviene leer esta página atentamente para identificar a los dos Borges y para dilucidar el sentido que se da en ella a la tradición. El Borges que caminaba por Buenos Aires y se demoraba para mirar el arco de un zaguán, el aficionado a los relojes de arena, a los mapas, al sabor del café o a la prosa de Stevenson, este Borges dejó de existir en 1986. El otro, el Borges a quien le ocurrían las cosas, el que figuraba en ternas de profesores y en diccionarios biográficos, este Borges es el que ha sobrevivido, es nuestro Borges, el que logró muchas páginas válidas, que ya no son del otro Borges, sino del lenguaje y de la tradición.

La tradición, ciertamente, se recibe por el aprendizaje, por la educación, por la lectura todo lo selectiva que se quiera. Pero a esta tradición recibida, pasiva, Borges (como todos los creadores artísticos) añade una *tradición activa,* la de su propia obra. Y esta tradición activa no está ahí como un bloque errático que un viejo glaciar dejó olvidado en el paisaje, sino que confluye con el caudal vivo de una literatura que tiene su cauce en el lenguaje. Borges sabe perfectamente, y así lo reconoce, que este cauce le está impuesto necesariamente, fatalmente, porque la lengua de expresión piensa en nosotros y por nosotros: «Los idiomas del hombre son tradiciones que entrañan algo de fatal», ha afirmado Borges en «El otro, el mismo».[15] En el mismo libro, con un énfasis casi alarmante para un lector que solo conociera al Borges iconoclasta de los años treinta, el poeta dirige la palabra a España, en los versos iniciales:

> Más allá de los símbolos,
> más allá de la pompa y la ceniza de los aniversarios,
> más allá de la aberración del gramático
> que ve en la historia del hidalgo

---

[14] Ib., p. 186.
[15] Ib., tomo II, 1964, p. 235.

que soñaba ser don Quijote y al fin lo fue,
no una amistad y una alegría
sino un herbario de arcaísmos y un refranero,
estás, España silenciosa, en nosotros [...].

Y en los versos finales:

[...] podemos profesar otros amores,
podemos olvidarte
como olvidamos nuestro propio pasado,
porque inseparablemente estás en nosotros,
en los íntimos hábitos de la sangre,
en los Acevedo y los Suárez de mi linaje,
España,
madre de ríos y de espadas y de multiplicadas generaciones,
incesante y fatal.[16]

Me guardaré de capitalizar para una fiesta patria estos versos emotivos o emocionados. Pero tomo nota de que esta incesante y fatal España es la que impone al Borges creador su lengua como destino, que se sobrepone a las amables preferencias del bibliotecario. Al margen de tales preferencias, que pertenecen a la tradición pasiva, Borges asume su destino, el de la tradición activa: «Mi destino es la lengua castellana».[17]

En esta lengua que piensa en él y a través de él, se encuentra, entre otros muchos, los olvidados contextos, ercillianos y lorquianos, que mi lectura ha entretejido con los dos relatos de Borges. Para volver a la metáfora inicial de la Biblioteca, todos somos bibliotecarios, somos bíblicos, gente de libros. Es cierto que la creación literaria, en tales condiciones, jamás puede ser una creación desde la nada, *ex nihilo*. Pero no es menos cierto que nuestra condición de bibliotecarios nos concierne también como lectores: para nosotros, lectores de Borges, tampoco es posible la lectura que parta de cero, la lectura *ex nihilo*. Como lectores de lengua española, también nosotros estamos insertos en una tradición que nos impone una lectura activa. La intertextualidad olvidada por un autor no nos obliga a incurrir en el mismo olvido. Por ello, en la gran esfera milagrosa del Fitón de *La Araucana* bri-

[16] Ib., pp. 309-310.
[17] Ib., p. 492.

llará siempre el Aleph tornasolado de formato menor que guardaba Carlos Argentino en los sótanos de su casa, y de igual modo en este Aleph minúsculo imaginado por Borges siempre relucirá la gran poma que admiró Alonso de Ercilla.

El segundo olvido, el riguroso silencio que envuelve a García Lorca en la obra de Borges, es difícilmente explicable. Y lo es más aun si pensamos que en los años de madurez y de vejez, el poeta Borges recuerda a Andalucía y recuerda a Granada, pero tampoco rescata del olvido la Andalucía amada de Federico y la Granada donde ocurrió el crimen:

Alhambra

Grata la voz del agua
a quien abrumaron negras arenas,
grato a la mano cóncava
el mármol circular de la columna,
gratos los finos laberintos del agua
entre los limoneros,
grata la música del zéjel,
grato el amor y grata la plegaria
dirigida a un Dios que está solo,
grato el jazmín.

Vano el alfanje
ante las largas lanzas de los muchos,
vano ser el mejor.
Grato sentir o presentir, rey doliente,
que tus dulzuras son adioses,
que te será negada la llave,
que la cruz del infiel borrará la luna,
que la tarde que miras es la última.[18]

[18] Fechado en Granada, en 1976. En: *Historia de la noche*. BORGES, Jorge Luis, *OC*, tomo III, 1977, p.168.

De la divina Andalucía

Cuántas cosas. Lucano que amoneda
El verso y aquel otro la sentencia.
La mezquita y el arco.La cadencia
Del agua del Islam en la alameda.

Los toros de la tarde. La bravía
Música que también es delicada.
La buena tradición de no hacer nada.
Los cabalistas de la judería.

Rafael de la noche y de las largas
Mesas de la amistad. Góngora de oro.
De las Indias el ávido tesoro.

Las naves, los aceros, las adargas.
Cuántas voces y cuánta bizarría
Y una sola palabra. Andalucía.[19]

Nuestra tarea de lectores-bibliotecarios de la inmensa biblioteca borgesiana se cifra ahora en dejar cada uno de los dos libros en el anaquel que le corresponde, dando a Borges lo que es de Borges y a Lorca lo que es de Lorca. Es decir, no leyendo *Así que pasen cinco años* como si la «leyenda del tiempo» fuese de Borges, ni imaginando el drama no escrito de *Los enemigos* como si fuera de Lorca. Pero sin olvidar tampoco la muerte común del imaginario dramaturgo checo y del Federico real. Cómo no pensar, a la luz de «El milagro secreto», que en los días de agonía que precedieron a aquella funesta madrugada de agosto de 1936, el poeta granadino bien pudo implorar y recibir del Señor el gran milagro, cuyo secreto no nos ha sido revelado.

[19] Y no es menos doloroso el silencio que envuelve a Federico en el soneto de «Los conjurados», datado en 1985 (Borges, Jorge Luis, *OC*, tomo III, p. 487).

Referencia Bibliográfica

BORGES, Jorge Luis
1966 *Obras Completas*. Barcelona: EMECË.

GRANELL, Eugenio F.
1980 «Así que pasen cinco años». En: Ildefonso Manuel Gil (ed.). *Federico García Lorca*. Madrid: Taurus.

VÁZQUEZ, María Ester
1999 *Borges, Esplendor y derrota*. Barcelona: Tusquets.

Apuntes sobre la crítica de la literatura hispanoamericana

Concepción Reverte Bernal
Universidad de Cádiz

La Comprensión de América. Identidad / Colonialismo

ALGUIEN HA DICHO que los visionarios son precisamente los que no ven o los que no logran ver, abstraídos y dominados por la visión mental que proyectan sobre lo que los rodea. No ven sino lo que quieren ver. Esto corresponde muy de cerca al caso del Nuevo Mundo. Desde el Descubrimiento hasta hoy ha sido un mundo desconocido en su realidad profunda y cubierto de visiones deformantes proyectadas desde fuera. No fueron descubridores, ni colonizadores, ni reconocedores, los que vinieron, ni los que los han sucedido en cerca de cinco siglos. Sobre América han caído, como sucesivas deformaciones y desenfoques las visiones de los visionarios, de los venidos de fuera y de los que luego han brotado de su propio suelo. Prácticamente podría decirse que nadie ha querido ver la realidad y esforzarse por conocerla sino que ha proyectado con toda convicción y poder deformador su propia visión.

La presencia de una saludable dosis de escepticismo postmoderno que rechaza universalismos y centrismos varios, que relativiza procesos, opciones y conceptos no para igualarlos, sino para integrarlos mejor en lo que Marx llamaba un análisis concreto de la realidad concreta abre nuevas perspectivas en el estudio de un período de riqueza extraordinaria y de implicaciones fundamentales para el desarrollo de la América y la Europa contemporáneas.

Y, sin embargo, hay indicios de que tal vez las cosas no son tan simples como parecen ser, de que tal vez no estamos, en muchos casos, tanto ante una superación de las actitudes mentales sobre las que perpetuó la colonización de América, como ante nuevas flexiones de la máscara imperial. La misma reevaluación del período de la conquista que se presenta como rechazo radical de la toma de posesión colonial contiene, a veces, rasgos inquietantes que delínean, tal vez, formas más sutiles, pero igualmente nefastas de toma de posesión. Y

lo más preocupante es quizás, el hecho de que estos rasgos se dan en análisis que se desarrollan desde perspectivas ilustradas, actitudes liberales, posiciones morales tolerantes, filosofías comprometidas muy explícitamente con la justicia y con la libertad de los pueblos.[1]

Esta afirmación del novelista venezolano Arturo Uslar Pietri, actualizada por la crítica literaria española afincada en los Estados Unidos Beatriz Pastor, resume el problema que subyace al estudio de la Literatura Hispanoamericana. Como explicó magistralmente Edmundo O'Gorman en su célebre libro,[2] desde el momento del encuentro cultural[3] entre Europa y América, Europa tuvo dificultades para asimilar la realidad que se le revelaba. La rica bibliografía desarrollada en los últimos años sobre la creación literaria en las crónicas de Indias, testimonia cómo en la aprehensión europea del Nuevo Mundo interfirieron prejuicios culturales, imaginaciones, intereses personales, apresuramientos, etc. Esto no quiere decir, lógicamente, que el llamado Nuevo Mundo no preexistiese o careciese de civilizaciones de alto grado de desarrollo independientemente de su descubrimiento por Europa, como podría postular un inmanentismo radical, pero debemos ser plenamente conscientes de que la visión de América que ha prevalecido no es la indígena, sino la europea, la de los vencedores, no la de los vencidos, lo que supone un enfoque parcial de los hechos.

Con la colonización, durante el período virreinal, hay un mejor conocimiento de las cosas de América, pero Europa continúa bastante alejada de esa realidad. El autoconvencimiento de la propia supremacía pone trabas a la comprensión. Urs Bitterli, en un extenso y ecuánime trabajo,[4] trata de las repercusiones culturales del descubri-

---

[1] Uslar Pietri, Arturo. *Godos, insurgentes y visionarios*. Barcelona: Seix Barral, 1986, pp. 10-11; Pastor, Beatriz. «Tomar posesión en 1992: los casos de Tzvetan Todorov y Stephen Greenblatt». En: *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Barcelona: Universitat de Barcelona: PPU, 1994, tomo I, pp. 465-479. Véase también, Mignolo, Walter D. «Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías postcoloniales». *Revista Iberoamericana*, vol. LXI, n.° 170-171, 1995, pp. 27-40.

[2] O'Gorman, Edmundo. *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*. 2da edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.

[3] Utilizo el término en un sentido general antropológico, sin debatir las modalidades del mismo: roce, contacto, choque, aculturación o entretejimiento.

[4] Bitterli, Urs. *Los «salvajes» y los «civilizados». El encuentro de Europa y ultramar*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

miento de América y otras zonas del mundo en Europa, desde Colón hasta el siglo XVIII. En el fondo de estas cuestiones late el binomio clásico civilización-barbarie, que se resitúa en razón del que se apropia del término positivo y justifica todo tipo de acciones en nombre de la civilización.[5] Durante el Siglo de las Luces se observa un notable avance en este sentido, que lleva a los *philosophes* a preguntarse acerca de su propia posición cultural, en la medida en que van siendo conscientes de la riqueza cultural ajena y la relatividad de su postura. Será a partir del siglo XIX, como apunta Bitterli al final de su libro, cuando con el inicio de los estudios etnológicos, y posteriormente antropológicos, se produzca un importante avance europeo en la comprensión del otro. Sin embargo, a pesar de ello, todavía hoy se constata a menudo cómo el conocimiento de América sigue siendo superficial, desde una posición de soberbia eurocéntrica. Bitterli concluye su obra diciendo:

> El momento para una reflexión sobre la relación europeo-ultramarina como la que este libro ha intentado exponer, ha pasado ya, pero muchas de las cuestiones que entonces fueron puestas sobre el tapete, hoy día aún se nos plantean, si bien las respuestas se han hecho más arduas y los problemas más acuciantes. Nadie habla ya a la ligera de «salvajes» y «civilizados», de subdesarrollados y desarrollados; un mundo que a través de la experiencia ha llegado a conocer su propia contradictoriedad y complejidad no se deja arrastrar hacia categorías tan simples. [...] Sin embargo, precisamente las tendencias a una nivelación universal que han llegado a patentizarse como consecuencia de la comunicación técnica e intelectual perfeccionada y de la influencia normativa de la industrialización, no parecen haber quebrantado el derecho de nuestros interlocutores ultramarinos a su *identité culturelle*, sino, antes al contrario, parecen haberlo legitimado nuevamente. He aquí pues cómo al europeo —que en gran medida, en el aspecto de la política mundial, se ve privado de poder— se le plantea, inalterada, la vieja tarea de aprender a respetar

---

[5] Por ejemplo, irónicamente, Mario Vargas Llosa titula a un epígrafe: «Un bárbaro entre civilizados». VARGAS LLOSA, Mario. *Contra viento y marea, III (1964-1988)*. Barcelona: Seix Barral, 1990. Empecé a abordar este asunto a raíz de un congreso internacional. REVERTE BERNAL, Concepción. «Civilización o barbarie. Reflexiones desde la obra de Vargas Llosa». En: *Congreso Internacional Conversación de Otoño. Homenaje a Mario Vargas Llosa*. Murcia: Universidad de Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1997, pp. 435-450.

> lo heterogéneo en cuanto tal y, ante el telón de fondo de una elemental igualdad humana, saberse, al mismo tiempo, entroncado por vínculos de parentesco con dicha heterogeneidad.

En este proceso de comprensión del otro, probablemente los exiliados o transterrados son los que adquieren mayor capacidad, por estar forzados a dejar de pertenecer a una tierra para adaptarse, mejor o peor, a otra; por lo general, su visión se encuentra a mitad de camino entre los extremos.

Por otra parte, la incomprensión hacia la realidad americana no puede achacarse exclusivamente al hombre culto foráneo. La historia cultural hispanoamericana recoge la falta de interés de los hombres cultos hispanoamericanos hacia su propio entorno, pues el prestigio cultural venía dado, en general, por la imitación. Con el Romanticismo, el hombre culto hispanoamericano —vale decir miembro de la clase media y alta por las circunstancias— empieza a interesarse por lo autóctono, aunque todavía con un gran desenfoque, fruto del peso cultural europeo. El gran cambio en este sentido se produce el siglo XX, cuando se descubre la riqueza del interior de los propios países y de la propia tradición; con el autodescubrimiento se puede profundizar en el autoconocimiento y distinguir su originalidad. Leopoldo Zea se preguntaba «¿Existe o es posible una cultura latinoamericana?»,[6] a lo que contesta:

> En la búsqueda de esta originalidad el latinoamericano se encontrará con que aquello que le avergonzaba en el pasado, el hecho de que sus expresiones no fuesen semejantes a las de sus modelos, el que no resultasen una copia precisa de las mismas, el que fuesen «malas copias» de aquellos modelos, venía a ser la expresión de la anhelada originalidad.[7]

Años más tarde, en la Introducción a su *Historia de la literatura latinoamericana*,[8] Roberto González Echevarría repite estas mismas ideas:

---

[6] Zea, Leopoldo. *El pensamiento latinoamericano*. 3ra edición. Barcelona: Ariel, 1976, pp. 481 y ss.

[7] Ib., pp. 485-486.

[8] González Echevarría, Roberto. *The Cambridge History of Latin American Literature, vol. I: Discovery to Modernism, «A brief history of the history of Spanish American Literature»*. Editada con Enrique Pupo-Walker. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 7-32.

> *Paradoxically, because it was produced in regions so distant and so different from Europe, both in terms of its geography and its culture, Spanish American literature and its history could only be conceived of in the context of these European ideas. The more distinct, the more peculiar and different, the more likely literature was to be thought through notions created to promote the expression of the new. The individuality, the difference at the origin postulated by Romanticism, transforms the distance that separates Europe from America into an enabling factor in Spanish American literary creation, one that serves as its pre-text or as its foundational myth. Without this prerequisite originality, Spanish American literature would have always had to think of itself as a belated, distant, and inauthentic manifestation of European literature. However, it can also be argued, if one were to adhere to neoclassic doctrine, that all literature, wherever it es created, will follow classical forms, which are neither diminished nor made inauthentic by their distance from the place of origin. In this line of argument, Spanish American literary works really differ little from European ones. This position has been intermittently defended, consciously or unconsciously, by various Spanish American writers, among them some of the most prominent, like* Octavio Paz *and* Jorge Luis Borges. *Yet the position that has prevailed has been the other, more polemical one, which assigns Spanish American literature an individuality sometimes linked with the struggle for political and cultural independence.*[9]

Este preámbulo ayuda a entender por qué la crítica de la Literatura Hispanoamericana utiliza determinada terminología, intentando afirmar su identidad frente a lo que serían los presupuestos culturales ajenos, de un dominio cultural. En los años setenta, Ángel Rama empezaba un artículo suyo[10] con una cita atribuida al gran crítico español Federico de Onís:

> Creo yo que, a pesar de que se ha escrito tanto de crítica, no se ha hecho todavía la historia de la literatura hispanoamericana. Se ha hablado de ella, pero no se ha hecho su historia, de una manera original, nacida, como lo fue la de Europa, de las realidades mismas; de las realidades mismas hispanoamericanas.[11]

---

[9] Ib., p. 8.

[10] Rama, Ángel. «Un proceso autonómico: de las literaturas nacionales a la literatura latinoamericana», *Río Piedras*, n.º 5-6, 1974-1975, pp. 125-140.

[11] Rama no indica de dónde ha tomado la cita.

Y, a continuación, añadía:

> La dependencia de los modelos críticos europeos en que ha vivido la historiografía literaria latinoamericana, si por un lado favoreció una rápida y mecánica organicidad de sus productos, por otro trabó el progreso de una interpretación propia y original al entorpecer la adecuación de la crítica a las peculiaridades literarias de un continente vastísimo que cuenta hoy con unos trescientos millones de habitantes y dentro del cual conviven multiplicidad de países, diversas lenguas románicas e indígenas, áreas lingüísticas y literarias suficientemente diferenciadas, fuertes tendencias regionalistas y plurales influencias extranjeras que recogen las más dispares culturas a las que se ha sometido a elaboración sincrética.

No obstante, en la búsqueda de una identidad y de términos propios para explicarla, existen notables contradicciones y paradojas.

En «Hacia un nuevo universalismo. El ejemplo de la narrativa del siglo XX», incluido en *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*,[12] Fernando Ainsa da una definición de identidad cultural como: «el conjunto de obras que permiten reconocer y aprehender a una sociedad a través de la historia»,[13] la cual considera un inventario abierto y dinámico, dialéctico, en un «doble movimiento: el centrípeto nacionalista y el centrífugo universalista».[14] Tras mencionar la «actitud humboldtiana de Europa», que trata de explicar América sin tener en cuenta cómo América se explica a sí misma, Ainsa destaca cómo con el nivel de la literatura latinoamericana actual, un autor como García Márquez puede ser visto como «esencial» para un europeo, alcanzando la condición de clásico; y finalmente subraya que: «El riesgo de obtener una identidad para seguir siendo una cultura marginal, aunque "original" e identificada, ha sido señalado por autores como Selim Abou y Fernando Savater»,[15] evocando a Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña.

Raúl Dorra, en «Identidad y literatura. Notas para un examen crítico», recogido en el mismo libro,[16] reconoce, como buena parte de la

---

[12] YURKIEVICH, Saúl (coord.). *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Madrid: Alhambra, 1986, pp. 36-46.

[13] Ib., p. 36.

[14] Ib., p. 37.

[15] Ib., p. 45.

[16] Ib., pp. 47-55.

crítica, que «la definición de nuestra identidad cultural está esencialmente ligada a una estrategia de poder»,[17] pero simultáneamente advierte: «Pensada desde, y para, una ética de la acción, el tema de la identidad cultural iberoamericana significa en numerosos escritores un llamado del deber, la invitación a ocupar un lugar en la lucha por transformaciones históricas»; sin embargo, «También es manifiesto que esa decisión militante no siempre conduce a la gran obra», paradójicamente, «Toda gran obra surgida entre nosotros tiene que ver con nuestra identidad».[18] Lo cual se puede aplicar asimismo a la crítica. Otros autores del mismo libro señalan también contradicciones en esta búsqueda, aunque concluyan, como Paul Verdevoye,[19] en la necesidad de una terminología propia.

La utilización de términos «alienados» para independizar ideológicamente la cultura hispanoamericana, puede conducir a situaciones como la que pone como ejemplo Urs Bitterli:

> Conocido es el movimiento cultural africano de la *Négritude*, cuya idea fundamental se dirige a la rehabilitación del hombre negro y de los valores morales, sociales y artísticos que le son propios. Quienes desbrozaron el camino a esta idea fueron el indio occidental Aimé Césaire, el sudamericano León Damas y el senegalés Leopold Sedar Senghor, los cuales, sin excepción, estudiaron en Europa; su ideología concuerda a más no poder —también, y especialmente, en sus componentes antieuropeos— con ciertas corrientes culturales chovinistas y nacionalistas que se hicieron visibles en Europa en tiempos de la Revolución Francesa. Sería, sin duda, erróneo pretender decir que los preconizadores de la *Négritude* se hubiesen simplemente apropiado el ideario europeo, conscientes de su aplicabilidad, utilizándolo para superar la situación cultural de su país de origen [...]. Lo que realmente sucedió con los fundadores de la «ideología de la *Négritude*» fue que, antes de que pudieran desarrollar una idea, su capacidad emocional e intelectual de percepción y su método de deducción lógica y de argumentación hubieron de formarse obligadamente en el modelo europeo, lo que, como comprobó Roger Bastide, llevó a la paradoja de que finalmente la *Négritude* se convirtió en un intento de

---

[17] Ib., pp. 48-49.

[18] Ib., p. 55.

[19] VERDEVOYE, Paul. «Validez o/e insuficiencia de los conceptos europeos para el estudio de la literatura hispanoamericana», ib., pp. 256-261.

> explicarse el fenómeno llamado África con ayuda de una conciencia desafricanizada y una originalidad de reciente adquisición. Ello dio como resultado necesariamente el que, justo los más convencidos luchadores en pro de la *Négritude*, cuando regresaban al seno de las comunidades tribales de sus ancestros apenas si eran ya realmente comprendidos por sus compatriotas, quienes, *per definitionem*, existencialmente se hallaban próximos a más no poder de los valores de la *Négritude*.[20]

En los últimos años, el éxito del libro de Todorov *La conquista de América. El problema del otro*[21] ha provocado la aparición de trabajos curiosos, en los que, en un afán por mostrar un rechazo al colonialismo, se repiten términos ignorando la materia a la que se aplican.[22] Hay que tener en cuenta lo que Todorov declara al principio de su libro: «mi interés principal es más el de un moralista que el de un historiador; el presente me importa más que el pasado».[23] Quizás el mayor mérito del libro de Todorov estribe en haber difundido los planteamientos de la filosofía de la alteridad de Emmanuel Lévinas, a quien, no obstante, apenas cita.

A esta misma conclusión llega Román de la Campa en un excelente artículo: «El terreno anterior de las disciplinas críticas se repliega ahora en el espacio amorfo de una producción teórica que ha perdido su objeto de estudio», donde se refiere al lugar de emisión de la crítica, teniendo en cuenta la abundante emigración de latinoamericanos a los Estados Unidos por las circunstancias de sus respectivos países, lo cual ha propiciado la imposición cultural.[24] En una de sus últimas intervenciones académicas, Antonio Cornejo Polar alertó sobre el dominio anglosajón en los estudios latinoamericanistas, que llega a im-

---

[20] Ib., p. 237.

[21] Todorov, Tzvetan. *La conquista de América, la cuestión del otro*. 3ra. ed. México: Siglo XXI, 1991.

[22] Pastor, Beatriz, ob. cit., reprocha a Todorov y Stephen Greenblatt la superficialidad con que tratan las cosas de América, ignorando bibliografía importante en sus respectivos libros, lo cual revela su desprecio hacia el trabajo intelectual hispanoamericano precedente.

[23] Todorov, Tzvetan, ob. cit., p. 14.

[24] Campa, Román de la.«Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: discurso poscolonial, diásporas intelectuales y enunciación fronteriza». *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, n.° 176-177, 1996, pp. 697-717. Número especial dedicado a *Crítica cultural y teoría literaria latinoamericana*, dirigido por Mabel Moraña, University of Pittsburgh.

poner su terminología, canon e idioma.[25] Con la perspicacia que le caracteriza, hace más de veinticinco años Mario Benedetti había llamado la atención sobre el seguimiento irreflexivo de modas literarias europeas y norteamericanas.[26]

Las mismas notas de mi exposición sobre estas cuestiones sirven de ejemplo a un problema que se presenta, que es la inexistencia de un tránsito fluido de la crítica realizada en los países latinoamericanos y en España, por la escasez de medios de difusión importantes. Pese a los problemas económicos, habría que arbitrar revistas, editoriales o instituciones que sirviesen de contrapeso al prestigio norteamericano, pues no siempre deriva de la calidad de los trabajos.

Expuestos, pues, los problemas que conlleva la búsqueda de una identidad literaria hispanoamericana y siendo conscientes de los límites de la originalidad con el cada vez más generalizado fenómeno de la globalización, es claro que la crítica hispanoamericana posee, con todo, una rica tradición hoy en día que no se puede desdeñar, y que es preciso conocer para ahondar en sus textos literarios y en ella misma.

Mestizaje, Transculturación, Heterogeneidad

En la búsqueda de aquello que identifica la Literatura Hispanoamericana, históricamente ha prevalecido la noción de cultura sincrética, expresada, a mi juicio, mediante términos equivalentes que suponen diversos enfoques y matizaciones.

El concepto de mestizaje cultural deriva del hecho del mestizaje racial y las migraciones. De la toma de conciencia paulatina de esta realidad, vista por lo general de forma negativa hasta el siglo XIX, se

---

[25] Cornejo-Polar, Antonio. «Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes». *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, n.° 180, 1997, pp. 341-344. En el mismo número de la revista, otros dos artículos se refieren a esta cuestión: Richard, Nelly. «Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural». *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, n.° 180, 1997, pp. 345-361; y Achugar, Hugo. «Leones, cazadores e historiadores, a propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento». *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, n.° 180, 1997, pp. 379-387. A ello dedicaron José Donoso la novela titulada irónicamente *Donde van a morir los elefantes* (1995) y, en 1999, su última novela el español Antonio Muñoz Molina.

[26] «Temas y problemas». *América Latina en su literatura*. Coordinación e introducción de César Fernández Moreno. México/París: Siglo XXI, UNESCO, 1972, pp. 354-371.

pasa, a partir del Posmodernismo, al orgullo y ensalzamiento.[27] Este término tradicional castellano seguirá siendo utilizado en el lenguaje común y por la crítica más conservadora, paralelamente al empleo de otros términos de origen antropológico.

Amy Fass Emery empieza *The Anthropological Imagination in Latin American Literature*[28] con un valioso capítulo introductorio: «The Anthropological Imagination»,[29] donde sintetiza los principales influjos antropológicos en la crítica literaria hispanoamericana y brasileña de nuestro tiempo, señalando varias etapas. Pretende completar la información que aporta Roberto González Echevarría en *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative* (Cambridge, Cambridge University Press, 1990), quien estudia la interrelación entre literatura y discursos no literarios. A continuación resumo sus ideas:

Los comienzos de la Antropología moderna en Latinoamérica estarían ligados a la etnocéntrica asunción del desarrollo evolutivo, de las sociedades primitivas a las civilizadas, formulada por Edward Tylor y Lewis Morgan en el siglo XIX. Con la Primera Guerra Mundial, Occidente advirtió su capacidad de barbarie, y buscó en el otro lo que Occidente había perdido: inocencia, autenticidad, ritmos naturales, lazos con la tierra, sensibilidad religiosa y la estabilidad de las tradiciones colectivas frente al caos moderno. De aquí surgiría lo que la autora considera la primera etapa del influjo antropológico y que titula [mía la traducción]:

I. «Etnografía y Surrealismo *versus* Antropología Institucional»

James Clifford, en *The Predicament of Culture: Twentieth Century Etnography, Literature and Arts* (Cambridge, Harvard University Press, 1988), considera a la Etnografía que se produce en París, en los años veinte y treinta, como una actitud transgresora de la cultura, ligada a la Vanguardia. Los surrealistas siguieron las teorías de los etnólogos franceses Émile Durkheim y Lucien Lévy-Bruhl. Para ambos, los primitivos vivían en un mundo de participación colectiva, en lugar del aislamiento e individualidad occidentales. La mente primitiva está ligada a lo sagrado, en oposición al racionalismo occidental. Para los

---

[27] Véase Martínez Blanco, María Teresa. *Identidad cultural de Hispanoamérica. Europeísmo y originalidad americana*. Madrid: Universidad Complutense, 1988.

[28] Fass Emery, Amy. *The Anthropological Imagination in Latin American Literature*. Columbia/Londres: University of Missouri Press, 1996.

[29] Ib., pp. 1-23.

surrealistas, lo sagrado y el subconsciente de Freud permitirán descubrir la verdadera naturaleza.

Esto explicaría los viajes de los surrealistas a América, particularmente a México. En América se pasó de una visión negativa de la heterogeneidad, a la exaltación del mestizaje; si en América se veía al indígena como a un componente inmovilizador de la sociedad, desde fuera no era así.

Las dos principales corrientes antropológicas en Latinoamérica en la primera mitad del siglo XX, fueron la Antropología Social británica y la norteamericana. Un antropólogo norteamericano que influyó mucho fue Robert Redfield. Los estudios de aculturación primaron entre 1920 y 1940.

Después de la Segunda Guerra Mundial, se desarrollan los estudios antropológicos en Latinoamérica. Alfonso Caso fundará en México, en 1948, el Instituto Nacional Indigenista, en el que participará, por ejemplo, Ricardo Pozas. *Juan Pérez Jolote* (1948), de Pozas, estará influenciado por la visión de Redfield del choque entre sociedad rural y mentalidad urbana.

Según la autora, el Indigenismo peruano y mexicano no derivarían de la Vanguardia, sino del Realismo, salvo excepciones. Alejo Carpentier, en *Écue-Yamba-Ó*, y Mario de Andrade, en *Macunaíma*, se valen de las fuentes más diversas, desconcertando a los lectores de su época; *Macunaíma* no fue valorada hasta los sesenta, mientras que *Écue-Yamba-Ó* nunca fue un éxito. Ninguna de las dos era clara sobre el valor de la heterogeneidad. De hecho el «Manifiesto Antropófago» de Oswald de Andrade (1928) renegaba de la pasividad de la aculturación, para apropiarse de la cultura europea y producir algo nuevo.

II. «Transculturación»

Aunque Etnografía y Surrealismo produjeron escasos textos, fueron un punto de partida, con su interés por la cultura popular, en la asunción de la heterogeneidad. En su influyente libro *Transculturación narrativa en América Latina*,[30] Ángel Rama identifica el término utilizado por Ortiz en los años cuarenta, con una serie de novelistas latinoamericanos. Con la visión positivista anterior, para la cultura primitiva solo cabría la aculturación, mientras que ahora se ve como

[30] Trataré de él, por separado, más adelante; aquí repito la explicación sintética de Emery.

una fuerza creadora en la transculturación. Rama estaba influido por el antropólogo germano-americano Franz Boas.

La emergencia de las culturas locales ha afectado también a la Antropología y solo se considera actualmente un mundo híbrido, fruto de la globalización.

III. «El Testimonio»

El esfuerzo por salvar, a través de documentación, un modo de vida que se estaba perdiendo, desemboca en la narrativa testimonial. Sus orígenes se remontan al siglo XVI, cuando Bernardino de Sahagún creaba textos basados en el testimonio de informantes nativos. Los primeros ejemplos modernos del género testimonial empezaron en el XIX, con colecciones de vidas de indios americanos, usadas por los antropólogos para popularizar su cometido. El recurso lo utilizó Redfield para verificar la existencia del *primitive world view*. Las primeras historias de vidas en Latinoamérica fueron recogidas por Oscar Lewis, quien estaba interesado en la «cultura» de la pobreza. El ejemplo de Lewis ejerció un gran influjo en *Biografía de un cimarrón*, de Miguel Barnet.

El dar la voz a los marginados era tan revolucionario y antihegemónico, como pretendía ser rebelde el Postmodernismo, aunque surgido de otro extracto social. John Beverly definiría el testimonio como *«an extraliterary or even antiliterary form of discourse»*, haciéndolo prevalecer sobre la literatura tradicional, por falsificar esta la voz de los marginados. Asimismo, teoriza sobre el testimonio George Yúdice, aunque con algunas diferencias sobre aquel. Tanto para Beverly, como para Yúdice, Barnet es un autor ambiguo, entre la novela y el testimonio. Frente a los apólogos del testimonio como vehículo de expresión de los marginados, cito a Emery:

> *[...] critics of the testimonio have observed that its rhetoric reproduces the hierarchical relations of the larger society. Having the voice of the Other depend on the paternalistic presence of an interlocutor empowered to represent it signals the weakness of oral tradition, its dependence on a writing that denatures it in order to preserve it.*[31]

---

[31] Fass Emery, Amy, ob. cit., pp. 17-18.

Asimismo, también se ha dicho que hay estrategias de resistencia del marginado para engañar al etnógrafo/escritor que controla el texto. Emery concluye:

> *Nevertheless, such concerns regarding the representation of the Other's speech in* testimonio *can be seen as part of a similar debate going on in contemporary anthropology: how can the West portray Others without appropiating and objectifying them in a kind of discursive neocolonialism?*[32]

IV «El Otro desde dentro»

Tal como señala Néstor García Canclini, el carácter híbrido de Latinoamérica impide distinguir bien el encuentro de uno mismo con el otro. Con la Postmodernidad, además, las concepciones de verdad y objetividad del dominador se han disuelto en la creencia en verdades parciales, situacionales y locales, según lo cual los antropólogos no podrían trascender su propia subjetividad.

El rechazo de la objetividad como una posición viable frente al otro es frecuente en muchos escritores contemporáneos. Emery cita como ejemplos a José María Arguedas, Darcy Ribeiro, Miguel Barnet; Arguedas, Ribeiro y Barnet se fusionan con el otro cuando hablan de él.

V. «La Metafísica de la Diversidad»

El autocuestionamiento de los antropólogos, que convierte su disciplina en autorreflexiva, conduce a un cambio de enfoque, del pensamiento sobre las relaciones con otras culturas, a metatradiciones y metarrepresentaciones de la propia cultura. De ahí que la Antropología, según James Clifford, esté: «*not talking primarily about relations with the other, except as mediated through his central concern, discursive tropes and strategies*» (p. 21). Por esto, González Echevarría define la Antropología, en *Myth and Archive...*, como: «*a scientific discourse whose object is not nature, but essencially language and myth*»; en otras palabras, un *metadiscurso*. Como consecuencia de lo anterior, para Echevarría, la Antropología sería el discurso mediador primario de la Literatura Latinoamericana del siglo XX. Emery concluye su explicación:

> *The disengagement of the Self/Other relation from its sociopolitical content in contemporary discourse reflects the location of Otherness in the inaccessible,*

---

[32] Ib., p. 18.

intimate recesses of the Self as seen in poststructuralist thinkers like Michel Foucault, Jacques Lacan, and Michel de Certeau.[33]

Si he dedicado tanto espacio al trabajo de Emery, es porque encuentro su análisis de las relaciones entre Antropología y Literatura Latinoamericana bastante esclarecedor, aunque, por lo escueto del planteamiento, sea fácil hacerle objeciones, comentarios, añadidos. Por ejemplo, en lo referente al Indigenismo peruano, la vinculación con la Vanguardia es clara, con exponentes tan famosos como José Carlos Mariátegui y César Vallejo; y cuando Emery cita el Instituto Nacional Indigenista de México, uno inmediatamente evoca, entre otros escritores, a Juan Rulfo y otra bibliografía.[34]

Entre los términos utilizados por la crítica literaria hispanoamericana en los últimos años, destacan dos por su influjo y repetición: *transculturación* y *heterogeneidad*.

Como mencioné al resumir el libro de Emery, el término *transculturación* se debe al cubano Fernando Ortiz (La Habana, 1881-1969), quien lo acuñó para sustituir el antropológico *aculturación*, por encontrarlo inapropiado para reflejar la realidad cubana. El historiador Julio Le Riverend,[35] refiere que Ortiz se había formado en el Positivismo, y si en sus primeros estudios fue influido por la Criminología de César Lombroso, pronto la sustituyó por la Antropología Social Funcionalista del polaco Bronislaw Malinowski, quien prologa su obra

---

[33] Ib., p. 22. Con estos presupuestos, Emery estudia en el resto del libro obras de Alejo Carpentier, José María Arguedas, Miguel Barnet, el peruano Gregorio Martínez, Darcy Ribeiro y Juan José Saer.

[34] Recuerdo ahora, por ejemplo, PHYLLIS RODRÍGUEZ-PERALTA. «Sobre el indigenismo de César Vallejo». *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburgh, vol. L, núm. 127, abril-junio 1984, pp. 429-457. René de Costa, en la Introducción de su reciente edición de *Los heraldos negros* (Madrid: Cátedra, 1998), otorga un papel más importante al componente indígena en «La diferencia de Vallejo». Emery cita en su estudio el libro de MARZAL, Manuel. *Historia de la Antropología Indigenista: México y Perú*. Lima, 1981; pero podría añadirse, por ejemplo, RODRÍGUEZ CHICHARRO, César. *La novela indigenista mexicana*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1988; BÁEZ-JORGE, Félix. «Antropología e indigenismo en Latinoamérica: señas de identidad». En: *La palabra y el hombre*, Revista de la Universidad Veracruzana, Xalapa, 1993, pp. 17-38; ALCINA FRANCH, José (comp.). *Indianismo e indigenismo en América*. Madrid: Quinto Centenario, Alianza, 1990, etc.

[35] ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Prólogo y cronología Julio LE RIVEREND. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978, pp. IX-XXXII.

más famosa: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940). Malinowski, que habló personalmente con Ortiz del tema cuando visitó la isla en 1929, resalta la ventaja del neologismo:[36]

> Consideremos, por ejemplo, la palabra *acculturation*, que no hace mucho comenzó a correr y que amenaza con apoderarse del campo, especialmente en los escritos sociológicos y antropológicos de los autores norteamericanos. Aparte de su ingrata fonética [...] la voz *acculturation* contiene todo un conjunto de determinadas e inconvenientes implicaciones etimológicas. Es un vocablo etnocéntrico con una significación moral. El inmigrante tiene que «aculturarse» (*to acculturate*); así han de hacer también los indígenas, paganos e infieles, bárbaros o salvajes, que gozan del «beneficio» de estar sometidos a nuestra Gran Cultura Occidental.

Como sigue diciendo Malinowski, la transculturación es «un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas» y del cual «emerge una nueva realidad».

En su ensayo, notablemente aumentado con largas notas en los años siguientes, Ortiz trata de los dos cultivos principales de Cuba (el tercero sería el alcohol como él mismo reconoce), contraponiéndolos entre sí. Lo sucedido en ambos casos ejemplifica la transculturación del país. en el «Capítulo complementario» II, Ortiz define el término:

> Por *aculturación* se quiere significar el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género. Pero *transculturación* es vocablo más apropiado.
>
> Hemos escogido el vocablo *transculturación* para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida.
>
> La verdadera historia de Cuba es la historia de sus intrincadísimas transculturaciones.[37]

---

[36] Ib., p. 4.
[37] Ib., p. 93.

La transculturación es un proceso con etapas: «de desculturación o exculturación y de aculturación o inculturación, y al fin de síntesis, de transculturación».[38]

En medio de un clima de opinión que reclamaba una terminología propia para el estudio de la Literatura Latinoamericana, el crítico uruguayo Ángel Rama (1926-1983) adopta el término de Ortiz en varios artículos que desembocan en el libro *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), dedicado a los antropólogos Darcy Ribeiro y John V. Murra, lleno de referencias antropológicas. En el primer capítulo del mismo, Rama propone la transculturación como clave para explicar el paso de la narrativa regionalista a una nueva narrativa autóctona, que surge como contrapartida a la gran narrativa urbana aculturada. La transculturación de autores como José María Arguedas, Gabriel García Márquez o Juan Rulfo se hace evidente en la lengua (creación literaria inspirada en lo dialectal), la estructuración literaria (que recuerda la narración oral) y la cosmovisión mítica, donde, sin renegar del pasado, se ha producido una evidente modernización. Rama empieza el capítulo II del libro abordando la unidad y diversidad latinoamericanas (siempre incluyendo Brasil). Distingue «macro-regiones y micro-regiones culturales» en Latinoamérica, de acuerdo con diferentes criterios antropológicos. Siguiendo a Charles Wagley señala tres grandes regiones latinoamericanas: Afroamérica, Indoamérica e Iberoamérica (la que recibe principalmente la inmigración europea); de Darcy Ribeiro toma la distinción entre Pueblos-Testimonio (mesoamericanos y andinos), Pueblos-Nuevos (brasileños, grancolombianos, antillanos y chilenos), Pueblos-Transplantados (rioplatenses).[39] Aunque en el capítulo anterior Rama ha opuesto la narrativa urbana cosmopolita a la de la transculturación, ahora se contradice algo cuando afirma:

> Si la transculturación es la norma de todo el continente, tanto en lo que llamamos línea cosmopolita como en la que específicamente designamos como transculturada, es en esta última donde entendemos que se ha cumplido una hazaña aun superior a la de los cosmopolitas, que ha consistido en la continuidad histórica de formas culturales profundamente ela-

---

[38] Ib.

[39] Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982, p. 59.

> boradas por la masa social, ajustándola con la menor pérdida de identidad a las nuevas condiciones fijadas por el marco internacional de la hora.[40]

Ambigüedad que, a mi juicio, heredará la crítica que lo sigue.[41]

Rama dedicará el resto del libro al área andina y, en concreto, a José María Arguedas y su novela *Los ríos profundos* como ejemplo de transculturación. La prematura muerte del crítico uruguayo impidió que extendiera su análisis de la transculturación a otras zonas de América y a la evolución posterior del género narrativo, hecho que intentarán otros críticos.

Por ejemplo, Hiber Conteris, en «Transculturación e identidad: signos de posmodernidad en la narrativa latinoamericana»,[42] resitúa el término en la Postmodernidad, señalando tres rasgos principales:

1. La «miscegeneración» del lenguaje, fruto de la imposición del inglés como lengua editorial, que supone el empleo de un español de fácil traducción. Conteris justifica su creación verbal:

> *Miscegeneración*, en este contexto y como posible traducción del inglés *miscegeneration*, equivale a la mezcla y contubernio de diferentes lenguas, para conformar un todo híbrido en el que un texto se desplaza naturalmente de una lengua a la otra.[43]

Por razones evidentes, este fenómeno se da más en algunos escritores portorriqueños, hispanos de los Estados Unidos, pero es también reconocible en otras latitudes.

2. La fusión de géneros literarios (crónica, ficción, historia, biografía, etc.), eco de los límites borrosos entre verdad y ficción, que conduce al escepticismo moderno que todo lo cuestiona y relativiza.

---

[40] Ib., p. 75.

[41] Supongo que se tratará de este aspecto en MORAÑA, Mabel. Angel Rama y los estudios latinoamericanos. Pittsburgh University of Pittsburgh, 1977, que no he llegado a consultar.

[42] INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA. *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana*. Actas del XXX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, dirigido por Pamela Bacarisse. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1995, tomo 2, pp. 285-293.

[43] Ib., p. 291.

3. El llamado *bricolage* por el antropólogo Lévi-Strauss, extendido a la crítica literaria por Gérard Genette y Roland Barthes, según el cual el texto se somete a un proceso interminable de metamorfosis.

El otro término de uso frecuente, ligado también al lenguaje antropológico, es *heterogeneidad*, cuyo principal propagador ha sido el crítico peruano Antonio Cornejo Polar (Arequipa, 1936-1997). De orientación ideológica marxista como Rama, tras ocupar cargos culturales importantes en el Perú que culminan en su desempeño como Rector de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y sus visitas a otras universidades extranjeras, su fama como crítico se consolida definitivamente en la Universidad de Pittsburgh, donde llega a ser Presidente del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, antes de obtener su último cargo académico en la Universidad de Berkeley en California. Fue fundador de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, una de las pocas revistas de crítica literaria de Hispanoamérica de repercusión internacional.[44]

Seguidor de la corriente sociológica frente al auge de los métodos inmanentistas, la preferencia de Cornejo Polar por el término *heterogeneidad* se entiende por su especialización en la literatura indigenista, donde el conflicto cultural se hace más patente. Inspirado en Mariátegui, Cornejo quiere resaltar la dominación violenta que ejerce el componente culto occidental sobre las otras culturas de Hispanoamérica, en contra del uso de otros términos como *mestizaje*, o incluso *transculturación*, que dan una imagen de armonía y uniformidad.[45] El último libro donde expone estas ideas es *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (1994).[46] Cuando Cornejo Polar falleció estaba empezando a aplicar el concepto a la migración del campo a la ciudad en el Perú.[47]

---

[44] Véase la nota biográfica sobre él publicada por Chang-Rodríguez, Raquel. «Antonio Cornejo-Polar (1936-1997)». *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, n.° 180, 1997, pp. 337-338.

[45] Cfr., ib.

[46] Puede verse el comentario al mismo de Mabel Moraña, «*Escribir en el aire*, 'heterogeneidad' y estudios culturales». *Revista Iberoamericana*, vol. LXI, n.° 170-171, 1995, pp. 279-236.

[47] «Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno». *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, julio-diciembre 1996, pp. 837-844. En el mismo número de la revista, Hugo Achugar discute el uso del término en «Repensando la heterogeneidad latinoamericana (a propósito de lugares, paisajes y territorios)», pp. 845-861.

Junto a los dos conceptos anteriores, un término de indudable valor en la crítica de la Literatura Hispanoamericana de nuestro siglo ha sido *realismo mágico*, cuya definición fue objeto de controversias y sigue suscitando bibliografía.[48]

Para dar fin a estas cuestiones y resumiendo las últimas tendencias de la crítica, cabe decir que, como se ha visto, de los estudios literarios se ha pasado a discusiones de carácter cultural general, que se confunden con el cometido de otras disciplinas. La crítica literaria duda de su papel de mediadora; Deconstrucción y Postmodernismo han conducido a un descrédito de la propia teoría crítica y a un ambiente de escepticismo en los núcleos de intelectuales de los países más avanzados.[49] Ha primado el estudio de los géneros limítrofes: crónica de Indias, testimonio, autobiografía, libro de viajes y de las manifestaciones hasta hace pocos años consideradas marginales: estudios sobre la mujer, homosexualidad, erotismo.

Es claro que, pese a ese deseo de afirmación de la propia identidad que posee la crítica literaria hispanoamericana, no puede aislarse del resto del mundo, pero convendría que mantuviésemos el esfuerzo por generar un pensamiento original y «creyente» —contando con la inevitable subjetividad—, al margen de modas superficiales.

---

[48] Por ejemplo, ABATE, Sandro. «A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas»; LLARENA, Alicia. «Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993)». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 26, n.°1, 1997, pp. 107-117 y 145-159; también de LLARENA, Alicia. *Realismo mágico y lo real maravilloso: una cuestión de verosimilitud (espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas)*, Gaithersburg: Hispamérica, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1997; CHANADY, Amaryll. «La influencia del realismo mágico hispanoamericano en el discurso crítico norteamericano, europeo y africano». En: *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana*, tomo 2, pp. 301-305.

[49] Véase CAMPA, Román de la, ob. cit. y John BEVERLY: «¿Hay vida más allá de la literatura?»,Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana*, 1995, pp. 307-321, donde Beverly plantea irónicamente: «¿Por qué hacen falta expertos en Literatura Colonial o Vanguardismo, preguntarán los decanos del futuro (y están preguntando los del presente), cuando con un puñado de semióticos y adeptos en novedades teóricas se puede construir un departamento eficaz?» (p. 319).

Bibliografía

La Comprensión de América. Identidad / Colonialismo

BITTERLI, Urs
1982 *Los «salvajes» y los «civilizados». El encuentro de Europa y ultramar*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

MIGNOLO, Walter D.
1995 «Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías postcoloniales». *Revista Iberoamericana*, vol. LXI, n.° 170-171, pp. 27-40. Número especial dedicado a «Literatura Colonial: Identidades y Conquista en América».

O'GORMAN, Edmundo
1977 *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*. 2da edición. México: Fondo de Cultura Económica.

PASTOR, Beatriz
1994 «Tomar posesión en 1992: los casos de Tzvetan Todorov y Stephen Greenblatt». En: *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Barcelona: Universitat de Barcelona, PPU, tomo I, pp. 465-479.

REVERTE BERNAL, Concepción
1997 «Civilización o barbarie. Reflexiones desde la obra de Vargas Llosa». En: *Congreso Internacional Conversación de Otoño. Homenaje a Mario Vargas Llosa*. Murcia: Universidad de Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 435-450.

TODOROV, Tzvetan
1987 *La conquista de América, la cuestión del otro*. México: Siglo XXI.

USLAR PIETRI, Arturo
1986 *Godos, insurgentes y visionarios*. Barcelona: Seix Barral.

VARGAS LLOSA, Mario
1990 *Contra viento y marea, III (1964-1988)*. Barcelona: Seix Barral.

YURKIEVICH, Saúl (Coord.)
1986 *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Madrid: Alhambra.

ZEA, Leopoldo
1976 *El pensamiento latinoamericano*. 3ra edición. Barcelona: Ariel.

Mestizaje, Transculturación, Heterogeneidad

ACHUGAR, Hugo
1997 «Leones, cazadores e historiadores, a propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento». *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, n.° 180, pp. 379-387.

AINSA, Fernando
1977 *Los buscadores de la utopía. La significación novelesca del espacio latinoamericano*. Caracas: Monte Ávila.

1972 *América Latina en su literatura*. Coordinación e introducción de César Fernández Moreno, México/París: Siglo XXI, UNESCO.

BUENO, Raúl
1991 *Escribir en Hispanoamérica. Ensayos sobre teoría y crítica literaria*. Lima/Pittsburgh: Latinoamericana Editores.

CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel
1997 «Antonio Cornejo-Polar (1936-1997)». *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, n.° 180, pp. 337-338.

CORNEJO-POLAR, Antonio
1997 «Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes». *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, n.° 180, pp. 341-344.

1982 *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central.

FASS EMERY, Amy
1996 *The Anthropological Imagination in Latin American Literature*. Columbia/Londres: University of Missouri Press.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto
1975 *Para una teoría de la Literatura Hispanoamericana y otras aproximaciones*. La Habana: Casa de las Américas.

1976 *Hacia una crítica latinoamericana*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
1995 *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana*. Actas del XXX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, dirigido por Pamela Bacarisse, 2 tomos. Pittsburgh: University of Pittsburgh.

MARTÍNEZ BLANCO, María Teresa
1988 *Identidad cultural de Hispanoamérica. Europeísmo y originalidad americana.* Madrid: Universidad Complutense.

MORAÑA, Mabel
1955 «*Escribir en el aire*, "heterogeneidad" y estudios culturales». *Revista Iberoamericana*, vol. LXI, n.° 170-171, pp. 279-286.

ORTIZ, Fernando
1978 *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar.* Prólogo y cronología Julio LE RIVEREND. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

PIZARRO, Ana, Sonia MATTALÍA, Francisco J. LÓPEZ ALFONSO y José Carlos ROVIRA
1990 *Pensamiento crítico y crítica de la cultura en Hispanoamérica.* Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

RAMA, Ángel
1982 *Transculturación narrativa en América Latina.* México: Siglo XXI.

REVISTA IBEROAMERICANA
1996 Vol. LXII, n.° 176-177. Número especial dedicado a *Crítica cultural y teoría literaria latinoamericana*, dirigido por Mabel MORAÑA, University of Pittsburgh.

RICHARD, Nelly
1997 «Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural». *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, n.° 180, pp. 345-361.

RINCÓN, Carlos
1978 «Hacia una teoría de la Literatura Latinoamericana». *Texto Crítico*, n.° 11, 1978, pp. 58-100.

SANTIAGO, Silviano
1997 «Crítica cultural, crítica literária: desafios do fim de século». *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, n.° 180 , pp. 363-377.

SOSA LÓPEZ, Emilio
1990 «Avances y límites de la crítica literaria actual». En: *Homenaje a Alfredo A. Roggiano. En este aire de América.* preparado por Keith MCDUFFIE y Rose MINC. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 431-439.

En las claves del soneto. Sobre «Retorno fugaz» de Juan Ramón Jiménez

José Luis Rivarola
Academia Peruana de la Lengua

Para Luis Jaime, maestro de estilo y de estilística.

DESDE SUS LEJANOS ORÍGENES en el siglo XIII cuando Giacomo da Lentini, *il notaio* de la corte siciliana de Federico II, inventó una nueva forma métrico-poética estilizando y modulando la *stanza* de la *canzone*, dilatándola verticalmente a los catorce versos y horizontalmente al endecasílabo,[1] hasta la actualidad, la historia del soneto es la historia de una continua metamorfosis[2] y, asimismo, de una reconocible identidad.[3] Se diría que el aún no develado misterio de esta contradicción está vinculado al hecho de que el invento del notario constituyó una

---

[1] Esta hipótesis es más atendible que aquella que lo hace derivar del *strambotto*. Para un sustento de la misma en términos métrico-retóricos, cfr. MENICHETTI A. «Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto». *Strumenti Critici* n.° IX, 1975, pp. 1-30. Sobre la extensión vertical y horizontal véase G. BERTONE, artículo sobre el soneto en BECCARIA G.L. *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica, diretto da...*, Turín: Einaudi, 1989.

[2] No en vano, en el prólogo a *La moneda de hierro* (1976), J.L. Borges se refirió a las «posibilidades indefinidas del proteico soneto» (cito por *Obras completas*, Barcelona: Emecé, 1989, tomo III, p. 121). Sobre la historia del soneto y sus continuas transformaciones métricas y poético-discursivas existe una bibliografía abundantísima. Sobresale el libro de MÖNCH, W. *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*. Heidelberg: Kerle Verlag, 1955 (con amplia bibliografía). Particularmente informativo y más reciente es el ensayo de SCHLÜTTER, H.J. *Sonett. Mit Beiträgen von R. Borgmeier* [referido al soneto inglés] *und H.W. Wittschier* [sobre el soneto romance]. Stuttgart: Sammlung Metzler, 1979. Para el ámbito de la lengua española existe el útil panorama de GICOVATE, B. *El soneto en la poesía hispánica. Historia y estructura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

[3] Sobre este punto, cfr. el citado libro de MÖNCH y el ensayo del mismo autor «Das Sonett. Seine Ausbauformen und stilistischen Eigentümlichkeiten». En: *Syntactica und Stilistica. Festschrift für Ernst Gamillscheg zum 70. Geburtstag*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1957, pp. 387-409. Véase también el ensayo del poeta alemán BECKER, J.R. «Philosophie des Sonetts oder kleine Sonettlehre». *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur*, n.° 8, 1956, pp. 329-351.

intencionada proyección del universo de formas puras y abstractas al plano de la figuración poética. En efecto, si hemos de dar crédito a las investigaciones de W. Pötters[4] —y todo apunta a que debemos dárselo—, el soneto habría sido inventado utilizando precisos criterios y cálculos matemáticos, sería, en verdad, una transposición de las *figuras magistrales* que la matemática medieval utilizaba para calcular la relación entre el círculo y sus cuadrados, el inscrito y el circunscrito.[5] Pero esta armonía y proporción en el plano métrico repercutieron en el resto del cuerpo poético, en el sentido de que una estructura versal insuflada de abstracciones y orientada por la precisión de los cálculos se constituyó en soporte especular de otra estructura *sui generis* por la vertebración lingüística y conceptual de la idea poética. Emergió así una composición arquetípica, laberíntica y enigmática, como la caracterizó Borges en un memorable soneto de *El otro, el mismo*, dedicado tácitamente a Lentini:

Vuelve a mirar los arduos borradores
De aquel primer soneto innominado,
La página arbitraria en que ha mezclado
Tercetos y cuartetos pecadores.

Lima con lenta pluma sus rigores
Y se detiene. Acaso le ha llegado
Del porvenir y de su horror sagrado
Un rumor de remotos ruiseñores.

¿Habrá sentido que no estaba solo
Y que el arcano, el increíble Apolo
Le había revelado un arquetipo,

---

[4] Véase ahora el libro que resume años de investigaciones al respecto: PÖTTERS, W. *Nascita del sonetto. Metrica y matematica al tempo di Federico II*. Rávena: Longo, 1998.

[5] Aunque no puedo entrar en el detalle de la demostración, diré, por lo menos, y a riesgo de simplificar el asunto en exceso, que de los análisis comparativos de Pötters resulta una asombrosa coincidencia entre diversos valores numéricos implicados en el soneto y los valores usados para medir el círculo en la matemática medieval: se trata, entre otros, de 11 y 14, 7 y 22, 154 (11·14 y 7·22), y de la relación 4:3. En lo que concierne al soneto, dichos valores se refieren, respectivamente, a sílabas y versos (11, 14), a líneas y sílabas (7, 22: en manuscritos medievales se escribían los sonetos en líneas de dos versos cada una), a la multiplicación de los valores anteriores (11·14 y 22·7 = 154), y a una reducción (que no explicito ahora) de otras proporciones entre partes y números de sílabas.

Un ávido cristal que apresaría
Cuanto la noche cierra o abre el día:
Dédalo, laberinto, enigma, Edipo?[6]

Que la identidad del soneto no deriva de una forma métrica fija e inmutable, aquella inventada por Lentini, es de sobra conocido: ya en el siglo siguiente al del notario siciliano, Antonio da Tempo[7] enumeró dieciséis tipos de sonetos, varios de los cuales se apartaban de la fisonomía métrica inicial, bien en cuanto al número de versos, bien en cuanto a la medida de estos, bien en cuanto a la estructuración estrófica. La metamorfosis, iniciada pronto, continuó a lo largo de toda la historia poética occidental, en la cual se han escrito sonetos concebidos y recibidos como tales, que, sin embargo, transgreden ostensible y provocadoramente en ciertos casos las normas básicas con las que se fijó el invento. Pero esta transgresión no ha significado destrucción, sino, por el contrario, confirmación de una identidad situada más allá del esquema métrico originario, si bien este esquema subsiste, a pesar de todo —aun en los casos más osados de rebeldía—, como forma virtual y referencial, como arquetipo al que se remiten inevitablemente las realizaciones particulares (fenotípicas). Esto vale tanto para el llamado *soneto inglés*,[8] que se constituye como subarquetipo en el siglo XVI, cuanto para transgresiones menos reguladas y consolidadas, como las geniales de Andreas Gryphius en el siglo XVII,[9] o las más modernas de Baudelaire, Darío o Rilke.[10]

---

[6] «Un poeta del siglo XIII». Cito por la edición de *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1976, p. 877.

[7] Su tratado se titula *Summa artis rithmici vulgaris dictaminis* y fue escrito en 1332 pero se publicó por primera vez en 1509. Hay edición crítica de R. Andreus. Bologna: Casa Carducci, 1977.

[8] El «soneto inglés» tiene una estructura estrófica de tres cuartetos y un pareado final; en muchos casos se puede advertir, sin embargo, un corte o pliegue del discurso poético al inicio del noveno verso, fenómeno que remite a la articulación estrófica original. Cfr. a este propósito el libro de Mönch, W., ob. cit., y también Fuller, J. *The Sonnet*. Londres, 1972. En el ámbito de la poesía en español, J.L. Borges ha sido uno de los más insignes cultores de este tipo de soneto, sin olvidar, por cierto, a Enrique Banchs, tan apreciado por el propio Borges.

[9] Sobre este gran poeta e inspirado sonetista, y su relación con la poesía de Góngora, cfr. Mönch, W. «Góngora und Gryphius. Zur Aesthetik und Geschichte des Sonetts». *Romanische Forschungen*, n.° 65, 1953.

[10] Un caso de sumo interés es el representado por las deconstrucciones vallejianas de sonetos, las cuales, aun en los casos más extremos, conservan elementos de la forma

Por otra parte, que la identidad del soneto no deriva puramente del respeto a una estructura métrica se manifiesta también en la necesidad —subrayada en la bibliografía— de diferenciarlo de una composición de once versos que respete las características métricas del soneto (en cualquiera de sus versiones más o menos canónicas) pero que carezca de otros rasgos considerados sustanciales de este.[11] Claro que aquí se comienza a pisar terreno resbaladizo, pues no existe ninguna «teoría del soneto», por más válidos que puedan ser los elementos de reflexión que contenga, que se deje aplicar consensualmente de modo clasificatorio, en el sentido de la diferenciación señalada. Más bien, es evidente que cuando se sale del terreno de la caracterización métrica resultan involucradas preferencias subjetivas del receptor, quien tenderá a negar la condición de soneto a la composición que no cumpla con las expectativas que él tiene al respecto (o a considerarla «mal soneto», utilizando, así, el término en su solo alcance métrico). Ahora bien, como de este momento subjetivo no se puede prescindir, habrá que contar con un amplio margen de discrepancias, y asimismo con el hecho de que el universo del discurso nunca podrá estar dividido en dos clases complementarias.[12]

Dejando de lado este asunto, sobre el cual no vale la pena insistir, es claro que las reflexiones y opiniones que el soneto ha suscitado a lo largo de la historia —reflexiones que, en algunos casos, han escalado a la altura de verdaderas teorías—[13] coinciden, más allá de consideraciones métricas, en algunos rasgos que se tienen por consustanciales a este género poético: por ejemplo, en la brevedad y la concisión con que en él se desarrolla un pensamiento poético unitario. Esto fue reconocido ya por Fernando de Herrera, quien percibió, además, un carácter epigramático en el soneto.[14] Dichas brevedad y concisión exi-

---

original y remiten a ella. El fenómeno ha sido estudiado por Paoli, R. «En los orígenes de *Trilce*: Vallejo entre Modernismo y Vanguardia». En: Paoli, R. *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Messina/Florencia: D'Anna, 1981; y por Wiesse, J. «Un "soneto" de *Trilce*: aproximación rítmica». En: González Vigil, R. (ed.). *Intensidad y altura de César Vallejo*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993, pp. 187-206.

[11] Especial énfasis en este asunto ha sido puesto por Becker en el ensayo teórico mencionado en la nota 3.

[12] En el sentido de que algunos textos quedarían adscritos a grados intermedios entre los dos polos ideales aludidos.

[13] Cfr. los ensayos de Mönch y de Becker citados en la nota 3.

[14] «Es el Soneto la mas hermosa composicion, i de mayor artificio y gracia de cuantas tiene la poesia Italiana i Española, sirve en lugar de los epigramas i odas Griegas i

gen una rigurosa disciplina que permita encontrar, en el sentido de Goethe,[15] la libertad en la limitación. El restringido espacio textual del soneto, por lo demás, se revela como un campo de tensión, en el cual se confrontan dialécticamente fuerzas diversas, cuya interacción debe resolverse en un clímax final,[16] hacia el cual apunta ya la flexión que suele marcar el paso de la octava al sexteto. A esa tensión corresponde un denso tramado de relaciones lingüísticas que conduce al lector al reconocimiento (si no siempre en tanto operación intelectual, al menos como elaboración emotiva) de que no hay un contenido independiente expresado en una forma-soneto, sino que el contenido se instaura como tal en tanto existe articulado poética y retóricamente en la forma-soneto. Más allá del lugar común de la imbricación de forma y contenido como definitoria del hecho literario —aunque, por cierto, sin marginarlo de este contexto— nos enfrentamos aquí a un tipo de relación privativa específica que genera la pertinencia de la forma métrica respecto del contenido propuesto, el cual, por su parte, no es otro que la particular configuración alcanzada por la materia lingüística en el espacio reglado por la estructura métrica.[17]

«Retorno fugaz», famoso poema de Juan Ramón perteneciente al ciclo de *Sonetos espirituales*,[18] es un emblema en el contexto de esta reflexión. No por muy analizado y comentado[19] ha agotado, en mi

---

Latinas [...] i la brevedad suya no sufre, que sea ociosa, o vana una palabra sola. I por esta causa su verdadero sugeto i materia deve ser principalmente alguna sentencia ingeniosa i aguda, o grave, i que meresca bien ocupar aquel lugar todo; descrita de suerte que paresca propria i nacida en aquella parte, huyendo la oscuridad i dureza» (*Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones de Herrera*. Sevilla, 1580, I, p. 66, *apud*: WEINRICH, H. *Spanische Sonette des Siglo de Oro*. Tübingen: Max Niemeyer, 1961). Ideas similares se encuentran en Díaz Rengifo y otros tratadistas.

[15] Aludo al famoso soneto «Natur und Kunst» y, sobre todo, a sus versos finales: «In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,/Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben» [Solo en la limitación se muestra el maestro/y solo la norma nos puede dar libertad].

[16] La idea de una estructura dramática propia del soneto se encuentra en DE BANVILLE, Th. *Petit traité de Poésie française*, 1872, y ha sido desarrollada por Mönch y también por Becker.

[17] Para esta idea, cfr. BECKER J.R., art. cit. Pero, con otra formulación, se halla ya en Herrera (cfr. al pasaje citado en la nota 14).

[18] Se publicaron en 1917 (Madrid, Calleja) pero fueron escritos entre los años 1914-1915. Luego fueron antologados por el propio Juan Ramón en la *Segunda antolojía poética* (1920, n.° 328), de la cual cito, según la edición moderna de J. BLASCO, Madrid: Espasa Calpe, 1998.

[19] Sobre los *Sonetos espirituales*, cfr., entre otros, TORRES NEBRERA, G. «Para una lectura

opinión, las sugerencias que esconde para un discurso crítico instalado centralmente en la cuestión del soneto. He aquí el texto:

¿Cómo era, Dios mío, cómo era?
—¡Oh corazón falaz, mente indecisa!
¿Era como el pasaje de la brisa?
¿Como la huida de la primavera?

Tan leve, tan voluble, tan lijera
cual estival vilano... ¡Sí! Imprecisa
como sonrisa que se pierde en risa...
¡Vana en el aire, igual que una bandera!

¡Bandera, sonreír, vilano, alada,
primavera de junio, brisa pura!...
¡Qué loco fue tu carnaval, qué triste!

Todo tu cambiar trocose en nada
—¡memoria, ciega abeja de amargura!—
¡No sé cómo eras, yo que sé que fuiste!

Se percibe, sin más, que la anularidad del recorrido iniciado con una pregunta y concluido con la correspondiente respuesta está intensificada por la compacidad de un discurso que se desdobla y se reitera en otras preguntas y otras respuestas, que no adelanta casi, por entre vacilaciones y aproximaciones, que se repliega sobre sí mismo remitiéndose a lo ya dicho, que se interrumpe apenas iniciado para situarse críticamente (v. 2) frente a las instancias que lo producen, que se consume y se perfecciona en la paradoja final de un fracaso transmutado en el triunfo de su perfecta iconización.

La densidad de los reclamos lingüísticos y retóricos que anudan firmemente las microestructuras y las macroestructuras textuales se

---

de los *Sonetos espirituales*»: En AA.VV., *Juan Ramón Jiménez en su centenario*. Cáceres: Delegación provincial del Ministerio de Cultura, 1981; y CHIAPPINI, G. «La poética del yo y las antinomias de la dialéctica amorosa en los *Sonetos espirituales* de Juan Ramón». *Lavori Ispanistici*, n.° V, 1986, pp. 199-225. Específicamente sobre este soneto puede verse, también entre otras, las lecturas de GICOVATE, B., ob. cit.; y LAPESA, R. «Legado poético de Juan Ramón Jiménez». En: *De Berceo a Jorge Guillén*. Madrid: Gredos, 1997, pp. 201-237, aquí pp. 214 y ss.

manifiesta en el marco de una evidente tradicionalidad estrófica: ella no hace sino dar por descontado que no es en la transgresión formal de los límites donde se esconden los numerosos vericuetos de este pensamiento poético que irrumpe preguntándose y preguntando reiterada, advocativamente por el misterio de una identidad, y que se agota en un final que convierte la dubitativa perplejidad del comienzo en certeza de la imposibilidad.

Una estructura estrófica, pues, tradicional, de soneto clásico, con sus cuartetos ABBA y sus tercetos CDE, pero con una sabia administración de los relieves tonales de los endecasílabos mayoritariamente acentuados en 6ta, aunque modulados diversamente en los acentos secundarios, y relevados por otros esquemas rítmicos cuando se trata de contrastar una serie de tres, como al final del primer cuarteto. O cuando en el encabalgado verso 7mo, el acento en 4ta no hace sino configurar una andadura trocaica anclada en la repetición de una vocal que, al aparecer ya en el verso anterior con cualidad de larga por la sinalefa (sinalefa connotadora, por lo demás, de la imprecisión de límites aludidos en el texto), deja sentir su eco en el mismo final del verso y en el que lo sucede, musicalizando así una continuidad que es imprecisión de la fluencia. Y como confirmación, si fuese necesaria, de que los hechos métricos son hechos retóricos de profunda significación en la plasmación de la idea poética, repárese en el verso 12do, cuyo ritmo trocado y trastocado, con un aislado esquema de relieve en 1ra y 5ta, se hace eco de aquella, inclusive en el cambio que supone su aparente hipometría: hipometría que se disipa, mejor que por medio de una diéresis en *cambiar*[20] —que, con ese forzamiento de su fisonomía fonética, quebraría la musicalidad del texto—, con la admisión de una cesura (repetidamente presente en la historia del endecasílabo), la cual nos permite duplicar el valor métrico de la sílaba final del primer hemistiquio.

Puestos ante la significación de estos fenómenos métricos y rítmicos, resulta fácil aceptar que el diferente silabeo de los mismos sintagmas en el verso 1ro, por una parte, y en el 14to, por otra, no puede ser un puro caso sin mayor relieve. De hecho, en el primer verso, la dialefa repetida en *cómo era* no hace sino singularizar con un ritmo pausado y de cariz enfático cada uno de los elementos que forman los sintagmas interrogativos puestos en los extremos del verso y solo separados por

---

[20] Propuesta por Gicovate, B., ob. cit., p. 217.

la advocación central. Estamos al inicio de un recorrido y de una búsqueda, que acaba catorce versos después con una rendición, a la que no se sustrae la articulación relajada y vencida que se manifiesta en la sinalefa.[21]

El espacio del soneto como campo de tensión, es decir, de extensión, de dilatación: tensión por reiteración, por oposición, por negación, por similitud. Los fragmentos fónicos que constituyen las rimas recurren verticalmente y delínean el límite derecho de este edificio sonoro, grafo rectangular para la vista:[22] pero también se dilatan en otras direcciones, generando rimas internas, en las que pueden estar involucradas asimismo enteras formas léxicas, que se reiteran reclamando la atención sobre sí mismas. Tal dilatación nos da aquí, primero, una estructura zigzagueante surgida de la repetición de (-)*era* (*era, primavera, lijera, bandera*), que sostiene más de la mitad del texto. E infiltrándose en este armazón, se abre paso otro más breve basado en *-isa*, que compacta verso y medio, y se anuncia —según ya ha sido dicho— como estructura de reiteración vocálica por la *i* larga que resulta de la sinalefa del verso 6to. Estas recurrencias, además de generar secuencias transléxicas que son, de todos modos, fragmentos menores de una estructura más amplia, pueden asumir eventuales valores simbólicos, de fonética expresiva, como en el caso de la aliteración de *l* en los versos 5to y 6to, o la de *a* en el 8vo, la cual, consecutiva a la de *i*, ya comentada, resulta más reconocible e intensa por el contraste.

A las recurrencias de tipo fónico, liberadoras de connotaciones múltiples pero no siempre reducibles a formulaciones analíticas abstractamente unívocas, se agregan otras que involucran unidades de niveles superiores y que desplazan al plano de contenidos mejor identificables la responsabilidad de adensar la ya tupida textura del soneto.

En efecto, el discurso iniciado con la repetición de las interrogantes del verso 1ro, que abren el espacio para un esfuerzo evocativo situado en el eje de esa duración inacabada en el pasado expresada por el

---

[21] Un reconocimiento de este fenómeno se encuentra en ib., l. cit., si bien este autor pone en primer lugar la necesidad métrica, sobrentendiendo que lo «normal» sería la sinalefa: «El primer verso [...] tiene que leerse en un esfuerzo de hiatos para satisfacer tanto el endecasílabo como la emoción del que se encuentra incapaz de recordar el rostro amado».

[22] No estará de más recordar, sin embargo, que en los manuscritos medievales el soneto no se graficaba con las convenciones actuales.

imperfecto, encuentra su equivalente especular en el sintagma comparativo del verso 3ro, prolongado con elipsis del verbo en el 4to. Así, de la interrogación del exordio se pasa, por la inversión sucesiva de los términos del sintagma, a una exploración de la posibilidad de identificar una esencia en realidad inapresable, que solo se deja bordear por medio de un operador modal (*como*), repetido luego en el verso 7mo y modulado en sus (para)sinónimos del 6to y del 8vo (*cual, igual que*): en efecto, con tales construcciones se declara la real imposibilidad de una definición, pues el intento definitorio queda confinado a los márgenes de los campos extensionales de los objetos que se utilizan para la comparación.[23] Este discurso bloqueado en los bordes de la referencia no avanza, únicamente se matiza en la intensificación repetida (*tan*) de cualidades, y se resigna a repetirse de modo paralelísticamente resumidor y recolector en dirección inversa (vv. 9no y 10mo, justamente el punto del *corte áureo)*, agregando solo una cualidad o especificación adicional a las instancias de comparación ya propuestas (*brisa* ***pura, alada*** *primavera* **de junio**).[24]

Paralelismos en el campo de tensión del soneto: también aquí sobresalen, junto a los interrogativos y comparativos, ya aludidos, los exclamativos, aquellos que derivan de una disposición simétrica de los versos en que aparecen (2do y 13ro) respecto del inicial y del final, o aquellos paralelismos intraversales del 11mo o del 12mo: en este último verso, por lo demás, los antónimos se sitúan en los extremos, mientras en el centro se juntan dos contenidos sinonímicos —revestidos con diferente morfología—, dando lugar a una clara estructura de quiasmo. Y, finalmente, el paralelismo implicado en el juego de pregunta y respuesta a los extremos verticales del soneto.

Toda esta trabazón constituye el trasfondo estructural y el soporte de una semántica de la imprecisión y de la incerteza que se expresa caleidoscópicamente en el léxico del soneto. La imposibilidad de responder a la pregunta inaugural resulta ya de la adjetivación del verso 2do, la cual, en el fondo, anuncia la obturación posterior de un curso

---

[23] Semánticamente, la comparación implica, en efecto, que el objeto comparado no entra de lleno en el campo extensional del objeto de comparación. Para un mayor sustento de estas consideraciones remito a J.L.R. *Signos y significados. Ensayos de semántica lingüística*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991, p. 79.

[24] Creo que *pura* debe entenderse en el sentido de «solamente, únicamente». En cuanto a *alada*, subraya el carácter inapresable y evanescente del tránsito estacional.

positivo. Solo es posible responder a través de comparaciones, que son falaces por meramente aproximativas; y las propias comparaciones involucran instancias que subrayan, ellas mismas, lo que únicamente puede ser percibido como proceso y no como ser, o quizá como ser que es mero proceso y cambio. Adjetivos que colman el ámbito de lo inasible se potencian con las comparaciones (5to: *leve...cual...*; 6to., 7mo: *imprecisa como...*; 8vo: *vana...igual que...*). Y en el recuento de los versos 9no y 10mo quedan las instancias comparativas, que evaden, que sustraen, que giran en torno de algo que no es sino transformación, instancias emparentadas con esa esencia mutante que —como sugieren los versos 11mo y 12mo— juega al embozo y al disfraz, que enmascarándose transita tristemente hacia la nada. De modo que la acusatoria exclamación del verso 2do queda confirmada en el penúltimo: aquí la imposibilidad del recuerdo y de la percepción, la dolorosa inutilidad de las capacidades afectivas e intelectuales, quedan subrayadas por medio de la propuesta metafórica, oxímoron *sui generis* producido por las especificaciones del sustantivo. Y al verso final, ya acabado ese recorrido hacia la vacuidad ontológica, le queda enfrentar directamente la derrota, cambiando la perspectiva dialógica, orientándose ahora a ese *tú* inasible e innominable, el cual únicamente subsiste en la certidumbre de la existencia anterior, expresada ahora por un pretérito que sustituye y cancela definitivamente —cerrando también el texto— los repetidos imperfectos, en los que alentaba la posibilidad de una recuperable esencia.

«Retorno fugaz». El título del soneto no hace sino anticipar la indefinición, reafirmándola: como si Juan Ramón hubiese querido bloquear de antemano toda especulación que pretenda ir más allá de la pura deíxis fantasmática del *tú*.[25] Si de algo habla el soneto es justamente de lo que no se puede referencializar definitoriamente, del mero retorno de no se sabe qué o quién, retorno enigmático y efímero de ese *tú* solo recuperable en la epifanía de un texto poético que, paradójicamente, lo revela en su irreconocibilidad esencial.

---

[25] Para Gicovate, como se ha visto, se trata del «rostro amado». Lapesa (ob. cit., p. 215), menos restrictivo, señala varias posibilidades: «mujer soñada», «inspiración poética», «la poesía misma», «la poesía pura». Por cierto, estas interpretaciones pueden ser legítimas en el contexto de las relaciones intertextuales del libro y, particularmente, de la sección a la que pertenece nuestro soneto («Amor») . Sin embargo, la lectura propuesta aquí se refiere al texto como realidad absoluta y autónoma, y enfoca las relaciones intratextuales.

Bibliografía

BECKER, J.R.
1956 «Philosophie des Sonetts oder kleine Sonettlehre». *Sinnund Form. Beiträge zur Literatur*, 8.

BERTONE, G.
1989 *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, diretto da..., Torino: Einaudi.

BORGES, J. L.
1989 *Obras completas* III. Barcelona: Emecé.

GICOVATE, B.
1992 *El soneto en la poesía hispánica. Historia y estructura*. México:UNAM.

MENICHETTI, A.
1975 «Implicazioniretoriche nell'invenzione del sonetto». *Strumenti critici* IX.

MÖNCH, W.
1955 *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*. Heidelberg (Kerle Verlag).

PAOLI R.
1981 «En los orígenes de *Trilce*: Vallejo entre Modernismo y Vanguardia». En: *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Messina-Firenze: D'Anna.

RIVAROLA, J.L.
1991 *Signos y significados. Ensayos de semántica lingüística*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

SCHLÜTTER, H.J.
1979 *Sonett. Mit Beiträgen von R. Borgmeier* [referido al soneto inglés] *und H.W. Wittschier* [sobre el soneto romance], Stuttgart (Sammlung Metzler).

WEINRICH, H.
1961 *Spanische Sonette des Siglo de Oro*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

WIESSE J.
1993 «Un 'soneto' de *Trilce*: aproximación rítmica» En: R. González Vigil (ed.), *Intensidad y altura de César Vallejo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

La Dorotea en el contexto de la polémica antigongorina

José A. Rodríguez Garrido
Pontificia Universidad Católica del Perú

ESCRITA EN PLENA MADUREZ y publicada tres años antes de la muerte de su autor, *La Dorotea* puede considerarse una obra de síntesis. En ella, Lope de Vega no solo recreó sus amores juveniles con Elena Osorio, sino que también desarrolló en una estructura dialogada una diversidad de temas estéticos y filosóficos que le habían interesado a lo largo de su vida. Entre estos, la reflexión sobre la poesía ocupa un lugar destacado. La obra no solo incluye un gran número de composiciones líricas, sino que además estas aparecen insertas en una acción dramática que permite apreciar los poemas en su contexto de producción y de recepción. Si lo primero da pie para desarrollar la relación entre el poema y el poeta, es decir, para observar el proceso por el cual la materia vital se vuelve literatura (y así Fernando aparece en la acción permanentemente explicando la creación poética en relación con los sucesos autobiográficos), lo segundo, la recepción, permite ver el poema como mensaje que apela a unos destinatarios (los lectores u oyentes) y produce en ellos efectos determinados. Los personajes de *La Dorotea* no son simplemente receptores pasivos de la poesía, sino que permanentemente reaccionan con sus comentarios frente al hecho poético.

Es en este contexto en el que Lope decide volver sobre el tema de la «nueva poesía», es decir, sobre el cultismo poético, un asunto que había encarado desde la aparición de los dos grandes poemas de Góngora y de su difusión en la Corte. Sin embargo, cuando se publica *La Dorotea*, en Madrid en 1632, habían transcurrido cinco años de la muerte de Góngora y unos diecinueve de la aparición del *Polifemo* y la *Primera Soledad*. En este lapso, Lope no solo había presenciado el triunfo cada vez más arraigado del nuevo estilo, sino que además, consciente o inconscientemente, él mismo había recibido algo de su influencia.

En las páginas que siguen me propongo analizar aquellos pasajes de *La Dorotea* en que Lope vuelve a tratar del gongorismo, en particular las escenas segunda y tercera del acto IV. Como preámbulo de ese comentario, será necesario, en primer lugar, estudiar la relación entre

esta obra de Lope y los textos anteriores del mismo en contra del estilo de las *Soledades*. Tras esta primera parte, me centraré en el análisis del soneto «Pululando de culto, Claudio amigo», incluido en *La Dorotea*, y luego el comentario que sobre él desarrollan tres personajes de la obra (César, Ludovico y Julio).

Los textos antigongorinos de Lope anteriores a *La Dorotea*

El *Polifemo* acompañado de la *Primera Soledad* llegó a la Corte madrileña en 1614. Góngora había pedido opinión sobre sus versos a dos destacados humanistas, Pedro de Valencia y el Abad de Rute, pero quien participó activamente en su difusión fue Andrés de Almanza y Mendoza, el cual añadió unas «Advertencias para inteligencia de las Soledades», cuya parte final —más allá de las cartas críticas de Valencia y el Abad de Rute— puede considerarse como el primer comento público a los grandes poemas gongorinos.[1] Orozco Díaz supone que la reacción más virulenta de Lope y su entorno contra los nuevos poemas está más asociada a este momento de la difusión, unida al texto de Almanza y Mendoza.[2] Por el contrario, el soneto del propio Lope «Canta, cisne andaluz, que el verde coro», en el que concluye anunciando la fama universal del poema gongorino por sobre la envidia, pudiera corresponder a un momento anterior, tras los pareceres de los dos humanistas consultados. Sin embargo, esta contradicción entre el elogio abierto al poeta cordobés y la crítica encubierta bajo el anonimato es propia de Lope en toda esta primera etapa de la polémica.

Las cartas en las que el grupo de Lope se burla de la nueva poesía gongorina y en las que Góngora responde airadamente se escriben entre 1615 y 1616. En ninguna de ellas Lope estampa su firma ni su nombre y, sobre todo la primera, parece escrita por varias personas (y así lo hace notar el propio Góngora en su carta de respuesta).[3] En sentido estricto, no pueden considerarse sino conjeturalmente como de Lope. No obstante, la crítica suele reconocer la directa participación del Fénix en su elaboración, especialmente en la llamada «carta

---

[1] Publicó las «Advertencias» de Almanza con un comentario crítico: Orozco Díaz, Emilio. «La polémica de las *Soledades* a la luz de nuevos textos. Las "Advertencias" de Almanza y Mendoza». *Revista de Filología Española*, vol. XLV, n.° 44, 1961, pp. 105-135.

[2] Íd., *Lope y Góngora frente a frente*. Madrid: Gredos, 1973, p. 164.

[3] Ib., p. 180. Todas las citas de los textos de la polémica gongorina proceden de la edición de estos en el libro de Orozco.

echadiza», que se supone de fines de 1616, en que Lope se escuda tras la figura de un vecino suyo.

Al analizar algunas de las ideas centrales de estos textos, soy consciente, por tanto, de que estos pueden reflejar más la opinión de un grupo —liderado por Lope— que el ideario estético particular de este. Por otro lado, no se trata de escritos pensados como un serio discurso metapoético, pues en ellos se cruza —y a veces se desborda— la sátira personal.[4]

La carta que abre los fuegos, fechada el 13 de setiembre de 1615, se inicia calificando los poemas gongorinos como «versos desiguales y consonancias erráticas».[5] En la carta de respuesta de Antonio de las Infantas y Mendoza a esta (probablemente el propio Góngora encubierto tras el nombre de un amigo), tal pasaje se interpreta como referido a la estructura de versificación de la silva, que corresponde a las *Soledades*, y se responde que esta se organiza sobre la secuencia no fija de versos disímiles (heptasílabos y endecasílabos) cuya rima tampoco presenta regularidad, a diferencia de lo que ocurre con octavas, quintillas y décimas.[6] Esta interpretación implícitamente califica de ignorante al oponente, en apariencia desconocedor de la estructura propia de la silva. Sin embargo, la interpretación del supuesto Infantas y Mendoza encierra una trampa retórica consistente en servirse de la ambigüedad de los términos.

El sentido original de «versos desiguales» parece aludir más bien a un asunto esencial, que será centro de toda la polémica antigongorina: la oscuridad de la poesía. *Desigual*, según el *Diccionario de autoridades*, tiene también el sentido de «arduo, grande, mui dificultoso, de sumo peligro y mui aventurado»,[7] así como el de «barrancoso y no llano».[8] Por otro lado, *errático*, más que empleado aquí como «voz puramente latina» en el sentido de «vagante, vagabundo»,[9] debe entenderse seguramente como derivado del verbo *errar* («no acertar, no lograr bien y cumplidamente lo que se dice o hace».[10] En síntesis, de entrada la crítica a Góngora se plantea en relación con la naturaleza de su len-

---

[4] Cito los textos de las cartas por la transcripción de Orozco Díaz incluida en su libro de 1973.

[5] Ib., p. 175.

[6] Ib., p. 201.

[7] Ib., p. 186.

[8] Ib., l. cit.

[9] *Diccionario de autoridades* [1729]. 3 vols. Madrid: Gredos, 1976, p. 545.

[10] Ib., l. cit.

guaje poético. Este se califica de una complejidad gratuita y estéril que rompe el carácter convencional de la lengua e introduce una crisis en la relación entre el término lingüístico y lo designado. Esta censura al lenguaje gongorino se refuerza más adelante en la misma carta al calificarlo de «jerigonza»[11] o al bromear sobre la posible lengua en que están escritas las *Soledades*, antes de concluir que no lo están ni en español, ni en latín, ni en griego «ni en las demás lenguas del Calepino».[12]

El final de la carta se refiere al asunto de la *imitatio*. El temor burlón de que el nuevo estilo se convierta en materia de imitación está asociado al hecho de que el poema va precedido de un comentario, el de su difusor Almanza y Mendoza.[13] La *imitatio* se ejercía como una forma de creación a partir de modelos reconocidos, especialmente los de la poesía clásica. La cabal comprensión de estos justificaba, de otro lado, la elaboración de comentarios que permitieran recuperar su significado original. Uno de los aspectos más violentos de la nueva propuesta estética residía justamente en el hecho de que su dificultad obligaba al receptor a una postura muy próxima a la de la lectura de los poemas de Virgilio. No podía, por tanto, dejar de sentirse petulante y molesto que un poema en lengua vernácula hiciera su primera aparición pública acompañado de unas «advertencias» para su cabal entendimiento.[14]

Al burlarse tanto de la posibilidad de imitación como del comentario de Almanza y Mendoza, la carta pretendía por tanto ridiculizar el carácter canónico con que surgía la nueva poesía. Es importante resaltar en este primer documento antigongorino la continua referencia sarcástica al comentario, porque, al volver a atacar la poesía culta en *La Dorotea*, la burla a él ocupará nuevamente un lugar central.

La segunda carta, siempre detrás del anonimato, se firma el 16 de enero de 1616 luego de la respuesta de Góngora y de su amigo Antonio de las Infantas (presumiblemente el propio Góngora) a la primera. Esta segunda misiva es mucho más extensa y, por tener en cuenta las respuestas, mucho más meditada que la anterior. Quitada la grue-

---

[11] Orozco Díaz, Emilio, ob. cit., p. 175.

[12] Ib., l. cit.

[13] Ib., p. 176.

[14] Que el asunto del comentario molestaba especialmente a Lope y su grupo se muestra en el hecho de que la segunda carta vuelve a insistir sobre ello. Hablando de la dificultad del poema, dice «cierto es que Mendoza y el oráculo de sus corolarios conocieron lo mismo y la urgente necesidad de prevenir respuesta, pues antes que saliesen en público las Soledades se apercibieron de comento, no enseñando ni repartiendo un papel sin otro» (ib., p. 246).

sa parte satírica que contiene, destaca en el comentario crítico la doble referencia al *Ars poetica* de Horacio.[15] La primera mención corresponde a la parte de los consejos horacianos al poeta, donde se recomienda dejar reposar las obras por nueve años antes de hacerlas públicas.[16] La cita se dirige contra el carácter de obra meditada y de estudio que Góngora reclamaba para su poesía y pretende reducirla al nivel de poema inmaduro e improvisado. La segunda referencia a Horacio se ofrece en el siguiente contexto:

> [...] háganos Vm. merced de sacar a luz la miscelánea cuatrilingüe que ofrece, que es muy deseada y he visto a muchos muy alborozados esperándola, porque de tal caudal nos prometemos un mostruo de erudición y agudeza. Si bien algunos con invidia esperan el que pinta Horacio o el parto ridículo de los montes.[17]

El texto alude al pasaje inicial (versos 1 y ss. [450]) y al verso 139 («*parturient montes, nascetur ridiculus mus*») de la epístola horaciana, en que se insiste respectivamente sobre la unidad del poema basada, por un lado, en la correspondencia entre sus partes y, por otra, entre el estilo y el contenido. La referencia intenta, pues, reducir al ridículo la expresión gongorina haciéndola correspondiente de un contenido vano y superficial. Es muy probable que bajo esta crítica subyazca la idea de Lope de crear una «poesía filosófica» donde la dificultad se hallara en su contenido, pero no en el plano formal. Dámaso Alonso encuentra en el soneto «La calidad elementar resiste», incluido en la comedia *La dama boba* (fechada en 1613) y luego en otros libros del Fénix, la mejor expresión de esta propuesta.[18] En él, Lope expresa un aspecto central de la filosofía neoplatónica. Curiosamente él mismo se vuelve autocomentador de su propio poema, aunque disfraza siempre el comentario, ya sea bajo la forma del diálogo dramático en la comedia o, años después al reeditarlo en *La Circe*, bajo la forma de una epístola.

---

[15] Roses Lozano, Joaquín. *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*. Madrid/Londres: Tamesis Books, 1994, p. 157: «Al poeta latino acudirán tanto detractores como apologistas para justificar, según la conveniencia, sus ideas y opiniones sobre el estilo de Góngora».

[16] Horacio. *Satires, Epistles and Ars Poetica*. Tr. H. Rushton Fairclough. Londres/Nueva York: William Heinemann LTD, G.P. Putnam's Sons, 1932, vv. 388-389 [482].

[17] Orozco Díaz, Emilio, ob. cit., p. 241.

[18] Alonso, Dámaso. «Lope de Vega, símbolo del Barroco». *Poesía española. Obras completas IX*. Madrid: Gredos, [1950] 1989, pp. 383-387.

En la carta se alude explícitamente a la perfección poética que se puede alcanzar, dentro de las formas sancionadas por la tradición poética española, expresando «en una redondilla un concepto»[19] o en solo un endecasílabo;[20] es decir, la carta teoriza sobre un asunto que Lope había intentado en la práctica, por ejemplo, en el soneto aludido: la utilización de las estructuras poéticas para materias conceptuales complejas, pero sin complicar el plano formal. Por el contrario, en los poemas de Góngora, en opinión de Lope y sus amigos, «son tan superficiales sus misterios que entendiendo todos lo que quieren decir, ninguno entiende lo que dicen».[21] La aseveración era un ataque directo a la autoproclamada creación de Góngora de una poesía que obligaba a la participación «intelectual» del lector. El poeta cordobés, en efecto, había replicado, en su primera carta, comparándose con Ovidio y proclamando la utilidad de su poesía en el hecho de que provocaba en el receptor una duda en la primera lectura que lo obligaba a aguzar el entendimiento para alcanzar «lo que así en la lectura superficial de sus versos no pudo alcanzar».[22]

Entre esta carta y la tercera y última, ocurre el hecho que pone al descubierto la participación de Lope en todo este proceso y que ocasionará que las respuestas de Góngora se hagan más personales. Se trata de la inclusión de un soneto burlesco en la comedia de Lope *El capellán de la Virgen* («Inés, tus bellos ya me matan, ojos») dirigido a satirizar exclusivamente el uso del hipérbaton en Góngora.[23] El efecto caricaturizador del soneto de Lope se basa en reducir a una sola forma el recurso del hipérbaton y repetirla casi invariablemente a lo largo de los catorce versos de la composición. Se trata de la ruptura entre el nexo de sustantivo y adjetivo, lo que da pie a una construcción que, según Dámaso Alonso, «se repite tantas veces en Góngora, que llega a ser característico de su manera».[24]

El punto final de esta cadena de textos corresponde a la última carta de Lope, conocida como la *carta echadiza*, escrita como si lo fuera por un vecino suyo portugués. Entre esta y el soneto de la comedia media al parecer una carta perdida de Góngora, donde el ataque a

---

[19] Orozco Díaz, Emilio, ob. cit., p. 244.

[20] Ib., l. cit.

[21] Ib., p. 245.

[22] Ib., p. 181.

[23] Lo reproduce ib., p. 253.

[24] Alonso, Dámaso. *La lengua poética de Góngora*. Madrid: Revista de Filología Española, Anexo XX, 1935, pp. 204-205.

Lope se hacía frontalmente y sin ambages.[25] Esta carta final resulta menos rica en materia de doctrina poética. Los términos de la polémica aparecen invertidos y, más que un ataque a Góngora, el texto es una defensa de Lope. Este intenta reducir el efecto burlón de su soneto sobre el hipérbaton aduciendo que la crítica no es contra el autor de las *Soledades*, «pues siempre alaba y encarece aquel género de transposiciones en su elegante poesía»,[26] sino contra aquellos que «le imitan bárbara y atrevidamente».[27] Esta separación entre el creador del estilo y sus seguidores será una estrategia constante en los escritos de Lope (así también en *La Dorotea* como veremos), que, sin embargo, no puede considerarse auténticamente sincera. La sátira se desarrolla siempre contra los rasgos formales del nuevo estilo, que Lope intuye agudamente. Además no puede soslayarse el hecho de que insistir en que la burla es contra los seguidores era una manera eficaz de negar al estilo gongorino su posibilidad de convertirse en «escuela». Se trataba, en suma, de reducir la poesía de Góngora a una posición excéntrica y absolutamente individual, algo que Lope —creador de una escuela en el drama— sabía muy bien que significaba condenar el producto estético en cuanto hecho social.

El último de los textos antigongorinos que consideraré es la «Respuesta» de Lope a un «Papel que escribió un Señor destos Reinos [...] en razón de la nueva poesía», y que se incluyó (junto con la carta que le dio origen) en *La Filomena*, la cual se publicó en 1621, aunque el texto al que aludimos se supone escrito en 1617. Como en los textos anteriores, asoma nuevamente la obsesión sobre el comentario poético de un poema nuevo en el «Papel que escribió un Señor de estos Reinos» (si no se trata del propio Lope que fragua un destinatario para darse ocasión de escribir sus ideas sobre la nueva poesía). El anónimo redactor, dudoso ante el nuevo estilo, concluye que

> si en esta frasi se escriben libros, será necesario que salgan la primera vez con sus comentos, y, estos, pienso yo que se hacen para declarar después de muchos años las dificultades que en otras lenguas o fueron sucesos de aquella edad, o costumbres de su provincia.[28]

---

[25] Ver Orozco Díaz, Emilio, ob. cit., p. 254.

[26] Ib., p. 264.

[27] Ib., l. cit.

[28] Vega, Lope de [1621]. *La Filomena. Obras poéticas*. Ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1969, p. 872.

La respuesta de Lope, que ahora no habrá de ocultar su autoría, se organiza como un meditado discurso en el que abundan las citas de autoridades para avalar sus argumentos. Destacan especialmente las referencias a tratadistas de Retórica (San Agustín, Cicerón, Quintiliano, Jiménez Patón), lo cual demuestra que su perspectiva es la de considerar la poesía en el contexto de la relación con el receptor y, en tal medida, en cuanto hecho retórico.

De allí surge la relativización del elogio a Góngora. Lope alaba abiertamente su ingenio («el más raro y peregrino que he conocido en aquella provincia»),[29] pero pone sutilmente en duda sus resultados estéticos al comparar su poesía con la de «un poeta en idioma toscano, que, por ser de nación ginovés, no alcanzó el verdadero dialeto de aquella lengua»,[30] o al concluir —luego de admitir que Góngora pretendió enriquecer el arte y la lengua con las figuras— que «bien consiguió este caballero lo que intentó [...] si aquello era lo que intentaba».[31] Lope basa su estrategia crítica en la separación irónica entre el genio del poeta (digno de alabanza) y su obra poética (merecedora de censura). Y sustenta su condena basándose en el acto de recepción del poema, para lo cual se sirve de la opinión del Doctor Garay de que «la poesía había de costar grande trabajo al que la escribiese y poco al que la leyese».[32]

El ataque a los imitadores de Góngora es, en cambio, frontal. Lope parte de reducir la nueva poesía a un esquema mecánico de producción de textos que desvirtúa cualquier pretensión intelectual en ella:

> [...] a muchos ha llevado la novedad a este género de poesía, y no se han engañado, pues en el estilo antiguo en su vida llegaron a ser poetas, y en el moderno lo son el mismo día; porque con aquellas trasposiciones, cuatro preceptos y seis voces latinas o frasis enfáticas se hallan levantados adonde ellos no se conocen, ni aun se entienden.[33]

Lope reduce el nuevo estilo prácticamente al uso del hipérbaton y de los cultismos léxicos, e insiste sobre todo en el primero («la más culpada en este nuevo género de poesía»),[34] lo cual coincide con su primera

---

[29] Ib., p. 876.

[30] Ib., p. 877. Dámaso Alonso identificó en esta referencia a Chiabrera y estudió las relaciones entre este y Góngora (ALONSO, Dámaso, ob. cit., p. 152).

[31] VEGA, Lope de, ob. cit., p. 877.

[32] Ib., p. 884.

[33] Ib., p. 879.

[34] Ib., p. 882.

parodia pública a la poesía de Góngora (el soneto de *El capellán de la Virgen*). De hecho, al criticar el uso del hipérbaton, lo reduce prácticamente a la forma satirizada en la comedia: «el apartar tanto los adjuntos de los sustantivos, donde es imposible el paréntesis».[35] En ninguno de sus escritos sobre la nueva poesía, Lope parece intuir el valor expresivo de esta figura (sobre el cual habrán de insistir años después los comentaristas). Para él, esta «mecanización» del quehacer poético reduce a este simplemente a la facilidad. Así, en la línea de las «consonancias erráticas» con que se calificaban a las *Soledades*, Lope juzga que, mediante el hipérbaton, «es más fácil manera de componer, pues pasa el consonante y aun la razón donde quiere el dueño».[36]

Las ideas de Lope en este período inicial de la polémica (1614-1617) giran, en síntesis, en torno a dos ideas centrales: el gongorismo como modo de producción poética y la poesía considerada como hecho social. Las críticas al lenguaje poético se reducen, como vimos, básicamente al uso de cultismos y, especialmente, del hipérbaton; pero tales críticas se sustentan fundamentalmente en la dificultad estéril del acto de lectura, o en el riesgo de una mecanización en la producción poética, es decir, en la relación entre el poema y el receptor (en el primer caso) o entre el poema y el poeta (en el segundo caso).

El Soneto burlesco de *La Dorotea* y la burla al comentario

En la escena segunda del acto IV de *La Dorotea*, César y Ludovico presentan un soneto burlesco en la «nueva lengua».[37] No se trata, sin embargo, de la primera mención de esta en la obra ni la primera alusión a Góngora. Este es mencionado explícitamente en dos ocasiones y en una de ellas se le llama «aquel famoso cordobés».[38] Por otro lado, Lope se sirve de la vieja Gerarda para aludir a los cambios en la lengua. A una observación de Teodora sobre cómo Gerarda casa los vocablos antiguos con los modernos, esta responde que «ya [...] nuestra lengua es una calabriada de blanco y tinto»[39] y más adelante jun-

---

[35] Ib., p. 880.

[36] Ib., p. 882.

[37] Vega, Lope de [1632]. *La Dorotea*. Ed. Edwin S. Morby. Madrid: Clásicos Castalia, 1987, p. 339. Todas las citas de *La Dorotea* proceden de esta edición.

[38] Ib., p. 154.

[39] Ib., p. 131.

tará dos palabras «que dicen estos que saben poco latín y mucho griego».[40] Las declaraciones de Gerarda servirán para ir presentando el tema de la nueva poesía enfocándose, como se ve, en el asunto de los cultismos. Por otro lado, el indiano don Bela, inclinado a las novedades y de un gusto dudoso —tal como comprueban las mujeres en su elección de los colores de las prendas de vestir en el Acto II, escena V—, es propenso al uso de neologismos (emplea *abstracto* con el sentido de «suspenso»)[41] y, como observa Gerarda, se le ha pegado «lo crespo de la lengua».[42] Lope, pues, se sirve del nuevo estilo para caracterizar —y no positivamente— a sus personajes: a la acomodaticia Gerarda, que sabe ajustar su lengua y sus costumbres a los tiempos, o al ostentoso don Bela, que acompaña el despilfarro de sus riquezas con una semejante desmesura verbal.

El término *crespo*, que ha servido para caracterizar la lengua de don Bela, se vuelve a emplear justamente para oponer dos estilos poéticos. En el acto III, escena VIII, Fernando canta a la ventana de Dorotea un romance heptasilábico («Gigante cristalino») que da pie a una breve discusión con Felipa sobre la naturaleza de la lengua poética en que está escrito el poema. Para Felipa «el poeta de esas endechas escribe de lo más crespo»,[43] a lo que Fernando responde: «Antes de lo más peinado»; y ante la insistencia de Felipa que parece insinuar que la poesía exige un estilo muy diferenciado de la prosa, contesta que «sentencia y belleza bien pueden estar juntas».[44] Lope se propone demostrar que es posible componer un poema de tono elevado en cuanto al léxico y las figuras sin caer en la oscuridad. La actitud de Felipa ilustra, por su parte, la tendencia a identificar estilo elevado con el nuevo estilo. La réplica final no se ofrece en este momento de la acción, sino que se reserva para presentarla a manera de parodia en el acto IV.

En este, en efecto, los personajes ofrecen y luego comentan el soneto que es centro de este trabajo:

---

[40] Ib., p. 132.

[41] Ib., p. 194.

[42] Ib., p. 246. La observación es a propósito de la siguiente expresión de don Bela: «Madre, quiérote decir un secreto para confirmar las facultades *nativas*, que en cualquier parte *afecta* y *mórbida* pone vigor y fuerza» (ib., pp. 245-246). Subrayamos las palabras que causan la admiración de Gerarda.

[43] Ib., p. 302.

[44] Ib., p. 303.

Pululando de culto, Claudio amigo,
minotaurista soy desde mañana,
derelinquo la frasi castellana,
vayan las *Solitudines* conmigo.

Por precursora, desde hoy más me obligo
a la aurora llamar Bautista o Juana,
chamelote la mar, la ronca rana
mosca del agua, y sarna de oro al trigo.

Mal afecto de mí, con tedio y murrio,
cáligas diré ya, que no griguiescos,
como en el tiempo del pastor Bandurrio.

Estos versos ¿son turcos o tudescos?
Tú, letor Garibay, si eres bamburrio,
apláudelos, que son cultidiablescos.

Quizás el primer elemento satírico de la escena en que se inserta este soneto resida en que para ello Lope introduce a César, quien, según la relación de personajes, es un astrólogo, como si para descifrar el soneto culto hiciera falta un saber «secreto», pero también prohibido y condenado. El diálogo que sirve de presentación al poema recoge, como ya señaló Morby, algunas ideas expresadas ya en la «Respuesta» sobre la nueva poesía. Lope empieza por distinguir entre el creador del estilo —Góngora, a quien no menciona directamente en el pasaje— y «la mala imitación de otros» que «por quererse atrever con desordenada ambición a lo que no les es lícito, pare monstros informes y ridículos».[45] Es interesante notar, sin embargo, que el elogio a Góngora se centra en el reconocimiento de que ha «honrado, acrecentado, ilustrado y enriquecido con hermosos y no vulgares términos»[46] la lengua castellana. Se alude, por tanto, solo al rasgo de la incorporación de cultismos y neologismos y se silencia, a diferencia de lo que ocurre en la «Respuesta», la referencia al hipérbaton. El elogio a Góngora es, sin embargo, subrepticiamente relativizado dado que sirve, además, como introducción del tema de la sátira, pues la burla del soneto es justamente sobre el uso de cultismos y de metá-

[45] Ib., p. 342.
[46] Ib., l. cit.

foras remotas. Lope abandona aquí, en cambio, la parodia del hipérbaton, que marcaba como se vio su primera agresión pública al estilo gongorino (en el soneto «Inés, tus bellos, ya me matan, ojos»).

La burla de los cultismos por parte de Lope está en textos anteriores como los de las cartas, pero también en sus comedias, por ejemplo en *El desdén vengado* (1617).[47] Sin embargo, es probable que el énfasis sobre ellos en el soneto de *La Dorotea* guarde relación con la publicación de los grandes comentarios a los poemas gongorinos, el de Salcedo Coronel al *Polifemo* en 1628 y, sobre todo, las *Lecciones solemnes* de Pellicer en 1630, donde la declaración de los cultismos y metáforas del poeta cordobés ocupaban buena parte de la obra.

Justamente al iniciar su comentario a las *Soledades*, Pellicer, en un larguísimo período sintáctico que termina finalmente por declarar que uno de los grandes aportes de Góngora a la poesía es justamente el de la «locución tan fuera de lo común, tan majestuosa, tan realçada»,[48] incluye un elogio doble, a Góngora y a Lope, que establece una comparación entre los dos poetas. Para Pellicer, Góngora es el «Píndaro Eruditíssimo Cordovés y dígnamente *Príncipe* de los Poetas Lyricos Españoles, como el insigne Lope de Vega Carpio lo es de los Cómicos».[49]

Como ya señaló Dámaso Alonso,[50] el elogio difícilmente podía agradar a Lope. Implicaba en verdad la entronización de Góngora sobre Lope en el terreno de la poesía lírica, donde Lope luchaba por defender una propuesta estética, y le dejaba a este el campo de la poesía cómica, un dominio en el que Góngora no había prácticamente competido. Más aun, en el mismo período sintáctico, Pellicer proclamaba que, en las *Soledades*, Góngora había hallado «rumbos que no dexaron senda a la imitación, ni pauta al remedo, y menos reboço al hurto».[51] La parodia del soneto de *La Dorotea* al lenguaje gongorino puede ser vista como una respuesta de Lope a esta aseveración.

De hecho, la primera versión de este soneto fue escrita poco después de la aparición de la obra de Pellicer, pues aparece en una carta dirigida al Duque de Sessa, fechada conjeturalmente entre julio y agos-

---

[47] Cita y analiza el pasaje correspondiente QUINTERO, María Cristina. *Poetry as Play. Gongorismo and the Comedia*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1991, p. 167.

[48] PELLICER DE SALAS Y TOVAR, José [1630]. *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote*. Hildesheim/Nueva York: Gerog Olms Verlag, 1971, col. 352.

[49] Ib., col. 351.

[50] ALONSO, Dámaso, art. cit., p. 685.

[51] L. cit.

to de 1631. Las variantes más importantes entre la versión de la carta y la de *La Dorotea* están en los dos últimos versos del soneto, donde la referencia contra Góngora es más personal en la primera versión: el uso del término *gongurrio* (en lugar de *bamburrio*) para designar a sus seguidores, o el adjetivo *polifemescos* —en alusión al *Polifemo*— para referirse a la naturaleza de los versos del poema (una buena ironía por la ambigüedad del término —«monstruosos, a semejanza del mítico Polifemo» o «a semejanza del poema de Góngora»— que se pierde al remplazarlo por *cultidiablescos*, que, como se verá, ofrece otro tipo de relación). Morby señala que lo que motivó estos cambios fue el hecho de que se trataba de «alusiones muy directas para obra destinada al público»,[52] lo cual coincide con la actitud inicial de Lope de disfrazar en el anonimato sus ataques más directos y más personales contra Góngora. No obstante, hay que notar que, si bien desaparece la mención al *Polifemo*, queda la referencia a las *Soledades* («vayan las *Solitúdines* conmigo») como ideario estético de la nueva poesía.

Aunque el poema se centra básicamente en el ataque al léxico gongorino, en verdad son pocas las palabras realmente procedentes de los poemas de Góngora que son objeto de la burla. En sentido estricto, solo son cultismos gongorinos *pulular* («empezar a brotar»), *afecto* (en la acepción de «inclinado, que tiene afecto o inclinación») y la propia palabra *culto* (en la acepción de «cultivado, dotado de cultura»).[53]

De los otros cultismos, obviamente el término más violento de la parodia es ajeno a la lengua del poeta cordobés: *derelinquo* («abandono, me aparto»), un latinismo puro que, a diferencia de lo que es normal en Góngora, se presenta sin ningún grado de adaptación al sistema español. Algo semejante ocurre con la deformación del título del poema de Góngora: las *Soledades* adquieren una forma absolutamente latina (*Solitúdines*), en este caso para dar pie a la burla de las voces

---

[52] VEGA, Lope de, ob. cit., p. 343, nota.

[53] Me sirvo para este cotejo de ALEMANY Y SELFA, Bernardo. *Vocabulario de las obras de Don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Tip. de la Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1930, y de los capítulos sobre el cultismo en las *Soledades* en el libro de Dámaso Alonso de 1935, pp. 43-120. Los pasajes en que Góngora emplea los términos aludidos son los siguientes. Para *pulular, Soledad primera*, verso 330: «No excedía la oreja/el pululante ramo/del ternezuelo gamo»; para *afecto, Panegírico al Duque de Lerma*, verso 139: «Al régimen atento de su estado,/a sus penates le admitió el prudente/Philippo, afecto a su eloquente agrado»; para *culto, Fábula de Polifemo y Galatea*, verso 2: «Estas, que me dictó Rimas sonoras,/culta sí, aunque bucólica Thalía». Cito por GÓNGORA, Luis de. *Obras poéticas*. Ed. R. FOULCHÉ-DELBOSC. 3 volúmenes. Nueva York: The Hispanic Society of America, 1921.

esdrújulas, que, como se dice irónicamente en el comentario de la escena III, «son hinchazón del verso».[54]

Podría concluirse, por tanto, que el recurso satírico en el soneto de Lope es distinto del que, por ejemplo, practica Quevedo en su «Aguja de marear cultos», donde se ofrece un listado de voces realmente gongorinas hasta el punto que, piensa Dámaso Alonso, la «relación no pudo redactarse sino con los textos de Góngora, particularmente de las *Soledades*, a la vista».[55] El texto de Lope, en cambio, más que burlarse de la obra concreta del cordobés plantea, en última instancia, una crítica más demoledora: la crítica a una forma de hacer poesía. El soneto parodia la creación de cultismos, más que ciertos cultismos en particular.

En la misma línea hay que colocar la burla sobre los otros neologismos: *minotaurista* y *cultidiablescos*. Lope emplea este recurso léxico típico de la poesía nueva para burlarse del adversario con sus propias armas. *Minotaurista* basa su gracia en el sufijo, que le da el sentido de «partidario del Minotauro», con lo que se define la inclinación por lo monstruoso o lo incoherente, rasgo que, desde los primeros documentos antigongorinos, se atribuye al nuevo estilo y que en *La Dorotea* se repite en el inicio de la escena II al tratar de los imitadores de Góngora.[56] De manera semejante, *cultidiablesco* repite una asociación entre culto y diabólico que se vuelve prácticamente tópica entre los detractores del gongorismo.[57] Quizás uno de los primeros en emplearla sea el propio Lope en su comedia ya aludida de *El capellán de la Virgen*, donde el gracioso, antes de recitar su soneto paródico contra el abuso del hipérbaton, declara: «[...] yo soy un poeta/fantástico, con lenguaje/diabólico [...]».[58] Este calificativo —junto con otros de contenido igualmente religioso que aluden a la nueva poesía como una herejía o un anatema (incluso el propio término *culterano* calcado sobre *luterano*)— pone en evidencia el carácter fuertemente de ruptura con que se percibió el nacimiento del gongorismo.

Todo el segundo cuarteto está dedicado al tema de las metáforas lejanas. La parodia de este rasgo gongorino se basa fundamentalmente en invertir la tendencia embellecedora que da origen a la sustitución metafórica o en llevar al absurdo la vinculación semántica entre el

[54] VEGA, Lope de, ob. cit., p. 369.
[55] ALONSO, Dámaso, ob. cit., p. 114.
[56] VEGA, Lope de, ob. cit., p. 342, véase *supra*.
[57] QUINTERO, María Cristina, ob. cit., p. 166.
[58] *Apud* ib., p. 164.

término sustituyente y el sustituido. Ejemplo de lo primero es llamar «la ronca rana/mosca del agua» (sobre la base de un rasgo sémico tan genérico como el de *animal*) o, especialmente, «sarna de oro al trigo» (sobre el sema común *grano*). Lo segundo lo ilustra la asociación entre aurora («precursora del día») y Juan el Bautista («precursor del Redentor»).

Los tercetos del soneto plantean la posición del yo enunciador (primer terceto) y del destinatario del poema (segundo terceto), es decir, llevan a la composición paródica el tema de la poesía en cuanto hecho social que, como se vio, es crucial en la opinión de Lope desde su primera participación en la polémica. Aquí se califica tanto al creador como al receptor de la poesía culta como individuos enajenados. El creador se define como «mal afecto de mí, con tedio y murrio», es decir, «separado del propio yo, molesto, apesadumbrado».

Por su parte, el lector ideal del poema es caracterizado como «letor Garibay», «bamburrio». En el primer caso, al incluir un término vasco, se alude a una situación de diglosia, la del vizcaíno, que en el Siglo de Oro lleva la marca de marginalidad y torpeza lingüística e intelectual («Garibay se toma aquí por vizcaíno» dirá César en el comentario).[59] Asimismo, *bamburrio* es, al parecer, creación del propio Lope y está asociado, según anota Morby basándose en Covarrubias, a otros neologismos semejantes «impuestos a los tontos babosos que con la abundancia de la pituita pronuncian mal las dicciones y son balbucientes».[60] La elección del neologismo *cultidiablescos* para cerrar el poema sirve justamente para reforzar esta idea del texto gongorista como texto enajenante, como producto de una posesión que desarticula el yo (el del poeta y el del receptor) e introduce el caos en la relación entre lenguaje y mundo.

El efecto demoledor contra la nueva poesía que el poema tiene se refuerza con el «comentario» o, mejor dicho, la parodia de comentario que se ofrece en las escenas II y III del Acto IV. La burla a imitadores y seguidores se hace ahora específica contra los comentaristas y concretamente contra las *Lecciones solemnes* de Pellicer. La cadena de textos que marcan el enfrentamiento entre Lope y Pellicer ha sido estudiada por Dámaso Alonso[61] y posteriormente, con nuevos datos, por

[59] Vega, Lope de, ob. cit., p. 392.
[60] Covarrubias, *apud* Morby en Vega, Lope de, ob. cit., p. 392, nota.
[61] Alonso, Dámaso, art. cit., pp. 676-696.

J. M. Rozas.[62] Aquí solo me detendré en el eslabón final de esa cadena, justamente las escenas de *La Dorotea*.

Puede decirse que al publicar sus comentarios, Pellicer tuvo en mente que su obra sería atacada por Lope. En la Dedicatoria de la obra al infante don Fernando de Austria advierte:

> Este nombre y esta memoria de don Luis es lo que me mueve solicitar el favor de V. A. porque temo ha de hazer tanta indignación en sus contrarios, que ya que no puedan poner un borrón, de tantos como escriven, en su Fama, intentarán vengarse en mí, por aver tomado por mi cuenta el comentar sus Obras.[63]

Lope no desaprovechó la provocación y construyó las escenas de *La Dorotea* como una parodia del método de comentario gongorino que el propio Pellicer exponía en el prólogo «A los ingenios doctissimos de España», un texto que se organiza como un ataque implícito contra Lope, que D. Alonso analizó en detalle. Anunciaba allí Pellicer:

> La disposición que he guardado en este Comento ha sido poner el Texto del Poeta, y luego la Explicación, o Paráfrase para los que no supieren Latín, explicando el sentido lo más ajustadamente que yo he sabido. [...] Síguense luego las Notas, que es la noticia de los lugares que imitó de Poetas, Oradores, y otros Escritores sagrados y profanos Don Luis.[64]

Pocas líneas más abajo de este texto aparece uno de los ataques más duros contra Lope:

> Los que han estado mal con el estilo de Don Luis que causa dan para ello? No otra sino que se haya desviado del camino vulgar, como quien se

---

[62] Rozas, Juan Manuel. «Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)». *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra, 1990, pp. 133-168, pp. 133-168. Rozas ofrece la siguiente cronología de los textos del enfrentamiento entre Lope y Pellicer: «1629, primavera: [Pellicer] difunde el poema [«El Fénix»], inmediatamente Lope se burla de él en una comedia; noviembre, Pellicer se defiende en los preliminares de *El Fénix y su historia natural* de esas sátiras; 1630, febrero, Lope arremete contra la persona, la erudición y la poesía de Pellicer, e inmediatamente, en los preliminares de las *Lecciones solemnes*, este llama a Lope viejo sin seso, envidioso, ignorante y sin honra» (ib., p. 136).

[63] Pellicer de Salas y Tovar, José, ob. cit., Prels., p. 8.

[64] Ib., p. 20.

aparta de la humildad y llaneza de una Vega, y procura abrir senda en lo más fragoso de una Montaña.[65]

Lope respondió trivializando y convirtiendo al ridículo el trabajo del erudito.

En el «comentario al soneto», es posible distinguir entre la parte propiamente paródica en que los personajes actúan como «comentadores» al modo de Pellicer, y la parte correspondiente a la expresión de ideas estéticas (crítica a la nueva poesía). Obviamente no siempre es posible distinguir entre estas dos partes, ya que, por la propia estructura dialogada de la obra, estas se entrelazan, y además porque el diálogo da pie a constantes digresiones.

La parodia al comentario gongorino va precedida por una burla planteada en el dominio retórico de la *inventio*, primer paso en la elaboración del discurso. Al negar de entrada que en el comentador haya invención, dado que no hace sino repetir lo que el poeta dice, todo su aparato de erudición queda calificado de banalidad. Más aun cuando burlonamente este se reduce a una inoportuna erudición de Poliantea,[66] en un claro ataque a Pellicer y a su ostentoso índice de autores citados en las *Lecciones solemnes*.

De la crítica a los comentarios, Lope excluye, por cierto, a los de poetas griegos y latinos sobre la justificación de que el tiempo «los ha hecho inaccesibles».[67] La misma postura se hallaba ya, como se vio, en las cartas que dieron inicio a la polémica; por ello Pellicer se aventuraba en las *Lecciones* a dar respuesta a la objeción.[68] No deja de ser contradictorio que Ludovico exprese su deseo de que alguien «escriba sobre Garcilaso».[69] Más allá de que la aparente omisión al comenta-

---

[65] Ib., l. cit.

[66] VEGA, Lope de, ob. cit., p. 343.

[67] Ib., p. 345.

[68] «Muchos han estrañado que yo tratasse de comentar un Poeta Español que vivió ayer, que le conocimos todos, y Alguno que deve de sentirlo más, se dexó de dezir en unos Coplones:

Pues se admiran de ver los que bien sienten,
Que a quien escribió ayer, oi le coementen.

Pero respóndese a esto, que por esso mismo, porque escrivió ayer, que si se dexaran passar muchos años, fuera más difícil, y le sucediera lo que a todos los Antiguos» (PELLICER DE SALAS Y TOVAR, José, ob. cit., p. 19). Los versos aludidos peyorativamente son de Lope.

[69] VEGA, Lope de, ob. cit., p. 345.

rio de Herrera se pueda explicar recurriendo a la fecha de ambientación de *La Dorotea* (no a la de su publicación),[70] el hecho de que se admita y desee un comentario sobre Garcilaso pareciera indicar la aceptación del comentario sobre textos en lengua vernácula que fueran modélicos o conceptualmente ricos. En relación con esto hay que recordar que Lope se hizo comentador de su propio soneto «La calidad elementar resiste», justificándose seguramente en este presupuesto.

Al parodiar a Pellicer, Lope repite la estructura anunciada por el propio comentarista. Los personajes desmenuzan el soneto verso a verso y luego añaden la explicación paródica del léxico y lo cotejan con los otros textos. La carnavalización del discurso del comentador erudito se basa en varios recursos:

a) en primer lugar, la banalidad y enajenación del propio texto que es motivo del comentario;

b) en segundo lugar, la traslación fingida al mismo comentador de este rasgo enajenante: por ejemplo, al proponer una etimología absurda para *griguiescos* (greguescos) sobre el latín *grex, gregis*; o al hacer materia del comentario incluso lo evidente, por ejemplo la palabra *mañana*, pues «los comentos no perdonarán cosa tan clara»;[71]

c) en tercer lugar, la ridiculización del principio de autoridad, al cruzar el seudo comentario con las citas de poetas ridículos fingidos: Cosme Pajarote, Bartolino de Cordellate, Zanahorio Caracola, etc.

El comentario se presenta, en síntesis, como una forma descontrolada de discurso, como una instancia aun mayor de la crisis del lenguaje que Lope creía ver en la poesía culta.

La parte propiamente metapoética de la escena no abandona la perspectiva satírica general. El ataque a los cultismos se basa casi únicamente en el efecto ridículo que ya tienen en el soneto, y en tal sentido el comentario no hace sino reforzarlo. En cambio, el tema de la metáfora lejana (al que el soneto dedica el segundo cuarteto) aparece aquí más desarrollado.

Son dos los tipos de metáfora que se censuran. El primero corresponde, en verdad, a una falsa metáfora y se basa en la sustitución de un término por otro no sobre la base de una relación de analogía se-

---

[70] Dice Morby en VEGA, Lope de, l. cit., nota.

[71] Ib., p. 366.

mántica, sino sobre una relación de homonimia; así, por ejemplo, el que dice «"Manduco sarracenas", trasladando la fruta a la nación del África»[72] a partir de la polisemia del término *moras*. El recurso es obviamente ajeno a los grandes poemas gongorinos y su inclusión en este contexto obedece seguramente al efecto general de ridiculización de las técnicas gongorinas.

Más importante es, por tanto, el segundo tipo de metáforas censurado, este sí típicamente gongorino: la metáfora lejana. Lope es consciente del efecto embellecedor que estas tienen en el texto de Góngora, e intenta desvirtuar este efecto introduciendo en la analogía que da origen a la metáfora un término degradante. Así ocurre, por ejemplo, con el comentario sobre la metáfora «cítara de pluma» por «ruiseñor», «que por la misma razón se había de llamar la cítara *ruiseñor de palo*».[73]

El análisis retórico de la figura es aparentemente inobjetable. Lope sigue el razonamiento de origen aristotélico sobre la metáfora, según el cual esta se basa en una analogía de cuatro términos que permite sustituciones en dos direcciones. Por ejemplo, llamar «copa de Marte» a la espada implica también la posibilidad de llamar «espada de Baco» a la copa. La falacia en la argumentación humorística de Lope está, sin embargo, en la introducción de un rasgo subjetivo de valor en uno de los términos: Lope elige *palo* y no *madera* para hacer efectiva su burla.

No deja de tener en cuenta Lope el valor intelectual de la metáfora (la analogía entre dos términos establece un conocimiento afirmaba Aristóteles), pero la metáfora lejana elimina la claridad y, desde su perspectiva estética, también la belleza por tanto. En ese sentido, los usos metafóricos en los textos de Pico de la Mirandola o de Salomón citados en el texto de Lope[74] conservan ese valor didáctico, mientras que la sustitución de *mar* por *chamelote* es «traslación durísima».

Al abrir este trabajo con el análisis de las cartas en que Lope se escondía para atacar en 1614 los nuevos poemas de Góngora, resultaba por momentos difícil hallar el fundamento estético en unos textos donde el ataque personal por momentos lo era todo. ¿Qué ha quedado después de los años, cinco después de la muerte del poeta cordo-

[72] Ib., p. 357.
[73] Ib., p. 371.
[74] Ib., p. 376.

bés, de rencilla personal en el soneto de *La Dorotea*? Lope parece esmerarse, en el preámbulo al soneto, en desligar a Góngora de su burla y en dirigirla exclusivamente contra los malos imitadores. Elimina de la versión que publica las referencias más personales hacia él que aparecían en la versión de la carta al Duque de Sessa. No omite, de otro lado, en la lista de los grandes poetas de su tiempo el nombre de Góngora.[75] Sin embargo, deja una alusión velada, y no poco malévola, hacia él en el final del primer terceto:

> Cáligas diré ya, que no griguiescos
> Como en el tiempo del pastor Bandurrio.

En el comentario se detendrá en este curioso personaje Bandurrio. César lo desconoce y Julio precisa que «Bandurrio es muy antiguo. Fue el primer inventor de las bandurrias que hoy se llaman de su nombre».[76] Más adelante se cuenta su historia, que no es sino una parodia del mito de Orfeo, el creador de la poesía, y se dice su epitafio, que motiva el rechazo de Ludovico. La crítica ha identificado en este Bandurrio al propio Góngora y Millé sugería que lo que dio origen a esta designación fue el romance del cordobés «Agora que estoy despacio/cantar quiero en mi bandurria».[77] No se ha notado, sin embargo, hasta donde sé, que Bandurrio es nombre de un personaje rústico en un poema de Góngora y no en cualquiera, sino en el romance «Ensíllenme el asno rucio» que es una parodia del romance morisco de Lope «Ensíllenme el potro rucio». El viejo Lope parece haber guardado el recuerdo de las primeras lides con el cordobés aún después de la muerte de su rival. Si se releen los dos versos a partir de esta identificación, se entiende todo su alcance demoledor.

De otro lado, en cuanto término léxico, *cáligas* es un cultismo («voz puramente latina» la llama el *Diccionario de autoridades*), pero en cuanto referente es una antigua prenda de vestir («armadura de la pierna que usaban los Romanos, que parece que llegaba desde el pie, hasta la pantorrilla», según el mismo diccionario). Los cambios en los hábitos de vestir sirven en varios textos de la época para representar los cam-

---

[75] Ib., p. 347.
[76] Ib., p. 387.
[77] Dice Morby en VEGA, Lope de, ob. cit., p. 388, nota.

bios en las instituciones humanas, incluida la literatura.[78] En el soneto anticulto, Lope, el creador de la «comedia nueva» que toleraba mal seguramente ser llamado «antiguo» en el dominio de la poesía, presenta irónicamente el uso de los cultismos, un rasgo de la «poesía nueva», como un retorno a los tiempos antiguos, y estos son los «tiempos del pastor Bandurrio», es decir, los de Góngora, el poeta muerto, aquel cuyo epitafio Ludovico no quiere escuchar.

Esta escena de *La Dorotea* es el último ataque de Lope contra la propuesta estética del gongorismo. Retomando la perspectiva de la Retórica clásica que guía subliminalmente sus argumentos, podría decirse que estos, en síntesis, apuntan a desvanecer el valor de la poesía culta en el plano de la *inventio*, al pretender reducirla a un conjunto de técnicas repetidas; en el plano de la *dispositio*, al criticar el orden sintáctico y de ideas en el poema; y en el plano de la *elocutio*, al intentar reducir al ridículo su uso de las figuras. Siempre dentro de esta perspectiva retórica, la crítica al gongorismo situaba el poema en el eje del acto de comunicación para condenarlo como elemento distorsionador. En el fondo, al reflexionar sobre la poesía, Lope no abandonaba su posición de creador teatral, terreno en el cual los fundamentos retóricos le habían permitido justamente sostener, en el *Arte nuevo*, su fórmula innovadora. Quizás lo entendió así Pellicer al concederle sin discusión el principado de la poesía cómica.

Bibliografía

ALEMANY Y SELFA, Bernardo
1930 *Vocabulario de las obras de Don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Tip. de la Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos.

ALONSO, Dámaso
1935 *La lengua poética de Góngora*. Madrid: Revista de Filología Española, Anexo XX.

1989 «Lope de Vega, símbolo del Barroco». *Poesía española. Obras completas IX*. Madrid: Gredos, [1950].

[78] Por ejemplo, para justificar el abandono de los coros en la tragedia, Rey de Artieda había dicho, en un texto que Lope seguramente conocía bien: «volvernos a los coros es volvernos los viejos y antiquísimos arneses».

1978 *Estudios y ensayos gongorinos. Obras completas V.* Madrid: Gredos, [1955].

DICCIONARIO DE AUTORIDADES [1729]
1976 3 vols. Madrid: Gredos.

GÓNGORA, Luis de
1921 *Obras poéticas.* Ed. R. FOULCHÉ-DELBOSC. 3 volúmenes. Nueva York: The Hispanic Society of America.

HORACIO
1932 *Satires, Epistles and Ars Poetica.* Tr. H. RUSHTON FAIRCLOUGH. Londres/Nueva York: William Heinemann LTD, G.P. Putnam's Sons.

OROZCO DÍAZ, Emilio
1961 «La polémica de las *Soledades* a la luz de nuevos textos. Las "Advertencias" de Almanza y Mendoza». *Revista de Filología Española,* vol. XLV, n.° 44, pp. 105-135.

1973 *Lope y Góngora frente a frente.* Madrid: Gredos.

PELLICER DE SALAS y TOVAR, José [1630]
1971 *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote.* Hildesheim/Nueva York: Gerog Olms Verlag.

QUINTERO, María Cristina
1991 *Poetry as Play. Gongorismo and the Comedia.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

ROSES LOZANO, Joaquín
1994 *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII.* Madrid/Londres: Tamesis Books.

ROZAS, Juan Manuel
1990 «Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)». *Estudios sobre Lope de Vega.* Madrid: Cátedra, pp. 133-168.

VEGA, LOPE de [1621]
1969 *La Filomena. Obras poéticas.* Ed. José Manuel BLECUA. Barcelona: Planeta.

1987 [1632]. *La Dorotea.* Ed. Edwin S. MORBY. Madrid: Clásicos Castalia.

Augusto B. Leguía en el teatro peruano

Miguel Ángel Rodríguez Rea
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

En la sección «Correo Franco» de *Variedades*,[1] en su edición del 11 de setiembre de 1909, se reprodujo en facsímil una pieza corta de teatro titulada *La prisión del Presidente. Tragedia en un acto*, enviada supuestamente por un hermano del autor, y que se había publicado en «La Prensa de Huailas». Dicha pieza resume un hecho histórico reciente. Se trata del intento de golpe de Estado liderado por Isaías de Piérola (hijo del «Califa» Nicolás de Piérola) el 29 de mayo de 1909. La personalidad de Augusto B. Leguía ha sido abordada ficcionalmente en una novela, *Leguía*.[2] Ahora debemos agregar el caso de esta pieza de teatro.

Como sucede en toda obra literaria, con mayor razón tratándose de un suceso que fue ampliamente reseñado por los diarios y revistas de la época, tanto nacionales como extranjeros,[3] la realidad solo es un acicate para presentar una visión de lo que acontecía en aquellos momentos. Pues la intentona golpista de alguna manera revelaba una polarización política, que Piérola pensó podía aprovechar para su facción. Este intento fracasó y su líder fugó del país.[4]

---

[1] *La prisión del Presidente. Tragedia en un solo acto*, en la sección «Correo Franco», *Variedades*, año V, n.° 80, 11 de setiembre de 1909, p. 670. «Correo Franco» es una sección que tenía Clemente Palma, director de esta publicación, y de la cual existe una «leyenda negra», por el insólito juicio de este a unos poemas enviados por Vallejo. Creemos que esta circunstancia no debe ser un obstáculo para revisar sus páginas. El presente trabajo es un adelanto de una investigación sobre «Correo Franco».

[2] Dávalos y Lissón, Pedro. *Leguía*. Lima: Lib. e Imp. Gil, 1915, 2 tomos [Continuación de *La Ciudad de los Reyes*].

[3] Pueden revisarse, entre otras fuentes, el 4° número extraordinario de *Variedades*, 3 de junio de 1909, así como también una estupenda síntesis de los hechos bajo el título de «Tragedia», publicada en *Gil Blas*, n.° 18, junio 3 de 1909, p. 2.

[4] Piérola huyó a Ecuador, donde en un reportaje declara, entre otras cosas, lo siguiente: «[...] movimiento que respondía a un alto ideal de depuración de la cosa pública; pues constaba al país entero que la administración del señor Leguía, siguiendo los derroteros de la administración Pardo —de la que él había formado parte integrante— tenía por bases el fraude, la tiranía y el derroche [...]» («Reportaje a don Isaías Piérola. El país ante los extranjeros». [Desde Guayaquil en «El Grito del Pueblo»]. «El Diario», Lima, 10 de octubre de 1909, p. 1).

Lo interesante de esta pieza, es que rescata un hecho que solo tiene un significado meramente político, sin mayor ligazón con otros componentes de la sociedad, pero que, al ser reelaborado por la ficción, adquiere una dimensión imprevista. Aunque el texto es breve y los diálogos tensos y poco expansivos, hay una cala en la idiosincrasia tanto de la clase política de aquella época, como de las expectativas truncas de la población de una mejora social.

Si bien es cierto que los hechos pueden ser reconstruidos a base de los testimonios de la época, también lo es que algunos temas, como la inmigración china, cuando alguien en la revuelta acusa, gritando: «¡El Gobierno es el que trae los chinos!», y otros datos que proporciona el autor, no sabemos si en realidad se abordaron en estas horas de esta intentona del golpe. Lo cierto es que esta inserción no resta valor al suceso, por el contrario, ofrece una mirada intrahistórica, como lo quería Unamuno. Es decir, algo que estaba en el aire de la época, en una especie de callado consenso.

Los personajes populares están representados de manera acertada, y es así que se reproduce el habla del personaje Moreno (como en las comedias de Pardo y Aliaga): «Tenga uté/tinta, pluma y papé [...]». Una presencia lingüística relevante por cuanto ofrece el espectro de la sociedad peruana de la época.

A estas consideraciones debemos agregar la procedencia del autor. El hecho de que sea del interior del país nos incita a tener en cuenta la perspectiva de aquellos que están lejos del círculo de la información inmediata, y que solo confían en su ingenio y en la información de los medios de comunicación de la época. Una limitación que no es óbice para que el autor salte sobre ella y nos dé un cuadro de época muy preciso.

A primera vista, es un residente en Huaylas. Incluso la obra señala el lugar de puesta en escena, *Huailas*, y la fecha, *28 de julio de 1909*. Quien remite la pieza a «Correo Franco», acompañado de una carta, es Zenobio Chauca, según él, hermano del autor. Pero el caso es digno de un autor de enredos teatrales: el autor protesta, y así lo consigna Clemente Palma, porque él no tiene ningún hermano Leocadio, ni tampoco envió la petipieza. Transcribe Palma su queja:

> [...] pero el envío del original para su publicación en su ilustrado periódico y la insolente carta bajo el seudónimo Zenovio Chauca son sumamente ajenos a mi conocimiento. Protesto enérgicamente que no he tenido participación en ello, pues al tal Zenovio Chauca no se le conoce en Huaylas.

> Se ve claramente que este hecho es obra exclusiva de algún enemigo gratuito mío que pretende vengarse de mí tomando por expediente mi propio escrito que no encubre ninguna malicia, solo por hacer notorio que carecía de la perfección literaria.[5]

Indudablemente, la obra no es una muestra de nuestra mejor dramaturgia, tal como el mismo autor lo reconoce. Pero sí podemos advertir algunos buenos trazos de personajes. Evidentemente las circunstancias en que fue elaborada, no dejaron tiempo ni lugar para un pulimento mejor. Lo importante es que un hecho rutinario en la vida política de los países latinoamericanos, el Golpe de Estado,[6] ha sido retratado de manera ágil, convincente y breve.

LA PRISIÓN DEL PRESIDENTE
TRAGEDIA EN UN SOLO ACTO
RECOPILACION DE LAS PERSONAS QUE SE HALLARON
EN EL ATAQUE AL PALACIO
EL 29 DE MAYO DE 1909

POR
LEOCADIO V. CHAUCA
Preceptor fiscal
Huailas, 28 de julio de 1909

PERSONAJES

AUGUSTO B. LEGUÍA, *Presidente de la República*
DR. ROMERO, *Presidente del Consejo de Ministros*
ISAÍAS DE PIÉROLA
BASOMBRÍO, *Secretario de Su Excelencia*
DR. ROJAS, *Ministro de Gobierno*
AMADEO DE PIÉROLA
DR. FERNANDO GAZZANI

---

[5] «Correo Franco. Señor Leocadio V. Chauca.-Huaylas». *Variedades*, año V, 6 de noviembre de 1909, p. 857.

[6] Debe recordarse la famosa frase ácida e insólita del poeta Martín Adán (que parece salida de labios de Borges), cuando una asonada golpista llegó al poder: «Bueno, hemos vuelto a la normalidad».

ENRIQUE GÓMEZ, *Alférez de caballería*
CARLOS DE PIÉROLA
DR. MANUEL V. VILLARÁN, *Ministro de Justicia*
FÉLIX NÚÑEZ DEL ARCO
UNO
UN MORENO
SOLDADOS Y GENTE DEL PUEBLO

Tragedia que se representa hoy el 28 de julio de 1909 por los alumnos de la Escuela Fiscal N° 3219, que corre bajo la dirección de los preceptores don Leocadio V. Chauca y don Carlos Cano.

Huailas, a 28 de julio de 1909.

LA PRISIÓN DEL PRESIDENTE
ACTO ÚNICO

La escena en Lima, en el Palacio de Gobierno.- Se verán calles y la plaza de la Inquisición donde habrá una estatua de Bolívar.

Al levantarse el telón aparecerá sentado S.E. el Presidente de la República, Augusto B. Leguía, hablando con el Dr. Romero, Presidente del Consejo de Ministros.

ESCENA 1ª

Su Excelencia el PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA. DR. ROMERO, Presidente del Consejo de Ministros.

LEGUÍA

¡Qué tiempos los que atravesamos, doctor!
¡Qué evolución de ideas
en los partidos políticos!

ROMERO

Vuestro sano criterio,
ha descubierto el misterio...
Necesitaba el pueblo peruano

unidad de pensamiento,
en los círculos políticos.
Que todo ciudadano sea útil
[...][7]
pero da pena el decirlo
que muchos no entienden
este beneficio.

LEGUÍA

Desengáñese Ud., doctor,
toda ley nueva aunque buena,
dada en un país republicano,
parece que fuera odiosa;
por diferencia de opiniones.
A veces muy tarde,
llega a la aceptación general
alguna ley de mejor calidad.
Todavía entonces la acatan
y dan el valor que merece.

ESCENA 2ª

Los mismos. BASOMBRÍO, *Secretario de su Excelencia.*

BASOMBRÍO

¡Señor, disparos en Palacio!
Primero por la puerta de honor,
después por la de la Intendencia.

LEGUÍA

Ya pasamos al salón del Consejo
mientras vaya Ud. a ver,
lo que en palacio ocurre.

[7] Texto ilegible.

BASOMBRÍO

Voy al momento. (*Se va*)

ESCENA 3a

Los mismos. ISAÍAS, CARLOS Y AMADEO DE PIÉROLA. FERNANDO GAZZANI. FÉLIX NÚÑEZ DEL ARCO. Dos hombres.

ISAÍAS, *adentro.*[8]

¡Abajo todo el mundo!
¡Son nuestros!
(*Al presentarse con revólver en mano le intima a S.E., se dé preso, en circunstancias de que este y el doctor* ROMERO *se dirigen al salón del Consejo*)
¡Caballero, Ud. se da preso!
¡El pueblo lo quiere así! (*Dos hombres toman del brazo a S.E.*)

LEGUÍA

¿Preso yo? ¿Y por qué?

ISAÍAS

¡Ya le he dicho!
¡Ud. se da preso!

LEGUÍA

No me explico francamente
lo que Ud. quiere hacer conmigo.

---

[8] Cuando Isaías de Piérola ingresa al despacho del Presidente, ya había sido abatido el sargento mayor Eulogio Eléspuru, quien salió a darle el encuentro a las huestes de Piérola. En el actual Palacio de Gobierno puede verse, en uno de sus ambientes del primer piso, un busto que perenniza este hecho con la siguiente inscripción:

Sargento Mayor
D. EULOGIO ELESPURU DEUSTUA
Muerto heroicamente en el
Cumplimiento de su deber
El 29 de Mayo de 1909

ISAÍAS

¡Marche ligero! (*Empujando a S.E.*)
No estoy para explicaciones.

ESCENA 4ª

Los mismos. DOCTOR ROJAS, ministro de Gobierno.

[DR.] ROJAS, *incorporándose al grupo.*

¿A dónde va S.E.?
¿Y a dónde os llevan? (*Tomando del brazo a S.E.*)

LEGUÍA

¡Preso por la voluntad de los caballeros!
¿Qué es de la Guardia?

[DR.] ROJAS

Nada sé de lo que pasa,
pero puedo acompañar
a Vuestra Excelencia.

CARLOS

Doctor, mejor es que se retire Ud.

ISAÍAS

¡Avancen, presto! (*Empujando a S.E. y andando con revólver en mano*)

DR. ROJAS, *a Piérola.*

Tenga Ud. presente
que a quien trata Ud. así
es el Presidente de la República.

ISAÍAS

¡Qué Presidente!
Este no es Presidente ni nada. (*Siguen andando*)

GAZZANI
(*ROJAS, ROMERO y GAZZANI levantan el pañuelo blanco*)
[...][9]
¡Aquí va el Presidente de la República!

LEGUÍA, *con grande energía dirigiéndose a la tropa.*

¡El Presidente va preso;
cumplan Uds. su deber!

ESCENA 5a

Los mismos y el DOCTOR VILLARÁN, ministro de Justicia.

VILLARÁN, *incorporándose en el patio de la Prevención.*

¿A dónde va S.E.?
¿Puedo acompañarlo? (*Toma del brazo a S.E.*)

CARLOS, *al grupo*

¡Es preciso que se le lleve!
A este a su casa. (*Empujándole*)

LEGUÍA

¿Es esta la manera
cómo me corresponden ustedes?

CARLOS

¡No sé qué servicios le deba a Ud.
para estarle agradecido!

[9] Texto ilegible.

VILLARÁN

¡Tenga Ud. en cuenta,
que a quien se está vejando
es al Presidente de la República!

CARLOS

¡Déjese Ud. de discursos!

GAZZANI, *con todos andando fuera de Palacio.*

Vuestra Excelencia se ve en situación apremiante.
Tal vez su negativa, daría lugar a que le ultrajen más;
sería conveniente que dimita el mando
puesto que la rebelión está consumada.

LEGUÍA, *con ánimo resuelto.*

Mátenme, pero no dimito.

Amadeo, *andando en la plaza.*

¿A dónde le llevamos?

UNO

Al Club de «La Unión»
para que allí firme la dimisión.

ISAÍAS

¡No! ¡Vamos a exiliarlo
dándole una vuelta por la plaza!

LEGUÍA, *a Rojas.*

Procuraré escapar,
porque en otra parte

me puede Ud. ser más útil
que aquí.

GAZZANI

No tenga Ud. cuidado por su vida,
respondo de ella.
Yo estoy aquí y lo defenderé. (*Colocándose a su espalda*)

ISAÍAS

Pues vamos,
al pie de la estatua
del libertador Bolívar
para que allí firme
la dimisión del mando.

ESCENA 6ª

Los mismos. Estatua de Bolívar, y UN MORENO.

CARLOS

Este un lugar apropiado,
para escribir el acta
de la dimisión.[10]

NÚÑEZ DEL ARCO

Aquí necesitamos
tinta, pluma y papel.

MORENO, *alcanzando.*

---

[10] Según el testimonio de Isaías de Piérola, este hecho no existió. Veamos: «Conviene advertir que solo en los periódicos he leído que se exigió al señor Leguía que firmase su renuncia, pero no me consta ese hecho. Lo que yo pedí al señor Leguía fue que pusiese al ejército a mis órdenes» («Reportaje a don Isaías Piérola. El país ante los extranjeros», art. cit.).

Tenga *uté*
tinta, pluma y *papé*,
hágase la cosa
¡luego, luego!

ISAÍAS

Es inútil que Ud. se resista,
dimita el mando
y queda Ud. libre.

LEGUÍA

¡Ya he dicho,
y en lo que digo estoy!
Mátenme, no dimito.
Al dimitir, dimitiré el mando
ante el Congreso de la República.

ISAÍAS

Conviene que dimita el mando
y se retire a la vida privada,
hace Ud. falta a sus hijos,
pero ninguna a la nación.
Al momento pase nota
al Jefe de Estado Mayor
para que ponga el Ejército
a nuestra disposición.

LEGUÍA

Se pondría el Ejército
a vuestra disposición,
pero con solo el Ejército
nada habréis hecho;
pues la voluntad del pueblo
reside en el Congreso
y con solo el Ejército
provocaréis el conflicto popular.

NÚÑEZ DEL ARCO

Preciso es que pase nota
al Jefe de Estado Mayor,
para que ponga el Ejército
a nuestra disposición.

ISAÍAS

¡Redacte Ud. esa nota!

NÚÑEZ DEL ARCO

Si es por esto,
no hay que perder tiempo. (*Escribe*)... (*Se levanta*). He aquí la nota. (*la lee*)

Señor General Jefe del Estado Mayor General del Ejército – Sírvase U.S. entregar el mando del Ejército al señor Isaías de Piérola.- Lima 29 de mayo de 1909 - Plaza de la Inquisición.

¿No le parece bien, Señor Leguía?

LEGUÍA

No me parece bien, señor.

NÚÑEZ DEL ARCO

No debía Ud. de resistir
en dimitir el mando:
Ud. no sería útil como Presidente,
pero sí, puede Ud. serlo,
como ciudadano y padre de familia.
¿Quiere Ud. tanto la Presidencia
de la República?

LEGUÍA

La Presidencia no me importa,

no me ha dado sino contrariedades
y amarguras.

NÚÑEZ DEL ARCO

Y entonces ¿por qué no la renuncia Ud.?

LEGUÍA

Porque tengo como Presidente,
deberes sagrados que cumplir.

NÚÑEZ DEL ARCO

Firme Ud. presto. (*Alcanzándole la nota*)
Va cayendo la tarde,
si permanecemos aquí,
hasta que oscurezca,
no podré responder por su vida.
El pueblo está muy excitado.

LEGUÍA

Perfectamente,
pero no me es posible
firmar ese papel,
en una plaza pública,
vamos a algún consulado.

UNO, *gritando.*

¡El Gobierno es el que trae los chinos!

LEGUÍA, *en voz alta.*

¡Por el contrario!
¡Soy quién acabo de poner término
a la Inmigración China al Perú!

ISAÍAS

Tome Ud. ese vaso de agua. (*Alcanzándole el vaso*)

LEGUÍA

Gracias, no deseo tomar agua. (*Con displicencia*)

ISAÍAS, *viendo pasar soldados por el frente.*

Es inútil resistir,
firme Ud. en el momento,
porque la tropa está con la revolución.

LEGUÍA

¡Quiero verlo! (*Subiendo a las gradas del monumento*)

ESCENA 7ª

Los mismos. ALFÉREZ GÓMEZ y veinticinco soldados de caballería.

CARLOS

¡Pues, fíjese! Pronto
el Pueblo y el Ejército
saldrán contra Ud.

GÓMEZ, *con espada en mano.*

¡Soldados! ¡Atención!
¡Descarguen armas!
¡A fuego rápido!
Sin herir a Su Excelencia. (*Caen muertos en contorno a S.E.- Consiste en la viveza de los actores*)

LEGUÍA

¡Basta soldados!
¡Hoy conozco vuestro heroísmo!

GÓMEZ, *alargándole la mano.*

Excelentísimo Señor,
vamos al Estado Mayor,
saco a Vuestra Excelencia
del montón de cadáveres.

LEGUÍA

¡Gracias mi alférez!
Es Ud. capitán.

Bibliografía

1909 «Reportaje a don Isaías Piérola. En país ante los extrajeros». [Desde Guayaquil en *El Grito. del Pueblo*]. «El Diario», Lima, 10 de octubre.

1909 «Trajedia». Gil de Blas, n.° 18, junio 3.

1909 «La prisión del Presidente. Tragedia en un solo acto». En la sección «Correo Franco», *Variedades*, Año V, n.° 80, 11 de septiembre.

DÁVALOS Y LISSÓN, Pedro
1915 *Leguía.* Lima: Lib. e Imp. Gil.

La hija pródiga del imperio: honras fúnebres a Carlos V en la Ciudad de los Reyes[1]

Sonia V. Rose
Universidad de París-Sorbonne

El 16 de enero de 1556, el Emperador Carlos V abdica en favor de su hijo Felipe II. Habiendo abandonado los Países Bajos en setiembre de ese mismo año, se retira a Yuste el 3 de febrero de 1557, donde muere el 21 de setiembre de 1558. El monarca reinante se hallaba en Bruselas, y es su hermana, la princesa Juana de Portugal, que había quedado como regente en España, quien comunica la nueva a los reinos de la monarquía. Desaparecido el que en vida había abandonado el poder para preparar una buena muerte, los vivos se preparan a celebrar con pompa y boato sus honras fúnebres.[2]

Aunque las exequias de Bruselas y Valladolid, en tanto que organizadas respectivamente por Felipe II y por la princesa Juana fueron las «oficiales», no fueron, claro está, las únicas. La importancia de la muerte del Emperador se expresa en la universalidad de las honras fúnebres celebradas por él en Bruselas, Barcelona, Toledo, la Universidad de Alcalá de Henares, Zaragoza, Santiago de Compostela, Valladolid, Sevilla, Madrid, Piacenza, Roma, Bolonia, Lima y México, algunas de las cuales introducen novedades arquitectónicas y despliegan complejos programas artísticos e iconográficos.[3]

---

[1] El presente artículo es una reelaboración de «"El primer rey que te falta...": honras fúnebres a Carlos V en la Ciudad de los Reyes». En: Molinié-Bertrand, Annie y Jean-Paul Duviols (comps.). *Charles Quint et la monarchie universelle*. París: Presses Universitaires de la Sorbonne, en prensa.

[2] Las honras fúnebres se realizan en los reinos de la península de fines de octubre a mediados de diciembre.

[3] Son las mencionadas por María Adelaida Allo Manero, en su nutrido estudio (*Exequias reales de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*. Tesis de doctorado, Universidad de Zaragoza, 1992, 5 vols. Publicada posteriormente en Zaragoza por el Servicio de Publicaciones de la Universidad, en 1993). La lista, sin embargo, no puede ser exhaustiva ni para Europa ni para las Indias. Así, sabemos de las exequias realizadas en Augsburgo en febrero de 1559 (agradecemos el dato a Peer Schmidt); en lo que atañe al Virreinato del Perú, se celebraron exequias en Potosí y muy probablemente en otras ciudades tales como Cuzco o Quito. Para Augsburgo, véase la relación ms. de 21

Las exequias de los reyes y de la familia real eran organizadas por la corte, la ciudad o una corporación, y expresan por lo tanto la concepción oficial de la vida y la muerte de la persona celebrada. A través de la arquitectura, el arte, la emblemática, la poesía, el Estado transmite programas ideológicos de fines propagandísticos y didácticos, una de cuyas funciones es la de fortalecer, a través del dolor compartido, el vínculo entre la monarquía y sus vasallos. En cuanto a la ciudad, la celebración de honras fúnebres le permite probar su adhesión y fidelidad a la corona, a la vez que mostrar, ante esta y ante sí misma, su propia magnificencia y pujanza.

La ceremonia pública, cuyo espectador es la ciudad en pleno, hace posible que los participantes confirmen su ubicación en el mapa social local, y da a las autoridades eclesiásticas y civiles y a los notables la oportunidad de dejar ver su poder real o virtual.[4] Eje central sobre el que gira la que será llamada monarquía hispánica, la figura del rey es igualmente el punto que permite articular y dar cohesión a los vastos y distantes territorios.[5] Paradójicamente, la ceremonia que marca la desaparición del rey es igualmente símbolo máximo de su presencia, presencia particularmente necesaria en los lejanos territorios ultramarinos.

---

folios (Oesterreichische Nationalbibliothek, Wien, Inv. Nr. Cod. Vindob. 7566) y THOMAS, B. «Die Augsburger Funeralwaffen Kaiser Karls V». *Waffen- und Kostümkunde*, n.° 1, 1959, pp. 28-45. Para Potosí, véase ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA, Bartolomé. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Ed. Lewis HANKE y Gunnar MENDOZA. Brown: Brown University Press, 1965, vol. I, pp. 111 y ss. Cabe señalar que la fidelidad de la descripción que de diversas fiestas hace Arzáns es muy dudosa.

[4] Antonio Bonet Correa y José Antonio Maravall han señalado la relación entre la fiesta y las estructuras de poder en una serie de trabajos. Véase, por ejemplo, BONET CORREA, Antonio. «La fiesta como práctica del poder». En: VARIOS. *El arte efímero en el mundo hispánico*. México D.F.: Universidad Nacional de México, 1983, pp. 45-78. MARAVALL, José Antonio. «Teatro, fiesta e ideología en el Barroco». En: DÍEZ BORQUE, José María (ed.). *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Madrid: Ediciones del Serbal, 1986, pp. 71-95. Véanse también los dos últimos capítulos del reciente estudio de RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

[5] MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*. Castelló: Universidad Jaume I, 1995, ha desarrollado estos conceptos. Véase igualmente el artículo de CHOCANO MENA, Magdalena. «Poder y trascendencia: la muerte del rey desde la perspectiva novohispana (s. XVI y XVII)». *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, n.° 36, 1999, pp. 83-104, en el cual la autora se adentra en la cuestión de la representación del poder real en un contexto colonial a través de las exequias reales celebradas en la Nueva España.

La muerte de Carlos V fue un momento privilegiado para los súbditos del imperio de afianzar su pacto con la monarquía. Como reinos de la corona que eran, la Nueva España y el Perú no quisieron ser menos y, al menos en el primer caso, intentaron ser más.[6]

Manifestaciones como las fiestas y celebraciones, en las cuales se reproduce un ceremonial preexistente, confirman la impresión de que las Indias fueron un espejo en el que la Península se reflejaba. Como se puede comprobar a través del estudio de casos particulares, la imagen que estas le devuelven no es fiel; el haz de luz se refracta y hace que los hechos, los procesos, sean los mismos y, como la escritura de Pierre Menard en el cuento de Borges, muy otros. Un examen del desarrollo de las exequias limeñas confirma que se sigue paso a paso el de las celebraciones europeas, sin embargo existen aspectos de fondo que hacen que las honras de Lima difieran de estas y de la novohispana: se trata, para la joven ciudad y cabeza de reino, de la primera celebración de exequias de un monarca y es en un casco urbano incipiente, esbozado en el desierto costeño que lo rodea, que se levantará un túmulo que está arquitectónicamente a la vanguardia y que se desplazará el cortejo. Más aun, las honras fúnebres se llevan a cabo cuando apenas se ha cerrado el largo período de guerras civiles, bajo el gobierno pacificador de Hurtado de Mendoza. ¿Cómo celebra la reciente Lima —una ciudad sin pasado y sin prosapia— las exequias del Emperador? ¿Cómo llora a ese, su primer rey muerto, una sociedad que ha muerto de su propia mano a su primer virrey?

La noticia de la muerte del Emperador llega a Lima en julio de 1559, por vía no oficial, a través de unos agustinos provenientes de la Nueva España, siendo virrey Antonio Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete.[7] A fines de setiembre, a pesar de no haberse aun

---

[6] Fue la intención expresa de los autores del proyecto mexicano la de hacer una obra innovadora, como lo señala el humanista Cervantes de Salazar en la dedicatoria de la relación de las exequias. El túmulo, nos dice, «[...] fue diferente de las trazas que en España y en otras partes se hicieron, y procuróse en esto y en otras muchas cosas no concurrir con los otros túmulos, porque la pompa fúnebre con esta diferencia y novedad fuese más grata a los que la viesen y oyesen» (Cervantes de Salazar. *Tvmvlo Imperial dela gran ciudad de México.* México, Antonio de Espinosa, 1560, p. 184).

[7] El 24 de julio de 1559, el Cabildo, en sesión, presenta la noticia. Se discute la cuestión de los lutos y se ordena cese la fiesta del patrono Santiago: «se platico que a venido por la via de mexico por nueva Cierta de Religiosos agustinos que an venido della como su magestad es muerto y que se avian fecho las honrras en mesxico atento lo qual se tiene por cosa Cierta que a este Reyno verna la dicha nueva con toda breuedad [...]». *Libros*

recibido notificación oficial,[8] el virrey decide que la ciudad se prepare a conmemorar la muerte del emperador. El miércoles 11 de octubre de 1559, el Cabildo presenta en su sesión la orden que el virrey ha dado el día anterior, sobre la conveniencia de celebrar las honras fúnebres «el día de todos los santos que viene» y la necesidad de que, habiendo ya sido notificada la audiencia, la ciudad «se adereçase y previniese para ello [...]».[9] El 10 de noviembre se discute la cuestión de los estandartes[10] y se presenta la orden de portar lutos emitida por el virrey.[11]

Los actos se celebraron el 11 y 12 de noviembre de 1559, es decir, un año después de las exequias europeas y unas dos semanas antes que las mexicanas.[12] Constaron de una procesión y de un túmulo construido en la Catedral, que sería expuesto, como era costumbre, durante unos nueve días. Estas exequias son las primeras de envergadura que celebra Lima,[13] fundada hacía poco más de veinte años. ¿En qué consistieron las honras fúnebres? ¿De qué medios se dispone en 1559 para montar una ceremonia de tal envergadura y cuáles son los modelos que se siguen?

---

de Cabildos de Lima. Descifrados y anotados por B.T. Lee. Prólogo de J. de la Riva-Agüero. Lima: Imprenta de Torres Aguirre, 1935-1958, tomo 4-5, Libro VI (1557-1568), p. 198.

[8] Así parece según la sesión del Cabildo del lunes 22 de setiembre: «[...] visto que esta çibdad no tiene carta ni recaudo de españa dello ni de los señores presidente e oydores desta real audiencia no an mandado cosa tocante a ello [...]» (ib., p. 212).

[9] Ib., p. 216.

[10] Se decide que se confeccionen dos estandartes de tafetán negro con el blasón de la ciudad que serán portados por el alguacil mayor, Melchor Brizuela, y por el regidor más antiguo, Francisco de Ampuero. El estandarte debe llevar «las tres estrellas y su corona de Raso azules y la corona amarilla de una parte y de otra [...]» (ib., p. 229).

[11] Véase ib.

[12] Sabemos en detalle el desarrollo de las exequias en la Nueva España gracias a la ya mencionada relación que le fuera encargada a Cervantes de Salazar (véase nota 6). Dedicada al virrey Luis de Velasco, la obra está antecedida de un prólogo al lector de Alonso de Zorita, oidor de la Audiencia. Incluye dos ilustraciones, una del túmulo y otra de su planta. La obra ha sido reeditada por José Joaquín García Icazbalceta en 1886 y por O'Gorman ([1963]. *México en 1554 y Túmulo Imperial*. México D.F.: Porrúa, 1985, pp.173-212).

[13] No se trata, en realidad, de las primeras exequias reales celebradas en la capital puesto que es probable, como lo indica una breve nota en los *Libros de Cabildos de Lima*, que se llevaran a cabo honras fúnebres por la muerte de la Emperatriz Isabel de Portugal. Sin embargo, dado lo temprano de la fecha (1539), estas deben de haber sido muy modestas (véase Ramos Sosa. *Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI-XVII)*. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1992, p. 131).

Cabe, dado que la ciudad engalanada o enlutada es el escenario en el cual se desarrolla la fiesta o de las honras fúnebres, empezar preguntándose qué y cómo era Lima en 1559. Carecemos de datos concretos para la época que nos ocupa, pero es de creer que la población había aumentado poco desde 1539, cuando tenía unos doscientos vecinos (es decir, unas mil personas de ascendencia europea).[14] Designada capital del virreinato de Nueva Castilla desde su creación en 1542 y elevada al rango de arzobispado en 1546, Lima es para ese entonces sede de los poderes políticos, administrativos, eclesiásticos y económicos. Sin embargo, la importancia que la ciudad pudo haber adquirido y la influencia de una población hispánica que se siente eminentemente noble,[15] no habrá de translucirse inmediatamente en la construcción de grandes edificios. Este hecho responde a varias y conocidas razones: falta de piedra en la zona, ciertamente, pero sobre todo la prolongada anarquía que sufrió el reino desde su conquista. No es, en realidad, sino hasta el gobierno de Andrés Hurtado de Mendoza que comenzará el proceso de desarrollo urbanístico que habrá de consolidarse bajo el gobierno del Marqués de Montesclaros, ya en el siglo XVII.

¿Qué era Lima urbanísticamente cuando se llevan a cabo las honras fúnebres?[16] Cuando en 1543 llega a la capital su primer obispo, Jerónimo de Loayza, solo unas doce manzanas parecen haber estado ocupadas por solares, estando el resto de las 117 de la traza inicial construidas solo parcialmente.[17] Sobre la Plaza Mayor hallamos las

---

[14] El padre Bernabé Cobo sostiene que la población comienza a aumentar en la década de 1550 (Cobo, Bernabé. *Historia de la fundación de Lima*. En: *Obras del padre Bernabé Cobo*. Madrid: Atlas, 1956, vol. I, pp. 291 y 305). El primer censo, mandado levantar por el Virrey Luis de Velasco a fines del siglo XVI, arroja 14 262 habitantes, el padrón de 1613, por su parte, un total de 25 154 habitantes. Véase el *Padrón de indios de Lima en 1613*. Edición e introducción de Noble David Cook. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968; Durán Montero, María Antonia. *Fundación de ciudades en el Perú durante el siglo XVI. Estudio urbanístico*. Sevilla: EEHA, 1978; íd., «Lima en 1613. Aspectos urbanos». *Anuario de Estudios Americanos*, n.° XLIX, 1992, pp. 171-188.

[15] Véase Lockhart, James [1968]. *El mundo hispanoperuano, 1532-1560*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 20-65.

[16] Para la historia de la evolución de la ciudad de Lima, véase el siempre válido estudio de Bromley, Juan. *La fundación de la Ciudad de los Reyes*. Lima: s.e., 1935; y el completo trabajo de Durán Montero, María Antonia. *Lima en el siglo XVII: arquitectura, urbanismo y vida cotidiana*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1994, pp. 48-52.

[17] Véase Vargas Ugarte, Rubén. *Historia de la iglesia en el Perú (1511-1568)*. Lima: Imprenta Santa María, 1953, vol. I, pp. 142-143. El trazo original consistía en una planta

Casas de Cabildo, las Casas Reales y la Catedral. A dos cuadras de esta, hacia el NO, Santo Domingo; a dos cuadras hacia el NE, San Francisco; a tres cuadras, hacia el Sur, el convento de la Merced; a cuatro cuadras, hacia el Oeste, San Agustín.[18] Funcionaban ya el Hospital Real, dotado de solares en la vecindad de Santo Domingo desde 1538 y, al Este, a partir de su fundación por el arzobispo Loayza en 1553, el hospital de Santa Ana, alrededor del cual crecerá un barrio de ese nombre. Igualmente, ya para 1554, se ha fundado la parroquia de San Sebastián, que dará lugar al barrio habitado inicialmente por indios de Pachacámac.

La Catedral, en la cual se elevará el túmulo, merece mención especial. Construida en adobe entre 1549 y 1551, en reemplazo de la Iglesia Mayor que había mandado construir Pizarro luego de la fundación de la ciudad, era de planta rectangular, con una sola nave cubierta por un techo a dos aguas y medía 260 pies de largo y 55 de ancho.[19] La iglesia parece haber sido agradable, tal como lo señala Loayza en carta al rey del 9 de mayo de 1551.[20] Su modestia, sin embargo, es apuntada por Cobo: la Catedral «era muy pequeña y humilde, con su coro alto muy pequeño [...] su edificio era de adobes, cubierta de esteras y en nada representaba la dignidad de catedral y metropolitana».[21]

Lima aún no es, pues, corte, y es por una ciudad relativamente poco habitada e incipientemente construida —un proyecto de ciu-

---

rectangular de 9 x 13 manzanas, divididas en 464 solares (véase Bromley, Juan, ob. cit., pp. 69-111; Durán Montero, María Antonia, ob. cit., p. 86). El plano que de la ciudad propone Bernales Ballesteros muestra muchas más manzanas íntegramente construidas que las que permiten suponer los datos que poseemos (Bernales Ballesteros, Jorge. *Lima, la ciudad y sus monumentos*. Sevilla: EEHA, 1972, pp. 39 y ss.).

[18] Dominicos, franciscanos y mercedarios habrían estado presentes en la fundación misma de la ciudad, a estos se les unen, en 1551, los agustinos (véase Vargas Ugarte, Rubén, ob. cit., pp. 199-220). Sin embargo, si bien se les adjudica solares a las órdenes para la erección de sus conventos desde el inicio, las construcciones son modestas o parciales.

[19] Pocos años después de la celebración de las exequias de Carlos V, en 1564, el arzobispo Loayza decidirá emprender la construcción de un nuevo edificio bajo responsabilidad del arquitecto Alonso Beltrán (véase Bernales Ballesteros, Jorge. *Edificación de la Iglesia Catedral de Lima (Notas para su historia)*. Sevilla: EEHA, 1969, pp. 2-6).

[20] El cuerpo está recubierto con madera de mangle, «queda buen templo y de buena gracia». En: AGI, Audiencia de Lima, leg. 300 (Bernales Ballesteros, Jorge, ob. cit., p. 4). La capilla mayor, con bóveda, está separada del cuerpo por un arco perpiaño (ib., p. 5).

[21] Cobo, Bernabé, ob. cit., vol. I.

dad, en realidad— que se desplazará el elaborado cortejo fúnebre.[22] Sabemos, con bastante lujo de detalle, en qué consistieron las honras gracias a una relación de las mismas que Hurtado de Mendoza envió al rey una vez celebradas estas.[23] La relación se abre con la descripción del cortejo, continúa con la descripción detallada del túmulo y se cierra con las ceremonias del segundo y último día. Dado que se trata de un texto poco conocido, nos permitimos resumirlo a continuación, resumen en el cual apoyaremos el posterior análisis.

El domingo 11 por la mañana, el virrey se dirige al convento de la Merced, de donde habrá de partir la procesión, oye misa, participa en los oficios y come allí con los miembros de la Audiencia.[24] A la una aproximadamente salen de la Catedral el deán (que reemplaza al arzobispo Jerónimo de Loayza por enfermedad de este), el Cabildo eclesiástico y el clero regular y se dirigen a la Merced, donde se les juntan los mercedarios. Llegados aquí, sale de palacio la guarda del virrey; capitaneada por Hernando Carrera, vecino de Huánuco; la compañía de arcabuceros, cuya bandera es llevada por Don Gonzalo Mexía, gentil hombre de la cámara del virrey; Don Pedro de Córdoba, vecino de la Plata y capitán de la compañía de lanceros, rodeado de su guardia personal y seguido por Muñoz de Ávila, vecino de los Reyes y

---

[22] Los primeros monasterios, el de la Encarnación y el de la Concepción, no serán creados hasta 1561 y 1573 respectivamente. La universidad, por otra parte, aunque fundada por Real Cédula de 1551, no tiene aun edificio propio y funciona en el convento dominico del Rosario. La Inquisición y los jesuitas no llegarán sino después de 1567.

[23] La misma, y la carta autógrafa de Hurtado de Mendoza que le antecede, fueron transcritas por Torre Revello, José. «La crónica de las exequias de Carlos V en la Ciudad de los Reyes. Año 1559». *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, año X, vol. XIV, n.° 51-52, 1932, pp. 60-78. A partir de ahora, «La Crónica». El documento original se encuentra en AGI, Contratación, Leg. 5104, 6 fols.

[24] Cabe preguntarse el porqué de la elección. Habiéndose hallado frailes de las tres órdenes en la fundación de Lima, puede decirse que se encontraban en un plano de igualdad, aunque los dominicos gozaran siempre de cierta preeminencia, dado el papel que jugó Vicente de Valverde en los eventos de Cajamarca. Los mercedarios, por otra parte, «metieron más la mano en la masa» que las otras órdenes en las guerras civiles (Vargas Ugarte, Rubén, ob. cit., p. 196), lo cual debería de haberlos descalificado para la ocasión. Finalmente, Hurtado de Mendoza parece haberse inclinado por los franciscanos, pues fue en su convento donde pidió ser enterrado. Creemos que la decisión fue tomada por fines prácticos. Es conocida, para el buen desarrollo de una procesión, la necesidad de que cierta distancia separe el lugar de partida y el de llegada: hallándose los conventos de San Francisco y de Santo Domingo muy cercanos a la catedral, la elección habría recaído en la Merced, que se halla, según dice la relación, a 700 pasos de la catedral, es decir, a unos 350 metros, cálculo bastante exacto.

alférez de la compañía que lleva, bajo, el estandarte real con la Virgen y el Niño de un lado y el apóstol Santiago del otro; finalmente, la compañía de lanceros, de dos en dos, todos enlutados y con los instrumentos roncos.

Sale entonces el Cabildo de la ciudad de sus casas en la Plaza Mayor, enlutadas «por de dentro y por de fuera». Francisco de Ampuero, vecino y Regidor y Melchor de Brizuela, alguacil mayor, llevan los dos estandartes negros con las armas de la ciudad,[25] les siguen los alcaldes y regidores por antigüedad. Anteceden al Cabildo dos porteros, muchos vecinos, escribanos públicos y reales, mercaderes y oficiales, de dos en dos, todos de luto, como lo había ordenado el virrey. Se cuenta al menos 250 personas.

Acompañados de muchos caballeros y vecinos de la Ciudad de los Reyes y de otras, y luego de haberse acomodado siguiendo la estricta jerarquía, sale la procesión de la Merced hacia la Catedral. La encabezan los mercaderes, oficiales y otros; les siguen la compañía de arcabuceros y la de lanceros, cuyos estandartes van en medio de los de la ciudad; a continuación desfilan las insignias imperiales llevadas por seis caballeros,[26] el guión imperial, portado al hombro por Núñez Vela, alguacil mayor y hombre de la compañía de lanceros, y el virrey, acompañado por la Real Audiencia, flanqueado por los oidores más antiguos (el doctor Bravo de Sarabia y el licenciado Hernando de Santillán), antecedido por dos ballesteros de maza, y seguido por un gentil hombre de su cámara, Julián de Arençano, que le lleva la falda; a su mano derecha y algo más adelante van los miembros del Cabildo con sus estandartes, yendo el contador mayor de cuentas y el fiscal real (acompañados por vecinos) entre los de la Audiencia y los del Cabildo. El cortejo avanza lentamente y demora tres horas en llegar a la Catedral debido a una serie de paradas que hacen, una vez allí, deben nuevamente esperar porque el gran gentío que la desborda debe ser organizado.

La relación, como es habitual, se demora en indicar los lugares que ocupa cada uno dentro de la iglesia: el arzobispo, el deán y el Cabildo

---

[25] Véase nota 10.

[26] El ya mencionado Pedro de Córdoba lleva la corona; Don Pedro Puertocarrero, vecino del Cuzco, maese de campo de S.M., el Mundo; Don Nicolás de Ribera, vecino de los Reyes, capitán de la guarda del sello real, el Estoque; el Capitán Vasco de Guevara, vecino de los Reyes, el Cetro; el Capitán Tello de Sotomayor lleva el yelmo; el Capitán Gómez Arias de Ávila, el hacha de armas (ib.).

eclesiástico se encuentran en el coro; el virrey, del lado donde se lee el Evangelio, entre el túmulo y el arco perpiaño; los oidores en la misma zona; el Cabildo, del lado donde se lee la Epístola; una serie de caballeros, incluidos los que llevan las insignias se sientan, para las vísperas, en la capilla del túmulo; hay, igualmente, «muchas señoras Prinçipales»; afuera, un gran número de gente ocupa la plaza.[27] Acabadas las vísperas, el arzobispo con su cohorte baja del coro hacia el túmulo y comienza el responso; dicha la oración por el deán, el arzobispo y el virrey, acompañado por la Audiencia y el Cabildo, regresan a sus respectivas casas.

Al día siguiente, los prelados de los monasterios y los frailes van en procesión a la Catedral, donde cantan misas en altares separados (para evitar querellas entre ellos, señala la relación); a las ocho, acude el virrey acompañado de la Audiencia y del Cabildo y oyen la misa celebrada por el deán, siendo el sermón predicado por Fray «gr. deVillacarrillo frayle menor hombre doto [...]».[28] Luego del responso, a mediodía, todos regresan a sus casas.

En cuanto al túmulo, este fue de tipo turriforme y constó de dos cuerpos superpuestos, siendo el inferior considerablemente más alto y de mayor diámetro que el superior. De planta cuadrada (34 pies de lado el primer cuerpo y 26 el segundo) su altura total fue de 70 pies. Colocado a unos 15 pies del arco perpiaño de la capilla mayor de la Catedral, fue construido en madera y recubierto con paño negro. El primer cuerpo se eleva sobre una peania de madera con tres escalones decrecientes (de 10 pies de ancho), sobre la cual se halla un corredor (de 4 pies de ancho) cercado por un antepecho de balaustres, abierto en el centro de cada uno de los lados. Se elevan sobre la peania cuatro columnas áticas (es decir, cuadradas), de madera, erigidas sobre pedestales con basas y rematadas con capiteles, cuyo estilo no se especifica. Sobre ellas descansan cuatro arcos de medio punto que forman una capilla que se deja libre y vacía y a través de la cual podía ver el pueblo el altar mayor y oír las misas. Una escalera en el interior de uno de los pilares permitía ascender al segundo cuerpo. Sobre los arcos del cuerpo inferior se hallaba un entablamento, con cornisa, friso y arquitrabe, y sobre este, un segundo antepecho de balaustres que cercaba un corredor. Sobre este segundo cuerpo (cuya planta es 8

[27] Ib., p. 76.
[28] Ib., p. 77.

pies inferior a la del primero por cada lado) se levantan cuatro columnas sobre pedestales, con basas y capiteles y techo probablemente adintelado. En el interior se encuentra el simulacro de tumba, colocado en una plataforma angosta a la cual se llega por seis gradas, cubiertas de brocado verde, encontrándose en la antepenúltima dos subdiáconos incensando. Sobre la plataforma, unas almohadas de brocado sobre las cuales se hallaban las insignias imperiales, frente a estas, hacia el altar mayor, se levantaba una cruz bizantina. Si bien no se menciona el remate del túmulo, es probable que el mismo fuera piramidal.[29]

Cubierto de paño negro en su integridad, el túmulo carece de programa iconográfico y su adorno se limita a una serie de estandartes y escudos. En el cuerpo inferior, en las enjutas y fustes inferiores, se colocan escudos con las armas de Castilla y León «que en este reino no acostumbran poner más»; sobre la cornisa, cuatro tarjas «con las señales y corona real en cada una», a la entrada del primer arco de la capilla, los estandartes de la ciudad, «el uno a la parte diestra y el otro a siniestra». En el corredor del cuerpo superior, se encuentra el estandarte real de la compañía de los lanceros, a su derecha, el guión imperial y a su izquierda, el estandarte de los arcabuceros. De las cuatro esquinas externas del túmulo, se cuelgan cuatro estandartes negros «con las armas imperiales» y otros cuatro en la capilla del primer cuerpo. Se mencionan, además, unos serafines de medio relieve en las enjutas y, al hablar de los capiteles y fustes de las columnas y de los arquitrabes, la presencia de «moldaduras y tallas», sin dar más detalle. Finalmente, se apunta que había «en algunas partes del túmulo unas muertes con el blasón imperial como si ellas le dixeran Plus Ultra», que no hemos podido identificar. Colocados «en los espacios de las cuatro columnas» se hallaba una serie de composiciones poéticas de circunstancia:[30] la primera, en latín, seguida de cuatro sonetos y unos octosílabos de 43 versos en castellano. Las composiciones son, ciertamente, uno de los primeros testimonios del ejercicio de la poesía culta en el reino y del proceso de translación de la cultura grecolatina a Indias, sin embargo, la calidad de las mismas es muy magra y habrá que esperar a finales del siglo para poder hablar, en poesía, de círcu-

[29] Ramos Sosa considera que «[...] el remate piramidal o chapitel es la única solución posible en estos momentos y así se realizó en todos los demás túmulos anteriores y coetáneos excepto el de Sevilla por Hernán Ruiz» (Ramos Sosa, ob. cit., p. 135).

[30] «La Crónica», pp. 72-75.

los de letrados que funcionen en conjunción con los peninsulares, tal el caso de quienes proyectaron la formación de la Academia Antártica.[31]

Desde el punto de vista arquitectónico, sin embargo, si bien el túmulo de Lima no presenta un proyecto original, su construcción implica la actualización en la ciudad de los modelos arquitectónicos renacentistas, y la coloca, aunque a la zaga de la Nueva España, en la órbita de Sevilla, vanguardia en este campo. Obra de imponente tamaño, descansando durante días a la vista del público,[32] no podemos detenernos a reflexionar sobre la influencia que tal vez tuvo en la construcción de ciertos edificios (o partes de edificios) que habían comenzado a levantarse en la capital.[33] Nada sabemos del autor encargado de la edificación del túmulo, pero es probable que la misma estuviera a cargo de los dos alarifes que trabajaban para la ciudad por esa época, Esteban de Amaya y Alonso Beltrán, constructor este último de la Catedral de 1564 y del primer puente sobre el río Rímac.[34] En cuanto al modelo arquitectónico, tanto Allo Manero como Ramos Sosa coinciden en señalar la influencia sevillana. Allo la centra en el túmulo que se construyera en Sevilla en 1545 para las exequias de María Manuela de Portugal (que inaugura una nueva tipología tumular), mientras que Ramos Sosa demuestra que el modelo es el que esa ciudad erigiera para las exequias de la reina Juana en 1555,

---

[31] Véase Tauro del Pino, Alberto. *Esquividad y gloria de la Academia Antártica*. Lima: Huascarán, 1948.

[32] Lleó Canal resalta el impacto de las ceremonias en el público: «Las ceremonias funerarias organizadas en honor de los miembros de la Casa Real constituyeron a lo largo del siglo XVI y pese a los escasos días que duraban auténticos acontecimientos ciudadanos; el público se extasiaba ante los aparatosos decorados llenos de alambicados discursos alegóricos» (Lleó Canal. *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla: Universidad, 1979, p. 132).

[33] Los edificios conventuales que se ven hoy en día datan de mediados del XVII o del XVIII. El más antiguo es Santo Domingo, cuyo claustro y sala de visitas son probablemente de 1547; San Francisco, destruido totalmente por el terremoto de 1656, terminó de ser reconstruido en 1672; el convento de San Agustín fue destruido casi totalmente en 1681 y 1687; la iglesia de la Merced, comenzada alrededor de 1541 y modificada en 1628, data de 1688, 1704 y del XVIII. Véase Bayón, Damián. «L'architecture sud-américaine aux XVIe et XVIIe siècles». En: Bayón, Damián y Murillo Marx. *L'art colonial Sud-Américain. Domaine espagnol et Brésil*. Tr. al francés de Robert Marrast. París: Aurore Éditions d'Art, 1990, pp. 65 y ss.

[34] Véase Vargas Ugarte, Rubén. *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*. Lima: Talleres Gráficos A. Baiocco, 1947, pp. 56 y 61-62; Bernales Ballesteros, Jorge, ob. cit., pp. 43 y ss.

que retoma el de 1545, pero con un programa iconográfico y decorativo más sencillo. Sabemos, gracias a una carta que escribe Hurtado de Mendoza al Emperador desde Sevilla el 9 de mayo de 1555, que se encontraba en dicha ciudad diez días antes de que se celebraran esas exequias, lo cual hace altamente probable que supiera del túmulo o lo viera y se inspirara en él al mandar construir el túmulo limense.[35]

Como lo hemos visto, las ceremonias siguen, en todos sus aspectos, el patrón usual; la relación que nos ha llegado de ellas, por otra parte, nos permite observar lo que está en juego detrás de una estructura estática y codificada y reflexionar sobre el significado que cobra, en una coyuntura política determinada, la celebración. Conviene recordar que es esa relación la única fuente que poseemos, y ella nos permite movernos en dos planos: por una parte, la relación ofrece la oportunidad al virrey de enviar al monarca un «retrato» ideal de toda una sociedad, tal como esta queda reflejada (en una imagen planeada hasta en sus últimos detalles) en la celebración y también un retrato de su obra, es decir, de sí mismo; por otra parte, la relación, aunque emane del virrey, permite establecer con cierto grado de seguridad cómo se desarrollaron las ceremonias y percibir la participación en ellas de los distintos estamentos. Examinemos estas cuestiones más de cerca.

La entrada en Lima de Andrés Hurtado de Mendoza, nombrado virrey por el Emperador luego de larga meditación, tiene lugar el 29 de junio de 1556, dos escasos años después de la última rebelión: la población española está aun desasosegada; el estado neoinca de Vilcabamaba, con Sayri Túpac a la cabeza, se mantiene. Los períodos de paz han sido casi inexistentes desde la captura del Inca Atahualpa (1532) y la ocupación del Cuzco (1533) hasta la rebelión de Francisco Hernández Girón y su ejecución (1553-1554).

La tarea primordial encargada al nuevo virrey es la de instaurar de modo definitivo el orden y la autoridad de la corona; se le exigía prudencia, pero también poder de decisión y capacidad para imponer la autoridad real. Hurtado de Mendoza parece conocer bien la situación a la cual deberá enfrentarse, tal como queda claro en un despacho que dirige al monarca desde Sevilla el 9 de mayo de 1555, poco después de su nombramiento.[36] Uno de los principales proble-

---

[35] Ramos Sosa, ob. cit., p. 135. La carta fue publicada por Manuel de Mendiburu, vol. VI, pp. 283-298.

[36] En: Colección de Documentos Inéditos de América y Oceanía, III, pp. 562 y ss.

mas es, según el Marqués, la Audiencia. La muerte de su antecesor Don Antonio de Mendoza en julio de 1552 y su llegada a mediados de 1556, le han dado a esta un interregno de tres años durante los cuales sus miembros y otras autoridades se han acostumbrado al autogobierno y se han vuelto reacias a aceptar la autoridad real.[37] Otro obstáculo para lograr la pacificación, sostiene, es la presencia de unos 8000 hombres de armas en el virreinato, la mayoría sin ocupación, muchos sin recompensar y, los que lo habían sido, poco contentos con las recompensas que recibieron. El sosiego, pues, pende de un hilo.

Ante tal situación, la imposición de la autoridad real es una prioridad, y Hurtado de Mendoza intentará hacerla efectiva a través de distintos modos. En una medida que le será muy criticada, ejecuta y deporta a los elementos que considera más peligrosos,[38] a la vez que intenta recompensar o mantener ocupados a los demás.[39] De allí que solicite se le permita incentivar expediciones y entradas, inicialmente prohibidas por considerarse iban en perjuicio de los indios.[40] Paralelamente, y por las mismas causas, incentiva la fundación de ciudades.

Es este el estado de cosas, en 1559, cuando se sabe en Lima de la muerte del Emperador. La noticia oficial, como ya lo mencionáramos, no llega y, finalmente, en octubre, el Virrey da la orden de que se lleven a cabo las honras fúnebres: manda dar el pregón, y organiza, probablemente en conjunción con la Audiencia y el Cabildo, como

---

[37] En carta al rey, Hurtado de Mendoza se muestra contrario incluso al arzobispo Jerónimo de Loayza, de quien dice: «había intervenido tal vez en demasía en los asuntos pasados y la costumbre de mandar lo había tornado algo insumiso a la autoridad civil» (Carta del Marqués de Cañete, virrey del Perú, al Emperador, dándole cuenta de varios asuntos de su gobernación, en *CDIAO*, tomo IV, pp. 84-111). Tal vez eso explique la ausencia del arzobispo en las exequias del Emperador señalada por la relación, que explica se hallaba enfermo.

[38] Véase su carta al Duque de Alba del 15 de setiembre de 1665 (Colección Levillier. *Gobernantes del Perú*, I, en VARGAS UGARTE, Rubén, ob. cit., tomo II, p. 65).

[39] La cantidad de hombres que pretendían recompensas superaba ampliamente los mil repartimientos y cargos existentes, situación agravada por la cédula de 24 de diciembre de 1555, que le prohibía dar repartimientos hasta tanto se zanjara la cuestión de la perpetuidad. Véase *CDIAO*, tomo III, p. 561.

[40] Despacho del 9 de mayo de 1555 al Rey, desde Sevilla (véase *CDIAO*, tomo III, p. 562). Entre las expediciones que se llevan a cabo se halla la Jornada de Omagua, capitaneada por Pedro de Ursúa; la de pacificación del reino de Chile, encabezada por García Hurtado de Mendoza, hijo del virrey; la de los chiriguanos, emprendida por Andrés Manso.

era de uso, la celebración y el presupuesto de la misma; dispone que la ciudad se ponga de luto y ordena la construcción del túmulo (cuyo modelo, como hemos visto, concibe). Sabemos a través de la carta que dirige a Felipe II y que antecede a la relación, que la celebración es una decisión suya que surge, no solo de motivos oficiales, sino también personales: «A mi me paresçio que tenia obligaçion de hazer las honrras por El enperador nro s.or como su Virrey y por auerme criado en su casa diez y seis años [...]».[41]

Hurtado de Mendoza deja translucir en más de una ocasión la importancia que da al cargo de Virrey y a su propia condición de noble, y su conocimiento de las posibilidades que ofrece el despliegue externo, simbólico, de una celebración pública. Su entrada en Lima, acompañado de un séquito de más de 120 personas (entre ellos, de su hijo Don García, futuro virrey del Perú) es una muestra de lo anterior.[42] Miembro de familia ilustre y poderosa, criado del Rey, considera que para restituir la autoridad de la corona debe comenzarse instaurando la autoridad del Virrey, cargo que debe ser rodeado del prestigio que le corresponde.[43] La ejecución del virrey Núñez de Vela poco más de una década atrás, un regicidio en este sentido, parece haber estado presente en el ánimo de Hurtado. Alude a ella cuando señala al rey la necesidad de rodearse de una guardia que garantice su seguridad, pero, sobre todo, que tenga el prestigio necesario para imponer respeto por la figura del Virrey en el reino.[44] El Virrey repre-

---

[41] Carta autógrafa del virrey al rey de 30 de noviembre de 1559 (en TORRE REVELLO, José, art. cit., p. 65). Hurtado parece seguir el modelo del buen criado expresado por Cervantes de Salazar en su relación de las exequias novohispanas: «[...] la más clara muestra que el buen criado suele dar de haber con amor, diligencia y fidelidad servido a su señor, es cuando alcanzándolo por días, en su muerte y después della, hecho el sentimiento debido, no se descuida [...] en las cosas que le tocan de honor y autoridad» (CERVANTES DE SALAZAR, ob. cit., p. 182).

[42] VARGAS UGARTE, Rubén, ob. cit., tomo II, p. 62, menciona a varios de los personajes que formaban parte del séquito, entre quienes se hallaba Alonso de Ercilla.

[43] Don Andrés Hurtado de Mendoza, II Marqués de Cañete, ha nacido en Cuenca en el seno de la familia de los Mendoza. Hijo de Don Diego Hurtado de Mendoza, a su vez hermano del Cardenal Mendoza y virrey de Nápoles, y de Doña Isabel de Bobadilla, casó con la hija del Conde de Osorno, Doña María Manrique. Guarda Mayor de Cuenca y Montero mayor del Rey, había sido criado del Emperador y se había distinguido en las campañas de Flandes y Alemania. MENDIBURU, Manuel de. *Diccionario histórico-biográfico del Perú. Parte primera que corresponde a la época de la dominación española*. 8 vols. Lima: Imprenta de Francisco Solís, 1874-1890.

[44] Solo con ella «[...] podrá hacer el Visorey del Perú justicia y quitar costumbre del reino, que quieren que no haya nadie que tema a Dios ni a V.M. sino solo la justicia a

senta la persona del rey en los territorios de los cuales este debe estar ausente, siendo un puesto de alta responsabilidad.[45] La creación de ambos virreinatos y el nombramiento de virreyes que los gobernaran estuvo alentada no solo por un deseo de organización administrativa por parte de la Corona, sino por una toma de conciencia de que debía ella misma asumir el gobierno, delegado hasta entonces en conquistadores y gobernadores, si deseaba conservar los territorios ultamarinos. La Real Cédula de Barcelona, a 2 de noviembre de 1542, estipula que los virreyes «[...] representan nuestra real persona y [se les manda] tengan el gobierno superior, hagan y administren justicia igualmente a todos nuestros súbditos y vasallos y entiendan a todo lo que conviene al sosiego, quietud, ennoblecimiento y pacificación de aquellas provincias». Los primeros virreyes son, pues, «encarnación suprema del estado español en las Indias», siendo presentados por los monarcas en sus disposiciones como su alter ego.[46]

Esta función de pacificador y organizador del reino es la que surge de la relación, un informe cuyo remitente es el rey, redactado probablemente por el escribano Pedro de Avendaño, pero que expresa el punto de vista del Virrey, a quien debemos lo que se dice y lo que se calla en ella.[47] A pesar del destinatario único, y de que no fue encargada, que sepamos, la redacción de una relación con vistas a su difusión impresa,[48] Hurtado expresa en la carta su deseo de que las exequias limenses tengan una cierta difusión: señala así que «Si a Vsms. les paresçiere que holgaran en el consejo de Ver Lo que se hace en Tierra Nueua podran mandarselo enbiar [...]».[49] Así, la relación sirve

---

ellos. Y esto nació de haber muerto un Visorey y haber hecho a los que le mataron mucha merced [...]». En Carta del Marqués de Cañete... al Emperador... en *CDIAO*, tomo IV, p. 95. Como se verá más adelante, el virrey creará las compañías de lanceros y arcabuceros.

[45] Obligados, por diversas causas, a tomar decisiones sin consultar a la Metrópoli, los virreyes gozaron de un complejo de atribuciones sin antecedentes. Sobre el cargo, véase Ots Capdequí. *Instituciones*. En: Ballesteros y Beretta, Antonio (dir.). *Historia de América*. Barcelona, etc.: Salvat, 1959, tomo XIV, p. 260.

[46] Ib., p. 261.

[47] Torre Revello, José, ob. cit., p. 61, le atribuye la autoría por la similitud estilística que guarda con el informe sobre la proclamación de Felipe II en los Reyes, del cual sabemos con certitud es el autor.

[48] De haber sido así, Hurtado de Mendoza lo habría mencionado al rey; tampoco hay rastros de grabados o bocetos del túmulo o de que estos hubieran sido encargados.

[49] Carta autógrafa del virrey al rey de 30 de noviembre de 1559 (en Torre Revello, José, ob. cit., p. 65).

de medio privilegiado para colocar a Hurtado en una posición favorable ante el nuevo monarca: se pone de relieve el gasto personal en el que ha incurrido el Marqués, al proveer de lutos a toda la gente de su servicio, su capacidad organizativa y su papel de pacificador de ánimos cuando, en dos ocasiones, se presentan problemas de jerarquía entre los cuerpos participantes.[50]

La relación da, igualmente, mucha importancia a la presencia de las compañías de lanceros y de arcabuceros en la procesión y, como ya se ha mencionado, a la colocación central en el segundo cuerpo del túmulo de sus respectivos estandartes. Al referirse a esta, la relación señala, refiriéndose a las compañías, que «ningún príncipe en el mundo las tiene tales [...]» y, luego de detallar los salarios de sus miembros, agrega:

> Las cuales dos compañías hizo y constituyó su Excelencia cuando vino a este reyno para la guarda de su persona y reino y de aquí los saca para encomiendas [...], corregimientos y otros oficios en que siempre los aprovecha y honra, por que todos los de estas dos compañías son personas beneméritas y que han servido a su magestad.[51]

En efecto, y aunque se inspiran en guardias preexistentes, la formación de dichas compañías de gentilhombres será exclusiva del virreinato del Perú y su creación responde a la voluntad expresa de Hurtado de Mendoza, quien las instituyó el 27 de febrero de 1557. Se trata de compañías de hidalgos que gozaban de privilegios de guardia noble y cuya función principal era la de defender a la persona del virrey y la de participar en acciones militares.[52] Si bien uno de los

---

[50] «El estandarte Real desta conpañia yba en m.o de los estandartes de la çibdad lo cual la çibdad no quisiera y sobreello fueron asu Ex.a mas que vna Vez y su ex.a mando q.e fuese alli Pues era estandarte Real q.e aquel lugar le Conuenia y ansi fue alli». Un nuevo incidente protocolar se produce entre los miembros del Cabildo y los de la Audiencia al salir de la Merced, el cual es solucionado al ordenar el Virrey que los primeros vayan detrás de él con los caballeros de su casa («La Crónica», pp. 68 y ss.). Como ya se ha mencionado, durante el segundo día, el virrey adjudica altares separados a las distintas órdenes dentro de la Catedral para evitar confrontaciones entre ellas.

[51] «La Crónica», p. 71.

[52] El primer capitán fue un sobrino del virrey, don Pedro de Córdoba Guzmán, caballero del hábito de Santiago; el alférez era Muñoz Dávila. El contador Salazar y el padre Bernabé Cobo nos dan profusas noticias sobre la creación, organización y funcionamiento de las compañías y dejan ver en sus escritos el orgullo de la ciudad por

objetivos de su creación fue el de recompensar los servicios de ciertos hombres, dado que se trata de 150 vacantes en total, escasamente se puede decir que cubrieran las necesidades en este sentido. La función práctica, pero también militar de estos cuerpos, queda, pues, rebasada por la de infundir «un sentido reverencial hacia la investidura del magistrado que representaba al Soberano» y la de contribuir a «asentar la respetabilidad del gobierno y de la justicia».[53] Su función es la de exaltar la persona del virrey, siendo su existencia «no [...] de las menores excelencias y grandezas que tiene el cargo».[54]

A pesar de que la relación se centra en la figura del virrey, se da igualmente importancia a la participación de la ciudad, a través de todos sus estamentos. Las detalladas descripciones del cortejo y del túmulo que hemos resumido revelan que no se ahorró en gasto alguno. La relación precisamente se cierra con la relación de los costos que, se dice, ascendieron a por lo menos 50 000 pesos, y más probablemente a 70 000.[55] A lo largo de la descripción, tanto de la procesión como del túmulo, el autor ha hecho constante referencia a los lutos que se guardaron por nueve días y a la cera que se utilizó. Como es sabido, son los lutos la parte más costosa de las honras fúnebres, su generalización en las honras de Lima pone en evidencia el gran gasto en que incurrió tanto la ciudad como el virrey, puesto que este «dio luto a toda su cassa asi a los officiales como A los de su guarda».[56] A los lutos, sigue en costo la cera: de allí que se ponga énfasis en la proliferación de la misma, tanto en manos de los participantes del

---

la existencia de las mismas (véase SALAZAR. «Grandezas y excelencias de la ciudad de los Reyes». En: *CDIAO*, tomo VIII, pp. 377-421; COBO, Bernabé, ob. cit., vol. I. Para una historia detallada de su evolución y suerte, véase LOHMANN VILLENA, Guillermo. «Las compañías de gentileshombres lanzas y arcabuces de la guarda del virreinato del Perú». *Anuario de Estudios Americanos*, n.° XIII, 1956, para la planilla completa de miembros véase pp. 155 y ss.

[53] Ib., p. 150.

[54] SALAZAR, ob. cit., p. 405.

[55] Ib. ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA, Bartolomé, ob. cit., vol. I, p. 111, señala que en Potosí se consumen 1000 velas de cera blanca y 500 hachas de a 3 libras, siendo el costo total de las exequias 120 000 pesos. Para un estudio comparativo de los gastos de las exequias de la casa de Austria, véase ALLO MANERO, María Adelaida, ob. cit., pp. 56-60.

[56] «La Crónica», p. 77. La ciudad entera está de luto, hasta las estancias donde duerme el Virrey «estauan con sus doseles depaño negro y asi mismo colgadas todas de Lutto entanto estremo que hasta la sobremesas y silla en que su ex.a se sentaua eran negras...» (ib.).

cortejo como en el túmulo.[57] Se hace igualmente hincapié en la respuesta de la población de Lima al pregón público que ha mandado dar el virrey y en su masiva participación como espectadores del túmulo y del cortejo, en el cual participaron todos los estamentos, 505 personas por lo menos (120 religiosos, 60 arcabuceros, 75 lanceros, 250 caballeros, son las cifras que da la relación). Las honras fúnebres (y la relación que se hace de ellas) permiten que admiremos la pujanza y riqueza de la ciudad, que veamos brillar a la nobleza local y que la observemos admirarse ante su propio brillo, generándose una impresión, que probablemente compartieran los participantes, de cohesión del cuerpo social. Fasto y boato, solemnidad y ritualismo que, al hacer de la ciudad una más de la monarquía, permiten olvidar (aunque solo brevemente) las convulsiones aun no del todo extintas.

Conclusión

En las páginas anteriores, hemos intentado emplazar las exequias de Carlos V celebradas por la ciudad de Lima dentro de la coyuntura política local de ese momento. La época de Hurtado de Mendoza ha quedado históricamente como la de la pacificación y la relación que de la celebración de las exequias envió Hurtado al rey plasma esta imagen del reino en paz: como en uno de los grabados de las exequias de Bruselas vemos, fijada en el tiempo, una serpentina de autoridades civiles y eclesiásticas, de notables y caballeros dirigiéndose hacia el túmulo que se erige en la catedral, rodeados por pueblo del que solo se menciona el luto y el dolor, con una ciudad incipiente y virtual como telón de fondo.

La relación de las honras fúnebres que ha llegado hasta nosotros emana del virrey mismo, siendo su destinatario expreso el rey. No es, pues, de extrañar que muestre una ciudad en paz (pacificada por él) y leal a la Corona. Hurtado se sirve del boato y simbolismo del ceremonial para imponer a la ciudad y al reino la autoridad del monarca

[57] La baranda de los antepechos de ambos cuerpos está poblada de hacheros de madera en los cuales arden 150 hachas blancas, en el cornisamento superior, además, hay cuatro hacheros de seis hachas cada uno; en el corredor inferior hay, conjuntamente con cruces e incenciarios, candeleros, en el superior deambulan dos personas encargadas de despabilar las hachas y cuidar no haya incendio (ib., pp. 70 y ss.).

y la suya propia, al mismo tiempo que muestra al rey que ha pacificado el reino haciéndolo funcionar como uno más dentro de los muchos que acoge la monarquía.

No es sin embargo solo la figura de Hurtado de Mendoza la que se destaca: la ciudad, a través del gasto en que incurre, muestra su adhesión y fidelidad, no solo a la persona del emperador muerto sino sobre todo a la del soberano vivo. El cortejo fúnebre en el cual participan todos los estamentos, el túmulo y sus insignias, escudos, blasones y estandartes, son testimonios de la lealtad del reino hacia un poder monárquico lejano, testimonios de una población local que parecía tener mucho que hacerse perdonar. A través del ritual de las exequias, la ciudad reanuda y reafirma el vínculo con la corona, confirmando la pertenencia del reino a la monarquía universal.

Bibiliografía

ALLO MANERO, María Adelaida
1993 *Exequias reales de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica.* Zaragoza: Servicio de Publicaciones de la Universidad.

ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA, Bartolomé
1965 *Historia de la Villa Imperial de Potosí.* Edición de Lewis Hanke y Gunnar Mendoza. Brown: Brown University Press.

BALLESTEROS Y BERETTA (dir.)
1959 *Historia de América.* Barcelona: Salvat.

BAYON, Damián y Marx MURILLO
1990 *L'Art Colonial Sud-Américain. Domaine espagnol et Brésil.* Trad. fr. de Robert Marrast. París: Aurore Éditions d'Art.

BERNALES BALLESTEROS, Jorge
1969 *Edificación de la Iglesia Catedral de Lima (Notas para su historia).* Sevilla: EEHA.

1972 *Lima, la ciudad y sus monumentos.* Sevilla: EEHA.

BONET CORREA, Antonio y José Antonio MARAVALL
1983 «La fiesta como práctica del poder». En: Varios. *El Arte Efímero en el Mundo Hispánico.* México: UNAM

1986 «Teatro, fiesta e ideología en el Barroco». En: José María Díez Borque (ed.).*Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica.* Madrid: Ediciones del Serbal.

BROMLEY, Juan
1935 *La fundación de la Ciudad de los Reyes.* Lima: s.e.

CANAL, Lleó
1979 *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano.* Sevilla: Universidad.

CERVANTES DE SALAZAR
1560 *Tvmvlo Imperial de la gran ciudad de México.* México: Antonio de Espinosa.

COBO, Bernabé
1956 *Historia de la fundación de Lima.* En: *Obras del padre Bernabé Cobo.* Madrid: Atlas.

COOK, Noble David (ed.)
1968 *Padrón de indios de Lima en 1613.* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

CHOCANO MENA, Magdalena
1999 «Poder y trascendencia: La muerte del rey desde la perspectiva novohispana (s.XVI y XVII)». *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas.*

DURÁN MONTERO, María Antonia
1978 *Fundación de ciudades en el Perú durante el siglo XVI. Estudio urbanístico.* Sevilla: EEHA.

1992 «Lima en 1613. Aspectos urbanos». *Anuario de Estudios Americanos,* vol. XLIX.

1994 *Lima en el siglo XVII: arquitectura, urbanismo y vida cotidiana.* Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

LOCKHART, James
1982 *El mundo hispanoperuano, 1532-1560.* México: Fondo de Cultura Económica.

LOHMANN VILLENA, Guillermo
1956 «Las compañías de gentileshombres lanzas y arcabuces de la guarda del virreinato del Perú». *Anuario de estudios americanos,* vol. XIII.

MENDIBURU, Manuel de
1874-1890 *Diccionario histórico-biográfico del Perú. Parte primera que corresponde a la época de la dominación española.* Lima: Imprenta de Francisco Solís.

MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor
1995 *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal.* Castelló: Universidad Jaume I.

O'GORMAN
1985 *México en 1554 y Túmulo Imperial.* México: Porrúa.

RAMOS SOSA
1992 *Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI-XVII).* Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando
1999 *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la contrarreforma.* Madrid: Biblioteca Nueva.

TAURO DEL PINO, Alberto
1948 *Esquividad y gloria de la Academia Antártica.* Lima: Huascarán.

TORRE REVELLO, José
1932 «La crónica de las exequias de Carlos V en la Ciudad de los Reyes. Año 1559». *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas* 51-52, año X, t. XIV.

VARGAS UGARTE, Rubén
1953 *Historia de la iglesia en el Perú (1511-1568).* Lima: Imprenta Santa María.

1947 *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional.* Lima: Talleres Gráficos A. Baiocco.

Borges y el destino de sus personajes

Carla Sagástegui
Pontificia Universidad Católica del Perú

A Luis Jaime Cisneros y su pasión borgeana.

RYAN, BISNIETO DE FERGUS KILPATRICK, descubre que, en el siglo XIX, su heroico y bello antepasado traicionó a la rebelión victoriosa de Irlanda y que, ante su condena, pidió a James Nolan que su sentencia no traicionara a la patria. Entonces Nolan procuró un plan que sería la causa de la emancipación: Kilpatrick sería asesinado por un desconocido y en circunstancias tales que se grabaran en la memoria del pueblo. Así, tomando del enemigo inglés fragmentos de *Julio César* y *Macbeth*, logró que el traidor muriese asesinado, como héroe, en el palco de un teatro.

Dice el narrador al concluir el «Tema del traidor y del héroe»:

> En la obra de Nolan, los pasajes imitados de Shakespeare son los *menos* dramáticos; Ryan sospecha que el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad. Comprende que él también forma parte de la trama de Nolan. Al cabo de tenaces cavilaciones, resuelve silenciar el descubrimiento. Publica un libro dedicado a la gloria del héroe; también eso, tal vez, estaba previsto.[1]

Todo lector acucioso de la obra de Jorge Luis Borges no tarda en comprobar que una vez que se ha ingresado a su literatura fantástica, se adquiere un diferente punto de vista al contemplar la realidad; pues la naturaleza de los sucesos imposibles o la imposibilidad de su ordenamiento cuestionan nuestras categorías realistas, tanto las literarias como aquellas aplicadas al mundo cotidiano. Al ir reconociendo a los protagonistas de su prosa, el lector no puede evitar imaginarse confrontado a tan insólitos acontecimientos. Dicho acontecer es el que se ha descrito y estudiado al analizarse qué tipo de ficción es la borgeana.

---

[1] BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1996, tomo I, p. 498.

Un texto que nos permite acceder a la comprensión de esa *realidad*, que en los primeros acercamientos a la obra de Borges parece tan diferente a la nuestra, es el ensayo «El arte narrativo y la magia». En él, Borges describe la magia en términos tales que esta es definida como «la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción», pues la novela suele representar a la realidad como causal y el lector, en un pacto de verosimilitud, tradicionalmente comprende la realidad bajo las mismas lentillas.

Borges describe el proceso mágico como lúcido, limitado y como aquel en el que «profetizan los pormenores». Este procedimiento analógico debe partir de una relación, por ejemplo «los hechiceros de la Australia Central se infieren una herida en el antebrazo que hace correr la sangre para que el cielo imitativo o coherente se desangre en lluvia también».[2] En este caso, la relación es fluir, llamar al semejante. Sea por imitación o por contagio, ¿cuál es la relación que otorga coherencia a la causalidad en la ficción borgeana?

Dice Yu Tsun en «El jardín de senderos que se bifurcan»: «*El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado*».[3]

Borges reflexiona sobre el tiempo y el porvenir en sus ensayos. En «La creación y P.H. Gosse» muestra dos teorías acerca del tiempo: la de John Stuart Mill y la de Philip Henry Gosse; ambos imaginan un tiempo causal, infinito, en el que Dios puede intervenir. ¿Cuándo? Mills sostiene que en el futuro; Gosse, más audaz, considera que interviene en el pasado. «El tiempo y J.W. Dunne» es un texto en el que Borges explica que para que exista un número infinito de tiempos, como defiende Dunne, se debe postular que ya existe el porvenir.

En ambos ensayos, el discurrir por los conceptos del tiempo y del porvenir es motivado por consideraciones ajenas. Más interesante aún es encontrar su noción personal. El porvenir es una sugerente metáfora que utiliza para narrar la vida de Nathaniel Hawthorne. Dice Borges: «[...] el persa Umar Khayyam había escrito que la historia del mundo es una representación que Dios, el numeroso Dios de los panteístas, planea, representa y contempla, para distraer su eternidad [...]».[4] El porvenir ya escrito, profetizable, se proyecta con más firmeza en el texto titulado «El sueño de Coleridge». Relaciona el poe-

---

[2] Ib., tomo I, p. 230.
[3] Ib., tomo I, p. 474. En cursivas en el original.
[4] Ib., tomo II, p. 48.

ma del romántico inglés «Kubla Khan» con un sueño de Kublai Khan recopilado por la historia. Uno soñó el poema en el que describe el palacio, el otro su palacio. En las diferentes respuestas otorgadas a esta afinidad, Borges menciona la simple coincidencia, descarta el que Coleridge conociera el texto que recoge el sueño de Khan y se detiene en las «hipótesis que trascienden lo racional». Nos dice que la similitud de los sueños deja entrever un plan, una serie de sueños que aún no llega a su fin. Concluye:

> Ya escrito lo anterior, entreveo o creo entrever otra explicación. Acaso un arquetipo no revelado aún a los hombres, un objeto eterno (para usar la nomenclatura de Whitehead), esté ingresando paulatinamente en el mundo; su primera manifestación fue el palacio; la segunda el poema. Quién las hubiera comparado habría visto que eran esencialmente iguales.[5]

Tenemos parte de la respuesta: entrever la causalidad borgeana no es tan difícil si el porvenir ya existe, pero ¿cómo se van concatenando los sucesos en el porvenir de un solo personaje? La respuesta se encuentra en el concepto que habitualmente recibe el nombre de *destino*.

El fatalismo griego o el determinismo budista son creaciones extremas del concepto *destino* en las que se entiende que la voluntad del individuo se diluye ante el porvenir. Max Scheler en el libro póstumo *Ordo amoris* nos entrega una definición del destino que se aleja del determinismo sin refugiarse en el extremo contrario del azar:

> Ciertamente no lo es todo lo que en nosotros se halla o nos rodea, todo lo que sabemos que hemos querido o producido libremente. Tampoco todo lo que nos viene de fuera porque en todo ello hay también muchas cosas que sentimos demasiado azarosamente para que podeamos incluirlas en nuestro destino [...] a saber: *la unidad de un sentido que lo anima todo*, que representa en el hombre y en torno a él *la conexión esencial e individual* entre el carácter humano y el acontecer.[6]

En la prosa de Borges son diversos los modos en que sus personajes se relacionan con el destino. Retomando lo dicho con anterioridad, presenciamos cuatro diferentes analogías con el porvenir: la revelación, la creación, la prolongación y el cuestionamiento.

---

[5] Ib., tomo II, p. 23.

[6] Scheler, Max. *Ordo amoris*. Tr. de Xavier Zubiri. Madrid: Caparrós Editores, 1998, p. 30.

La revelación del destino, ese momento que los griegos llamaron anagnórisis y los cristianos epifanía, ocurre cuando muchos de los personajes de Borges descubren su destino y por tanto su naturaleza. Cuando el mago, protagonista de «Las ruinas circulares» empieza a temer por el porvenir de su hijo, teme que este descubra su naturaleza: el ser tan solo la proyección de otro hombre. El fuego era la única criatura que sabía que su hijo era un fantasma. En estas reflexiones se encontraba, cuando los signos anunciaron que las ruinas del santuario del dios del Fuego serían destruidas por el fuego: una sequía seguida por una nube, el color rosado del cielo, las humaredas, la fuga de las bestias. Cuando el mago aceptó la muerte, lo que para él entonces era su destino, descubre al dirigirse contra el fuego, que él también es una apariencia y que otro estaba soñándolo.

En este relato el determinismo ignora al libre albedrío. Poco antes de finalizar la lectura, creemos aún que el mago es un hombre real y no un sueño, no creemos que pueda ser un ser dirigido por otro. En las notas que cierran el conjunto de ensayos *Discusión*, Borges reseña el libro de M. Davidson: *The Free Will Controversy*.[7] Reclama al autor el omitir a Cicerón y a Boecio. Este último es quien logra «la más elegante de las reconciliaciones del albedrío humano con la Providencia Divina».[8] Dicha reconciliación parte de recordar la naturaleza de Dios. Si Dios es eterno, entonces no hay antes ni después, así «Dios no prevé mi porvenir; mi porvenir es una de las partes del único tiempo de Dios que es el inmutable presente».[9] Gracias a este razonamiento, el ser humano pierde la sensación de que su albedrío ha sido anulado, pues el conocimiento divino ya no es anterior, es contemporáneo a los hechos. En el centro del fuego, el mago no descubre que lo hubieron soñado, soñó que lo *están* soñando.

Existen, sin embargo, personajes de Borges que, al descubrir su destino, sí sienten la falsedad de su albedrío, pues el destino no solo se revela ante los ojos del personaje, cuando este cobra conciencia del ser divino que ordena su porvenir, sino también cuando descubre que los hechos que ocurren en el presente son reactualizaciones de acontecimientos pasados. Cuando el personaje comprende que se encuentra inserto en una historia ya conocida por él, reconoce inevitablemente su porvenir.

---

[7] Davidson, M. *The Free Will Controversy*. Londres: Watts, 1943.
[8] Borges, Jorge Luis, ob. cit., tomo I, p. 282.
[9] Ib., tomo I, p. 283.

En el cuento titulado «Guayaquil», el protagonista revive, junto a su opositor, el enigma de la entrevista de Guayaquil, en la cual el libertador San Martín cedió a Simón Bolívar el destino de América. En esta ocasión, el protagonista y el historiador Zimmermann disputan cuál de los dos llevará las cartas de Bolívar ante el ministro del Estado Occidental. En ambos momentos históricos, distanciados por más de un siglo, la resolución del enfrentamiento se debe a las mismas razones. Dice Zimmermann: «Acaso las palabras que cambiaron fueron triviales. Dos hombres se enfrentaron en Guayaquil; si uno se impuso, fue por su mayor voluntad, no por juegos dialécticos».[10] Añade el narrador y protagonista: «En aquel momento sentí que algo estaba ocurriéndonos, mejor dicho, que ya había ocurrido. De algún modo ya éramos otros».[11] Zimmermann sacó la carta en la que el narrador explicaba al ministro las causas de su renuncia. El protagonista, al releer las páginas en que redactó esta entrevista —las páginas que nosotros leemos—, manifiesta su voluntad de entregarlas al fuego.

La presencia de la voluntad junto a un acontecer ya conocido nos aleja de una concepción determinista del destino en Borges y da lugar al siguiente modo de relación con el destino: la creación.

Al igual que Yu Tsun en «El jardín de senderos que se bifurcan», Emma Zunz ordena los acontecimientos de su porvenir. El 14 de enero de 1922, al regresar del trabajo, halló una carta en la que le anunciaban el suicidio de su padre. Este, antes de ingresar a la cárcel, le había revelado una información que ella siempre mantuvo en secreto: el culpable del desfalco había sido Aaron Lowenthal, ahora gerente y dueño de la fábrica, donde también trabaja Emma. Entonces, «cuando la primera luz definió el rectángulo de la ventana, ya estaba perfecto su plan».[12] Al día siguiente, Emma separó cita con el gerente, no sin antes romper la carta que depositaba la razón de su venganza. Después en un bar se entregó por primera vez a un extranjero desconocido y al llegar ante su víctima, Lowenthal, «más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ello».[13]

---

[10] Ib., tomo II, p. 442.
[11] Ib., l. cit.
[12] Ib., tomo I, p. 564.
[13] Ib., tomo I, p. 567.

Cuando se revela el destino o el personaje crea u ordena su porvenir, somos testigos de procesos internos; el lector es el único testigo. Quizás el ejemplo donde los lectores percibamos de modo más radical esta intervención en la privacidad de los personajes se presenta en «El milagro secreto». Jaromir Hladík, el protagonista de este relato, es arrestado por las fuerzas del Tercer Reich. Hladík deseaba borrar su pasado literario con la escritura del drama en verso Los enemigos, pero aún le faltaban dos actos antes de morir. Entonces «Habló con dios en la oscuridad. *Si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de* Los enemigos. *Para llevar a término ese drama, que puede justificarme y justificarte, requiero un año más. Otórgame esos días, Tú de Quien son los siglos y el tiempo*».[14] Hacia el alba, en un sueño, una voz ubicua le dijo: «El tiempo de tu labor ha sido otorgado». En el momento en que el piquete ya se había formado y tan solo esperaba la descarga, el universo físico se detuvo. Dios le otorgó el milagro secreto de un año y con solo la herramienta de la memoria pudo dar término a su drama. Cuando halló la última palabra, la gota de agua que había quedado suspendida en su mejilla resbaló. Hladík pudo dar forma a lo que él había escogido como su destino.

Pero Borges no solo impone determinismos y otorga libertades a sus propios personajes con respecto a su destino. Si las coincidencias de la vida y el porvenir son el sustento de su ficción, él las extiende a la ficción en general. Surge un proceso que aquí llamamos prolongación. El término es un préstamo de Gerard Genette. En su *Palimpsestos*, Genette define la prolongación como la continuación de una obra por parte de un escritor diferente al autor original. Un buen ejemplo es el *Quijote Apócrifo* de Avellaneda. Borges, prolonga el *Martín Fierro* de José Hernández, pero no construyendo una parodia, sino tomando a los protagonistas. Así, en la «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz», el narrador describe una biografía del soldado, poblada de hiatos, pues solo le interesa una noche. Asistimos a una relectura donde se hace hincapié en el destino, pues esta es la única manera de revelar la naturaleza de un ser humano:

«Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin oyó su nombre [...]. Cualquier destino, por largo y complicado que

[14] Ib., tomo I, p. 511.

sea consta en realidad *de un solo momento*, el momento en que el hombre sabe para siempre quién es».[15] Esa noche fue cuando decidió luchar junto al desertor Martín Fierro.

Según Max Scheler, el destino solo existe en función de nuestra propia naturaleza:

> Lo peculiar del destino lo constituye precisamente, esto que, al contemplar el panorama de una vida entera o de una larga serie de años o acontecimientos, sentimos tal vez como absolutamente contingente en cada caso particular, pero cuya conexión, por muy imprescindible que haya sido el acontecer de cada uno de sus miembros refleja precisamente eso que creemos que constituye el núcleo de la persona en cuestión. Es una *coincidencia entre el mundo y el hombre* que se nos denuncia en esta unicidad de sentido en el curso de su vida.[16]

Borges, quien admiraba tanto la obra de Hernández, pone término a los días de Martín Fierro, en el cuento «El fin». Siete años después de que el gaucho rehusara enfrentarse al negro por aconsejar a sus hijos, regresa a la pulpería de Recabarren, de la que el negro nunca salió. El negro, con una puñalada en el vientre, cumplió su tarea de justiciero. Pero al hacerlo perdió su identidad y destino: «ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre».[17]

Al igual que en la tragedia griega, la reacción de los personajes nunca es pasiva. Y es un personaje de Borges el que realiza el mayor cuestionamiento al destino.

«La lotería en Babilonia» tiene como protagonista a un hombre que intenta descifrar la naturaleza de su propio porvenir. La historia se remonta a los inicios de la lotería en Babilonia: al fracasar el sistema de premiar monetariamente al ganador, se agregan suertes adversas. La Compañía decide incorporar elementos no pecuniarios; así, los hombres nobles primero y luego pobres y plebeyos gozaron de «todas las vicisitudes del terror y de la esperanza». El protagonista ha sido procónsul y esclavo, ha conocido la omnipotencia y el oprobio. Tatuado en el estómago con el símbolo Beth, ciertas noches tuvo po-

---

[15] Ib., tomo I, p. 562.

[16] Scheler, Max, ob. cit., p. 30.

[17] Borges, Jorge Luis, ob. cit., tomo I, p. 563.

der sobre los signados con Ghimel y se ha subordinado a los Aleph. Ha conocido, pues, la incertidumbre.

La compañía autora de los sorteos es, sin embargo, secreta. ¿Existe el destino o es mero azar?

El protagonista da fin al relato con las posibles explicaciones:

> Ese funcionamiento silencioso, comparable al de Dios, provoca toda suerte de conjeturas. Alguna abominablemente insinúa que hace ya siglos que no existe la Compañía y que el sacro desorden de nuestras vidas es puramente hereditario, tradicional; otra la juzga eterna y enseña que perdurará hasta la última noche, cuando el último dios anonade el mundo. Otra declara que la Compañía es omnipotente, pero que solo influye en cosas minúsculas: en el grito de un pájaro, en los matices de la herrumbre y del polvo, en los entresueños del alba. Otra, por boca de heresiarcas enmascarados, *que no ha existido nunca y no existirá*. Otra, no menos vieja, razona que es indiferente afirmar o negar la realidad de la tenebrosa corporación, porque Babilonia no es otra cosa que un infinito juego de azares.[18]

La compañía, el demiurgo o el autor del destino es capital en esta concepción, pues depende de él si el destino tiene alguna finalidad.

Las cuatro relaciones que establecen los personajes con sus destinos (la revelación, la creación, la prolongación y el cuestionamiento) plantean un sinfín de preguntas al lector de Borges: ¿puedo creer que soy el propio creador de mi destino y en realidad las cosas ocurren por una coincidencia entre el porvenir y mi naturaleza? ¿Tengo, como el Golem o el mago de las ruinas circulares, un ser que me sueña constantemente? ¿Puedo cuestionar un destino que Borges es capaz de otorgar incluso a personajes que no le pertenecen?

Tomar conciencia del constante rol del destino en la ficción borgeana es acercarnos a sus personajes con el respeto que merece el que nos sea revelada la naturaleza íntima de estos seres: acudimos al terror o al alivio que puede causar en los personajes el crear su destino, transformarlo o tan solo descubrirlo, pero es una experiencia que probablemente no podríamos sobrellevar fuera de la ficción. Borges nos confronta. Desea que nos detengamos a pensar en nuestra naturaleza hasta llegar al vértigo. Tal como en el poemario *El otro, el mismo*, al dirigirse

---

[18] Ib., tomo I, p. 460.

A quien está leyéndome

Eres invulnerable. ¿No te han dado
los númenes que rigen tu destino
certidumbre de polvo? ¿No es acaso
tu irreversible tiempo el de aquel río
en cuyo espejo Heráclito vio el símbolo
de su fugacidad? Te espera el mármol
que no leerás. En él ya están escritos
la fecha, la ciudad y el epitafio.
Sueños del tiempo son también los otros,
no firme bronce ni acendrado oro;
el universo es, como tú, Proteo,
sombra, irás a la sombra que te aguarda
fatal en el confín de tu jornada,
piensa, que de algún modo ya estás muerto.

Bibliografía

BORGES, Jorge Luis
1996 *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.

GENETTE, Gerard
1989 *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Tr. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.

SCHELER, Max
1998 *Ordo amoris*. Tr. de Xavier Zubiri. Madrid: Caparrós Editores.

La poética del simbolismo a partir de un soneto de Charles Baudelaire

Ricardo Silva-Santisteban
Pontificia Universidad Católica del Perú

El gran poeta francés Charles Baudelaire (1821-1867) puede considerarse como uno de los padres del Simbolismo en virtud de su conocido soneto «Correspondances». Este soneto excede, como muchas obras literarias, su propio contenido, que trata del principio de la analogía universal, para convertirse en una poética que tuvo importante resonancia en la poesía moderna. La analogía universal es una idea de origen platónico y fue retomada en incontables tratados del siglo XVIII que, de una u otra forma, tuvieron ascendiente en las concepciones de la poesía por parte de Baudelaire. Emanuel Swedenborg (1688-1772), místico influyente y notable, había pretendido establecer en sus obras una correspondencia rigurosa, a la manera medieval, hasta en los menores detalles, entre el mundo espiritual y el mundo terrestre. Veamos lo que afirma Jorge Luis Borges:

> No sin vacilación trataré ahora de bosquejar, siquiera de manera parcial y rudimentaria, la doctrina de las correspondencias, que constituye para muchos el centro del tema que estudiamos. En la Edad Media se pensó que el Señor había escrito dos libros: el que denominamos la Biblia y el que denominamos el universo. Interpretarlos era nuestro deber. Swedenborg, lo sospecho, empezó por la exégesis del primero. Conjeturó que cada palabra de la Escritura tiene un sentido espiritual y llegó a elaborar un vasto sistema de significaciones ocultas. Las piedras, por ejemplo, representan las verdades naturales; las piedras preciosas, las verdades espirituales; los astros el conocimiento divino, el caballo, la recta comprensión de la Escritura, pero también su tergiversación por obra de sofismas; la abominación de la Desolación, la Trinidad, el abismo, Dios o el Infierno, etcétera. (Quienes anhelen proseguir este estudio, pueden examinar el *Dictionary of Correspondences*, publicado en 1962, que analiza más de cinco mil voces de los textos sagrados). De la lectura simbólica de la Biblia, Swedenborg habría pasado a la lectura simbólica del universo y de nosotros. El sol del Cielo es un reflejo del sol espiritual,

> que a su vez es una imagen de Dios; no hay un solo ser en la tierra que no perdure sino por el influjo constante de la divinidad. Las cosas más ínfimas, escribirá De Quincey, que fue lector de la obra de Swedenborg, son espejos secretos de las mayores. La historia universal, escribirá Carlyle, es un texto que deberíamos continuamente leer y escribir y en el que también nos escriben. Esa perturbadora sospecha de que somos cifras y símbolos de una criptografía divina, cuyo sentido verdadero ignoramos, abunda en los volúmenes de Léon Bloy y los cabalistas la conocieron.[1]

Baudelaire fue un entusiasta de la doctrina de Swedenborg y fue tocado por ella. Su divulgado soneto «Correspondances» sigue en forma fiel la idea primordial de la analogía pero, sobre todo, es un excelente poema.

Correspondances

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles:
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme les chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
—Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

---

[1] Borges, Jorge Luis. «Emanuel Swedenborg. Mystical Works». En: Borges, Jorge Luis. *Prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1975, pp. 160-161.

Correspondencias

Naturaleza es templo donde vivos pilares
dejan salir a veces algún habla confusa;
y los bosques de símbolos, por donde el hombre cruza,
hasta él le dirigen miradas familiares.

Como los largos ecos de lejos confundidos
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la noche y cual la claridad,
se responden colores, perfumes y sonidos.

Hay perfumes tan frescos como carnes de infantes,
dulces como el oboe, verdes cual prado denso,
—y los hay corrompidos, opulentos, triunfantes,

con la expansión de cosas infinitas vertidos,
como el almizcle, el ámbar, el benjuí y el incienso
que cantan los transportes del alma y los sentidos.

Este soneto de Baudelaire, nos subyuga, en primer lugar, por su música y por sus imágenes. Nos encontramos, a través de él, en el reino de la magia, en un mundo abstracto poblado solo de signos, sin espacio y sin tiempo, como en el momento mismo de la creación. Pero, ¿de qué trata el soneto? La Naturaleza, ser viviente, emite un lenguaje. El hombre, al ingresar en ella, cruza a través de los signos de este lenguaje que le parece confuso. Pero las palabras no son confusas, pues todo se corresponde en la estupenda unidad del universo. Esta correspondencia se produce entre los mundos material, es decir, sensible, y el mundo ideal, es decir, trascendente. En el primer terceto se muestra dos grupos de perfumes que se oponen: los primeros poseen un signo moral positivo; los segundos, un signo moral negativo. En el segundo terceto se produce un intercambio sensorial. El universo entonces se expande y el hombre celebra esta expansión porque ocurre en él un crecimiento interior al unirse el espíritu y la materia dentro de su ser. Las correspondencias que emanan de los cuartetos conforman una relación de tipo vertical de las formas sensibles y el mundo ideal. Las sinestesias que se apuntan en los tercetos son una relación de tipo horizontal entre las sensaciones y nuestros sentidos.

Pero el soneto evidencia también la poética de Baudelaire en uno de sus aspectos primordiales cuando observamos su afinidad con uno de los pasajes críticos de los «Nuevos comentarios sobre Edgar Poe» que sirvió de prólogo a su traducción de las *Nouvelles Histoires Extraordinaires*:

> Es ese admirable, ese inmortal instinto de lo bello el que nos hace considerar la tierra y sus espectáculos como una aproximación, como una correspondencia del Cielo. La sed insaciable de todo cuanto se encuentra más allá, y que revela la vida, es la más viva prueba de nuestra inmortalidad. Es a la vez por la poesía y a través de la poesía, por y a través de la música, que el alma entrevé los esplendores situados detrás de la tumba; y cuando un poema exquisito conduce las lágrimas al borde de los ojos, esas lágrimas no son prueba de un exceso de goce, más bien son testimonio de una melancolía irritada, de una postulación de los nervios, de una naturaleza desterrada en lo imperfecto y que querría adueñarse de inmediato, sobre esta misma tierra, de un paraíso revelado.
>
> Así, el principio de la poesía es, estricta y simplemente, la aspiración humana hacia una belleza superior, y la manifestación de ese principio es, en el entusiasmo, la excitación del alma; entusiasmo por completo independiente de la pasión, que es la embriaguez del corazón, y de la verdad que es el alimento de la razón. Pues la pasión es natural, asaz natural para no introducir un tono hiriente, discordante, en el dominio de la belleza pura; asaz familiar y asaz violenta, como para no escandalizar a los puros deseos, las graciosas melancolías y las nobles desesperaciones que habitan las regiones sobrenaturales de la poesía.[2]

Sabemos que tanto para Platón como para Swedenborg, el alma es el elemento de unión entre la realidad espiritual de Dios y el mundo material. El alma posee el don de la reminiscencia y esta doctrina podemos verla reflejada también en otros poemas de *Les fleurs du mal* (por ejemplo «La vida anterior»). El sentido de la Belleza es innato en el hombre y, como bien afirma Baudelaire, la apetencia de infinito de los seres humanos es la más viva prueba de su inmortalidad. La belleza que contiene el mundo material revela ciertos esplendores de la inefable belleza ideal. Según Baudelaire, el rol del poeta será observar

---

[2] BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Prefacio de Claude ROY. Noticia y notas de Michel JAMET. París: Robert Laffont, 1980, pp. 598-599.

y discernir en forma intuitiva la afinidad que existe entre estas correspondencias para mostrarnos la captación de una parte de su esplendor. Baudelaire inscribe su soneto en un mundo auroral y sugerente en cuyos cuartetos aparece la especie humana cruzando por un bosque emblemático, en una naturaleza de tipo místico, en un más allá del tacto o de la visión de las cosas.

Por otro lado, tenemos la suerte de un autocomentario del poeta sobre los cuartetos de este soneto en el importante artículo «Richard Wagner y Tannhauser en París»:

> ¿Se me permite también referir, expresar con palabras en la traducción inevitable que mi imaginación hizo del mismo fragmento [musical] cuando lo escuché por vez primera con los ojos cerrados, sintiéndome, por así decir, levantado de la tierra? No me atrevería por cierto a hablar con complacencia de mis ensueños, si no fuera para unirlos aquí a los ensueños precedentes. El lector sabe qué objetivo perseguimos: demostrar que la música sugiere ideas análogas en cerebros diferentes. Por otra parte, no sería ridículo aquí razonar a priori, sin análisis y sin comparaciones; pues lo que sería verdaderamente sorprendente es que el sonido no pudiese sugerir el color, que los colores no pudiesen dar idea de una melodía y que el sonido y el color fueran inadecuados para traducir ideas; porque las cosas siempre se han expresado por una analogía recíproca, desde el día que Dios profirió el mundo como una compleja e indivisible totalidad:
>
> Naturaleza es templo donde vivos pilares
> dejan salir a veces algún habla confusa;
> y los bosques de símbolos,por donde el hombre cruza,
> hasta él le dirigen miradas familiares.
>
> Como los largos ecos de lejos confundidos
> en una tenebrosa y profunda unidad,
> vasta como la noche y cual la claridad,
> se responden colores, perfumes y sonidos.[3]

En el primer terceto, Baudelaire, a través de un tejido sinestésico, nos transporta al segundo en el cual las sensaciones físicas se convierten

[3] Ib., p. 852.

en la expresión del espíritu. Por otra parte, el tercer verso del primer terceto apunta a una correspondencia no con otros sentidos sino con los estados del alma.

La sinestesia que, en buena cuenta viene a ser la metáfora de los sentidos, fue uno de los recursos primordiales de los futuros escritores simbolistas y vale la pena detenerse un poco en ella viendo su procedencia en el soneto de Baudelaire. El propio Baudelaire nos dará la pista para llegar a su origen en su famoso estudio de arte Salón de 1846, dedicado a una exposición pictórica en que cita un texto del narrador alemán E.A.T. Hoffmann (1776-1822) que pertenece a su obra Kreisleriana:

> Ignoro si algún analogista ha establecido en forma sólida una gama completa de los colores y de los sentimientos, pero recuerdo un pasaje de Hoffmann que expresa perfectamente mi idea, y que ha de agradar a cuantos aman de un modo sincero la naturaleza: «No es solo durante el sueño, ni en el ligero delirio que precede al dormirse, sino también despierto, mientras escucho música, que encuentro una analogía y una íntima relación entre colores, perfumes y sonidos. Me parece que todas esas cosas han sido engendradas por un mismo rayo de luz, y que todas ellas deben reunirse en un concierto maravilloso. Sobre todo el olor de las caléndulas y castañas, me produce un efecto mágico. Me hace caer en un profundo ensueño y oigo entonces, como en la lejanía, los sonidos profundos y graves del oboe».[4]

La influencia teórica y poética del soneto «Correspondences» de Baudelaire fue inmensa, iluminadora y reverberante. De él solo hay un paso para arribar a otro texto fundamental del Simbolismo, me refiero al soneto «Voyelles» de Arthur Rimbaud (1854-1891):

> Voyelles
>
> *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,*
> *Je dirai quelque jour vous naissances latentes:*
> *A, noir corset velu del mouches éclatantes,*
> *Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,*

[4] Ib., pp. 645-646.

Golfes d'ombres: E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrements divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
- O l'Oméga, rayon violet de Ses yeux!

Vocales

A negra, E blanca, I roja, U verde, O azul, vocales,
Diré algún día vuestros nacimientos latentes:
Negra A, corsé velludo de moscas esplendentes
Que zumban en redor de hediondeces bestiales,

Golfos de sombre; E campo de nieblas y tendales,
Tamblor de umbelas, reyes blancos, lanzas dementes;
I, purpúreos esputos, bellos labios rientes
En la cólera o entre sueños penitenciales;

U, ciclos, verdes mares de temblores divinos,
paz de pastos sembrados de bestias, pliegues finos
que la alquimia remarca en los rostros profundos;

O, supremo Clarín de estridentes enojos,
silencios horadados por Ángeles y Mundos:
—¡O, la Omega, fulgor violeta de Sus Ojos!

Puede verse en el soneto de Rimbaud que las sinestesias se llevan a un grado de lo que Baudelaire llamó «hechicería evocadora del lenguaje» aunque esta podría ser para un lector lego puramente gratuita si no sintoniza con el mensaje simbólico del poeta francés. Rimbaud crea un alfabeto de color del cual emana su propio sistema de correspondencias entre los sonidos y los colores a través de metáforas sucesivas. Como creador verbal, Rimbaud no tiene aquí par: con total libertad, y

mediante sugerentes asociaciones, nos agrede con las más arbitrarias sinestesias.

En Baudelaire, pues, encontramos expuestos con precisión, pero sin una forma orgánica, los principios de la doctrina simbolista que luego veremos repetidos (debidamente corregidos y aumentados o glosados) en los grandes maestros del Simbolismo: Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Verlaine (1844-1896) y Arthur Rimbaud (1854-1891).

El poeta intenta mostrarnos el lado siempre escondido de la vida para el cual nuestros sentidos no son suficientes y es necesario entremezclarlos y confundirlos. Es por ello que se hace necesario buscar las afinidades del mundo natural y el mundo espiritual. Para ejemplificar la lucidez con que Baudelaire advirtió y fijó en una doctrina, en una poética, este pensamiento, citemos dos fragmentos de su comentario a la obra poética de Victor Hugo:

> Victor Hugo fue, desde el principio, el hombre mejor dotado, el más visiblemente elegido para expresar mediante la poesía lo que yo llamaría el misterio de la vida. La naturaleza que aparece ante nosotros, a cualquier lado que nos volvamos, y que nos envuelve como un misterio, se presenta bajo muchos estados simultáneos, cada uno de los cuales, según que sea más inteligible o más sensible para nosotros, se refleja en forma más viva en nuestros corazones: forma actitud y movimiento, luz y color, sonido y armonía. [...]. Los que no son poetas no comprenden estas cosas. Fourier vino un día a revelarnos asaz pomposamente los misterios de la analogía. No niego el valor de alguno de sus minuciosos descubrimientos, aunque creo que su cerebro estaba demasiado prendado de la exactitud material como para no cometer errores y alcanzar de golpe la certeza moral de la intuición. Hubiera podido, con igual preciosismo, revelarnos a todos los excelentes poetas en los que la humanidad lectora se educa tan bien como en la contemplación de la naturaleza. Por lo demás, Swedenborg, que tenía un alma mucho más grande, nos había enseñado ya que el cielo es un hombre muy grande; que todo, forma, movimiento, número, color, perfume, tanto en lo espiritual como en lo natural, es significativo, recíproco, inverso, correspondiente. Lavater, limitando al rostro del hombre la demostración de la verdad universal, nos había traducido el sentido espiritual del contorno, de la forma, de la dimensión. Si extendemos su demostración (no solo tenemos derecho a ello, sino que nos sería infinitamente difícil hacerlo de otro modo) llegamos a la conclusión de que todo es jeroglífico, y sabemos que los símbolos solo son oscuros de

> una manera relativa, es decir, según la pureza, la buena voluntad o la clarividencia nativa de las almas. Pues, ¿qué es un poeta (tomo la palabra en su acepción más amplia) sino un traductor, un descifrador? En los poetas excelentes, no hay metáfora, comparación o epíteto que no sea una adaptación matemáticamente exacta a la circunstancia actual, porque esas comparaciones, esas metáforas, esos epítetos están tomados del inagotable fondo de la universal analogía, y porque ellos no podrían tomarse en otra parte.[5]

Me atrevería a afirmar que en los breves momentos en que Baudelaire teoriza de una manera cercana a los principios simbolistas, estos quedan descritos con suficiencia: existe, según el poeta, una correspondencia entre un mundo espiritual y el mundo de la realidad visible al que llegamos por medio de una interiorización espiritual para expresar lo más recóndito del ser humano. El sentido de misterio que poseen la vida material e ideal se produce por medio de una expresión verbal oscura. El poeta, por tanto, debe hacer uso de la sugestión y buscar su inspiración en la música. Al poeta lo guía la apetencia de una belleza superior y por medio de la poesía es que podrá captar solo algunos destellos de un mundo al cual no puede materialmente alcanzar.

La influencia de Baudelaire, en ambos sentidos, teórico y poético, es incalculable entre los maestros del Simbolismo y entre los propios poetas que se autonombraron simbolistas. No solo por anticipar esta tendencia es importante su obra, gracias a otros rasgos de su poesía, Baudelaire, asimismo, también es uno de nuestros primeros grandes contemporáneos. Sus vislumbres de poesía e idealidad las veremos cumplidas no solo en *Les fleurs du mal*, sino también en la obra de sus descendientes, los maestros del Simbolismo.

---

[5] Ib., p. 510.

«Epístola de Amarilis a Belardo»: análisis de la construcción del sujeto literario

Ricardo Sumalavia
Pontificia Universidad Católica del Perú

Cierto día, Félix Lope de Vega y Carpio recibió en España una epístola amatoria proveniente del Nuevo Mundo; la misiva estaba dirigida a Belardo. La autora de la misma se negó a dar noticias de sus nombres y de su exacta ascendencia, en el texto ella se presentaba como Amarilis. En 1621, Lope de Vega publicó esta epístola en *La Filomena*, acompañada por una respuesta ofrecida a Amarilis, cerrando así el círculo comunicativo. La epístola tenía el lacónico título de «Amarilis a Belardo».

Mucho se ha discutido y dicho sobre la identidad de Amarilis. Si fue María de Figueroa, María de Alvarado, María Tello de Lara o María de Rojas y Garay, como sostuvo últimamente el estudioso Guillermo Lohmann, poco o nada mueve a esta reflexión. Nuestra lectura se guía por la siguiente proposición: el sujeto Amarilis es tal, y no otro, en tanto se construye en el propio texto.

Para una aproximación más adecuada a esta reflexión es pertinente aplicar la categoría de análisis *sujeto colonial*, refiriéndose tanto al sujeto colonizador como al colonizado.[1] Esta aplicación nos será útil mientras nos ciñamos a dos sujetos en particular: Belardo y Amarilis. El sujeto colonial, a decir de Rolena Adorno, «no se define según quien es sino cómo ve; se trata de la visión que presenta».[2] Justamente aquí trataré de analizar cómo un sujeto en el texto representa al otro, cómo se ven u oyen, y cuáles fueron sus mecanismos de representación, ya que, como queremos sostener, ellos son sujetos en tanto se representan al interior de sus propios textos en un perpetuo diálogo.

---

[1] Adorno, Rolena. «El sujeto colonial y la construcción de la alteridad». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. XIV, n.º 28, 1988, p. 55.

[2] Adorno, Rolena, art. cit., p. 56.

1. El Camino hacia Belardo

La construcción de Belardo en la epístola de Amarilis tiene un carácter muy particular, pues no se basa en una experiencia de *ver*, aprehendiendo la realidad por medio de la visión, como correspondía a la tradición renacentista, sino de *oír*, muy propio del arraigado espíritu medieval.[3] El amor fundado de Amarilis hacia Belardo nace y se recrea en lo auditivo. Por las referencias en la epístola parece ser, con justificada razón, que ella tuvo las primeras noticias de su amado como personaje de la novela pastoril *Arcadia* y de otras comedias de Lope que pudieron ser representadas en la colonia. Conviene mencionar que el personaje Belardo integró el reparto de la comedia *El nacimiento de Ursón y Valentín*, primera comedia de Lope representada en Lima, en el atrio de la Catedral, en la octava del Corpus Christi en 1599.[4] Asimismo, varias investigaciones sobre las bibliotecas en la colonia dan clara cuenta de la presencia de estos libros de comedias en Lima, delatando, pues, el interés que había por la producción lopesca.[5]

Amarilis inicia su epístola equiparando los sentimientos que se alimentan del sentido de la vista con los del oído.

> Tanto como la vista, la noticia
> de grandes cosas suele las más veces
> al alma tiernamente aficionarla,
> ..... (vv. 1-3)

Las «grandes cosas», los grandes acontecimientos que marcaron el ritmo de vida durante la Colonia no siempre llegaban a los otros a través de una mirada que testimonia, sino también como noticias, versiones que captan la atención y alimentan el imaginario colonial. Luego, la autora cuestiona y desvirtúa la certeza del sentido de la vista:

---

[3] Sabat de Rivers, Georgina. «Amarilis: innovadora peruana de la epístola horaciana». *Hispanic Review*, n.º 5, 1990, p. 462.

[4] Sabat de Rivers, Georgina, art. cit., p. 53.

[5] Leonard, Irving. *Los libros del conquistador*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1953, pp. 348 y 356. Ya en 1606, en Lima, Miguel Méndez de Juan de Sarria posee ejemplares de *Arcadia* y de las comedias de Lope.

.....
ni los ojos a veces son jüeces
del valor de la cosa para amarla. (vv. 5-6)

Se inclina entonces, a favor de las virtudes ofrecidas por lo auditivo. Esta última afirmación la podemos complementar si recordamos que en el Perú de entonces la tradición de la literatura oral estaba bastante arraigada. Por lo tanto, para Amarilis este sentido prima sobre los otros, permitiendo la idealización y construcción de un sujeto llamado Belardo. Ella es consciente de la no necesaria correspondencia con el autor español Lope de Vega, y no para desfavorecer al poeta, sino para sublimar su imagen y elevarla a un segundo nivel, desde donde será posible amarlo.

.....
haciendo en los sentidos un soborno
(aunque distinto tengan el sujeto,
que en todo y en sus partes es perfeto),
que los inflama todos. (vv. 9-13)

Para entender esta justificación de los sentidos hecha por Amarilis es importante destacar que ella participaba, al igual que Lope, del tópico de la captación de la realidad a través de los sentidos. Sin embargo, al decir Amarilis que estos son «inflamados», nos sugiere que los sentidos no pueden ser fieles con el referente inmediato, más bien tendríamos una distorsión del objeto, para construir un nuevo y distinto sujeto. Confrontando el poder de los sentidos es pertinente saber cuál era la perspectiva del español, y para ello recurrimos a la cita de unos versos de Lope donde trata de estos asuntos:

Amor que por los ojos entra al pecho
En espíritu dulces convertido,
Por el oydo al alma entró a despecho
De la opinión del exterior sentido.
(«La hermosura de Angélica». Canto Primero, octava XXIX)

.....
Si oíste y vi, ¿no ves que en los sentidos
los que se engañan más son los oídos?
(«Jerusalem conquistada». Libro XII, octava CXXXV)

> «[...] porque por los oydos nos engaña, lo que nos desengaña por los ojos [...]»
> («Pastores de Belén». Madrid, 1612, p. 63)[6]

Lope acepta que un hombre pueda sucumbir a este tipo de amores animado por el oído, pero el hombre no debe fiarse de ellos, pues el oído solo brinda ilusiones. Para el poeta, quienes más pierden son los que se entregan a las noticias del amor. Los personajes de sus tantas comedias así lo han demostrado. Es por estos antecedentes en la obra de Lope, y su captación del mundo por medio del privilegiado sentido de la vista, que Amarilis, pudorosa, requiere justificar su entrega al sentido del oído:

> Y tendré gran disculpa,
> si el amarte sin verte fuere culpa,
> ..... (vv. 48-49).

En la epístola de respuesta de *Belardo a Amarilis*,[7] escrita por el poeta español frisando los sesenta años, Belardo confiesa su nuevo parecer y se complace con el amor de Amarilis, prefiriendo vivir en el engaño del sentido del oído:

> El ciego, que jamás se desengaña,
> imagina mayor toda hermosura,
> y le deleita más lo que le engaña. (vv. 43-45)

Él también desea amarla y alimentarse de la imagen que Amarilis se ha construido en su epístola, no con la fuerza e intensidad de ella, pero sí con la complacencia de un viejo sabio y cauteloso:

> [...]
> os diga cuánto el pensamiento os quiere;
> que os quiere el pensamiento, y no los ojos:
> que este os ha de querer mientras no os viere. (vv. 244-246)

En su epístola de respuesta, la construcción que Belardo hace de sí es menos laudatoria y sí más pesimista. En los primeros versos, al

---

[6] Versos citados por Lohmann Villena, Guillermo. *Amarilis indiana*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993, p. 59.

[7] Lope de Vega y Carpio, Félix. *Obras poéticas*. Barcelona: Planeta, 1983, pp. 809-818.

definirse Belardo por oposición a Amarilis, tenemos a dos sujetos representados:

> Agora creo, y en razón lo fundo,
> Amarilis indiana, que estoy muerto,
> pues que vos me escribís del otro mundo. (vv. 1-3)

Al hablar del «otro mundo», Belardo nos sugiere una doble referencia; la primera de ellas sería el mundo de los vivos, entendido como el paraíso, y la segunda se referiría al nuevo continente, tierra de fecundidad. A su vez, estas dos referencias se vinculan entre sí, ya que parte del imaginario de los conquistadores era ver estas nuevas tierras como el paraíso terrenal. También es interesante ver cómo, de uno u otro modo, Belardo se inserta dentro de un espacio muerto, el viejo continente. En los versos de su epístola hace un recuento de su desventurada vida, de las mujeres e hijos que tuvo y perdió, y de las críticas adversas que lo afectaron tanto.

Sin embargo, este Belardo descrito por Lope, como veremos, no coincide con el representado por Amarilis, pues ella no solo se ocupa de representarlo como sujeto de amor, sino también de construirlo paralelamente a un espacio ideal para la realización de ese amor. Para ello, Amarilis sigue un orden. Uno de los pasos es ensalzar la imagen representada de Belardo:

> .....
> oí, Belardo, tus conceptos bellos,
> tu dulzura y estilo milagroso. (vv. 38-39)

Aquí, el intelecto, el sentimiento y las formas de composición de Belardo son calificados de «bellos» y «milagrosos», calificativos que provienen de lo escuchado. Este último calificativo se anexará al vocativo *Belardo* a través de una obvia relación: Belardo, poseedor de un estilo que obra milagros, cambios inesperados en el entorno. La forma sustantiva del adjetivo *milagroso* transferirá sus cualidades hacia Belardo, creando otro nivel de representación a través de versos anafóricos:

> Oí tu voz, Belardo, mas, ¿qué digo?
> no Belardo, Milagro han de llamarte,
> este es tu nombre, el cielo te lo ha dado. (vv. 55-57)

Esta asunción de Belardo lo ubica en un estado de gracia y, por tanto, con el privilegio de habitar los cielos como espacio propio y natural. Así lo propondrá Amarilis en los siguientes versos:

> .....
> Que es patria tuya el cielo,
> y que eres peregrino acá en el suelo. (vv. 98-99)

El espacio para amar, al no ser América ni España, sino el cielo, hace suponer la desaparición toda posible relación de dominadores y subordinados. Los continentes desaparecen ante esta inmensidad celestial.

> Allá deseo en santo amor gozarte,
> pues acá es imposible poder verte.
> ..... (vv. 109-110)

Este es un espacio de igualdad, único lugar posible para la entrega total. Será en ese nuevo espacio divino donde podrán verse en un «dichoso estado». Por lo pronto, Amarilis, consciente de las limitaciones de su terrenalidad, seguirá un camino similar al que construyó para Belardo para ser partícipe de la ascensión.

2. El camino hacia Amarilis

Hasta este momento del análisis hemos podido precisar cómo Amarilis construye a Belardo al interior del texto y cómo, a su vez, en dicha elaboración, Belardo es vehículo de representación de la propia Amarilis. Esta interpretación se ve avalada por la idea de Rolena Adorno al decir que:

> [...] el sujeto se reconoce a sí mismo reconociendo al otro. La exigencia de definir el carácter del otro es el autoreconocimiento por el sujeto de la necesidad de fijar sus propios límites.[8]

Que Amarilis elija la vía del sentido del oído como único camino para alcanzar la plenitud del amor de Belardo, en un momento donde,

[8] ADORNO, Rolena, art. cit., p. 66.

como ya se dijo, el sentido de la vista era el privilegiado, la define y afianza su carácter de mujer de gran templanza y valor. Obviamente, es el amor quien la moverá a asumir estas nuevas formas de expresión.

.....
mas nunca tuve por dichoso estado
amar bienes posibles,
sino aquellos que son más imposibles.
A estos ha de amar un alma osada. (vv. 25-28)

Amarilis, en busca de su reconocimiento y confirmación como sujeto respecto del otro, de Belardo, se atreve a exponerse y a descubrirse movida por el amor. Para Amarilis, el acto de hablar y dirigirse a su amado, en un sentido lato, supondrá siempre, y necesariamente, revelar su intimidad:

.....
Y admirando tu ingenio portentoso
no puedo reportarme
de descubrirme a ti, y a mí dañarme. (vv. 43-45)

Luego del enaltecimiento de su amado y de la elaboración de un espacio de amor, siguiendo su proceso de construcción del sujeto, ella tiene que definirse como merecedora compañera para compartir dichos bienes espirituales. De ahí que en posteriores versos se articule un mecanismo de autoafirmación.

Dicho proceso se inicia con la confirmación de su espacio vital, y qué mejor manera de hacerlo que a través de la propia mirada de Belardo. Ella revela, por ejemplo, la abundancia de riquezas en oro y esmeraldas que hay en Potosí, y legitima su apreciación, de esta manera, agradeciendo a su amado por haber favorecido y engrandecido estas tierras al referirlas en sus comedias. Así, Amarilis puede, con razón, intensificar su relación con la tierra indiana con una sugerente participación de la naturaleza:

.....
yo, que aquestas grandezas voy mirando,
y entretenida en ellas
las voy en mis entrañas celebrando. (vv. 87-90)

La información que Amarilis da de sí se irá canalizando gradualmente en una relación consecutiva de patria, linaje y estado de amor, demostrando la importancia de cada uno de estos elementos en su configuración como sujeto.

En el verso:

> .....
> Porque sepas quién te ama y quién te escribe. (v. 129)

Amarilis se presentará en dos categorías: como sujeto que ama y sujeto que escribe. Y ambos se legitimarán mutuamente: la poeta a través de la palabra escrita reforzará el sentimiento de amor de la mujer. Viene al caso destacar como este sentimiento amatorio de la mujer responde a su condición de criolla, condición que alimentará el estado de la poeta. Aquí aludimos a una conciencia criolla que necesitamos justificar y que Amarilis se encargará de confirmar luego.

De acuerdo con los estudios de Bernard Lavallé sobre la conciencia criolla en los Andes, los hijos de españoles nacidos en América inicialmente no se hacían llamar *criollos*, ya que este término traía consigo una fuerte carga despectiva de parte de las autoridades españolas.[9] Ellos preferían valerse de formas perifrásticas que les brindaban un rasgo relevante de hispanidad.

> Igualmente les decían (y ellos se decían) *hijos y nietos de los conquistadores, hijos de los encomenderos*, a veces tan solo *beneméritos* por alusión a los méritos heredados de sus padres y abuelos.[10]

Podemos anotar que Amarilis no se aparta de este rasgo en los versos siguientes:

> Bien pudiera, Belardo, si quisiera
> en gracia de los cielos,
> decir hazañas de mis dos abuelos
> que aqueste nuevo mundo conquistaron,
> ..... (vv. 170-173)

---

[9] LAVALLÉ, Bernard. *Las promesas ambiguas. Criollos coloniales en los Andes*. Lima: Instituto Riva Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993, p. 21.

[10] Ib., p. 17.

Según Jacques Lafaye, el criollo se define no solo por su lugar de nacimiento, sino, principalmente, por el conocimiento de su país, de su realidad circundante y, en palabras de Lafaye, «sobre todo la adhesión a una ética colonial de la sociedad».[11] Si bien es cierto, Amarilis no abunda en extensas descripciones del terreno americano, sí brinda excelentes noticias de él, destacando, en particular, las aludidas virtudes climáticas de su tierra huanuqueña:

.....
de tantos bienes y delicias lleno,
que siempre es primavera. (vv. 157-158)

Este es un lugar habitado por notables conquistadores, donde los antecesores de Amarilis, españoles y conquistadores ellos, edificaron y fijaron residencia.

.....
y así nos inclinamos
a virtudes heroicas que heredamos. (vv. 188-189)

Amarilis estrecha la relación entre tierra y conquistadores para prolongarla en las sucesivas relaciones entre tierra-abuelos, tierra-padres y, finalmente, tierra-Amarilis.

Amarilis se presenta a continuación como dueña de tierras:

.....
nos cupo, según dicen, mucha parte
con otras prendas,
no son poco bastantes las haciendas
al continuo sustento. (vv. 191-194)

No es difícil entender esta mención a sus bienes materiales si tenemos en cuenta las palabras de Mabel Moraña cuando dice que el sector criollo de esos años cobró fuerza y poder paulatinamente, y que uno de los fundamentos de ese poder es la riqueza. Desde esta perspecti-

[11] LAFAYE, Jaques. *Quetzalcoalt et Guadalupe, la formation de la conscience nationale au Mexique*. París, 1974, citado por LAVALLÉ, Bernard, ob. cit., p. 25.

va, el creciente poder económico y el reclamo por el anhelado poder político consiguieron la maduración de una conciencia criolla.[12] Esta es la vía por la cual el linaje de Amarilis y su no menos oculta conciencia criolla quedaron encumbrados.

Otro aspecto para la definición del sujeto que muestra Amarilis es la pureza. Ella ha protegido y conservado su virginidad. Esto supone, por tanto, una subliminal vinculación con lo divino.

> .....
> yo, siguiendo otro trato,
> contenta vivo en limpio celibato
> con virginal estado
> a Dios con gran afecto consagrado,
> y espero en su bondad y en su grandeza
> me tendrá de su mano
> guardando mi inmaculada pureza. (vv. 210-216)

En este punto, Amarilis se consagra en un estado superior, purificado, pero lo eleva todavía más integrando a otro sujeto representado: Celia, imagen de Marta de Nevares, quien era la mujer de Lope de Vega en esos años. Amarilis le dedica unos versos en los cuales alaba su belleza y la gran fortuna de poder ver a su amado. Para construir la imagen de Celia, Amarilis se vale de la representación hecha por Lope a través de su personaje Angélica en su comedia *La hermosura de Angélica*.

> .....
> De trenzas de oro, cejas y ojos bellos
> cuando enredado te hallaste en ellos,
> bien supiste estimallos
> y en ese mundo y en este celebrallos,
> y en persona de Angélica pintaste
> cuanto de su lindeza contemplaste. (vv. 240-245)

Sin embargo, esta Celia y su belleza provienen del sentido de la vista de Belardo. Él la *contempla, la ve*. Líneas arriba ya hemos comentado cómo Amarilis desvirtúa al sentido de la vista. De esta manera,

---

[12] Moraña, Mabel. «Barroco y conciencia en Hispanoamérica». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. XIV, n.° 28, 1988, p. 237.

Amarilis, privilegiada por el sentido del oído, se distingue de Celia y se ubica en un estado superior, donde Celia no es rival.

> .....
> mas estoyme riendo
> de ver que creo aquello que no entiendo,
> por ser dificultosos
> para mí los sucesos amorosos,
> y tener puesto el gusto y el consuelo,
> no en trajes semejantes,
> sino en dulces coloquios con el cielo. (vv. 246-252)

Ella finalmente se convierte en elevada y digna merecedora del espacio de amor y desde ahí comparte y se entrega a su amado Belardo en condiciones y semejantes:

> Finalmente, Belardo, yo te ofrezco
> una alma pura a tu valor rendida,
> acepta el don, que puedes estimallo,
> ..... (vv. 253-255)

Un último punto a mencionar es el diálogo que Amarilis sostiene con sus versos con una clara intención de legitimar su propio discurso, demostrando que toda apropiación de los códigos estéticos europeos tiene, en estas tierras, un nuevo espacio que los recrea. Ella presenta sus versos como «fruta nueva», entendiéndolo como un estilo remozado. Y a ellos se encomienda como definitivo recurso de legitimación de su ser. Amarilis, una vez confirmada como sujeto y de haber construido a su amado, en particular diálogo le brinda a la palabra escrita, vehículo de amor y poder, el privilegio de transportarla hacia su amado Belardo.

> .....
> Navegad, buen viaje, haced vela,
> guiad un alma que sin alas vuela. (vv. 334-335)

Bibliografía

ADORNO, Rolena
1988 «El sujeto colonial y la construcción de la alteridad». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. XIV, n.° 28.

AMARILIS
1994 «Epístola de Amarilis a Belardo». En: *Antología general de la poesía peruana*. Selección y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Biblioteca Básica Peruana, Biblioteca Nacional del Perú, tomo XVIII.

LEONARD, Irving
1953 *Los libros del conquistador*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

LOHMANN VILLENA, Guillermo
1993 *Amarilis indiana*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

LOPE DE VEGA Y CARPIO, Félix
1983 *Obras poéticas*. Barcelona: Planeta.

LAVALLÉ, Bernard
1993 *Las promesas ambiguas. Criollos coloniales en los Andes*. Lima: Instituto Riva Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

MORAÑA, Mabel
1988 «Barroco y conciencia en Hispanoamérica». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. XIV, n.° 28.

SABAT DE RIVERS, Georgina
1990 «Amarilis: innovadora peruana de la epístola horaciana». *Hispanic Review*, n.°5.

Cuerpo y religión en las narrativas sobre Eva Perón

Alejandro Susti
Pontificia Universidad Católica del Perú

> En el cuaderno donde llevaba la cuenta de las soluciones químicas y de las peregrinaciones del bisturí escribió: «*Finis coronat opus*. El cadáver de Eva Perón es ya absoluta y definitivamente incorruptible».
> Tomás Eloy Martínez

Un aspecto poco estudiado en las narrativas basadas en la vida de Eva Perón —sean estas biografías, novelas, testimonios— consiste en el contenido religioso de las representaciones del personaje recogidas en ellas; me refiero en particular a determinadas prácticas comúnmente asociadas con su cuerpo, así como el sentido que estas prácticas asumen en relación con las circunstancias políticas y sociales en las cuales le toca desenvolverse. Los numerosos relatos que muestran de qué manera Eva Perón se identifica con los que sufren o padecen —cómo intenta aliviar o reducir este padecimiento a través de donaciones, gestos, sacrificios, siempre respaldados en su palabra—, la respuesta de aquellos a esta entrega y la forma en que conciben el rol del personaje en el contexto político del período, las descripciones de su corporalidad —la transparencia y color de su piel—, prácticas asociadas con esta corporalidad —la carencia de una adecuada alimentación y proclividad a la enfermedad— son todos temas recurrentes en biografías, testimonios y novelas bajo los cuales se filtra un fuerte componente religioso cuya importancia ha sido poco tratada por la crítica.

Esta religiosidad latente es precisamente uno de los signos que mejor explica la vigencia del personaje en el imaginario popular y el culto al que es sometido desde antes y después de su muerte —cuya más conocida expresión es la petición de canonización formulada a El Vaticano por el Sindicato de Obreros de la Alimentación, finalmente denegada.[1] Aun cuando los títulos de las recientes novelas de Abel Posse

[1] «31 de julio [1952]: El sindicato de Obreros de Alimentación envía un telegrama a

y Tomás Eloy Martínez (*La pasión según Eva* y *Santa Evita*, respectivamente) parecen en algún modo parodiar esta religiosidad, en realidad no hacen más que confirmar un trasfondo que, por lo general, no ha sido relacionado con los contenidos políticos y sociales del peronismo.[2] Más allá de las denominaciones recurrentes que suelen asociar a Eva Perón con el discurso religioso y se repiten indiscrimidamente en muchas de las narrativas que tratan su vida, es necesario indagar de qué modo se reproducen en estas determinados tópicos religiosos así como concepciones que delimitan el rol de la mujer en la sociedad y su relación con Dios, y una retórica en la que se trasluce la importancia del cuerpo en tanto espacio a través del cual se realiza esta relación, rasgos todos cuyo origen se localiza en el género de la hagiografía, desarrollado desde fines de la antigüedad.[3]

Pío XII en el que solicita la canonización y beatificación de doña María Eva Duarte de Perón» (Borroni, Otelo y Roberto Vacca. *La vida de Eva Perón. Tomo I: Testimonios para su historia*. Buenos Aires: Galerna, 1970, p. 329). Acerca del tema, Roberto Bosca escribe: «La confederación de trabajadores, encabezada por su secretario José Espejo, un incondicional de Evita, propone su consagración como "Santa Eva de América", del mismo modo que Santa Rosa de Lima. Ciertamente, la Santa Sede nunca daría respuesta a ese requerimiento, del cual Perón parecía tan convencido como sus prosélitos, aunque ello pueda resultar poco creíble. Él consideraba la indiferencia vaticana como una afrenta que difícilmente perdonaría» (Bosca, Roberto. *La iglesia nacional peronista. Factor religioso y poder político*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997, p. 133). Una versión diferente propone Lila M. Caimari: «[...] [E]n agosto de 1952 el sindicato de canillitas envió al Vaticano una demanda de canonización de Eva Perón. Pero lejos de ser representativa, esta iniciativa fue la maniobra aislada de un sindicato siempre muy extremo en las exteriorizaciones de fe peronista. La respuesta amable y negativa de Roma no parece haber sorprendido a nadie, ni siquiera a los funcionarios que habían contribuido a construir la imagen "santa" de la difunta. Tal vez habrá que interpretar menos literalmente las referencias oficiales a la santidad de Evita, y verlas como el fruto del *crescendo* discursivo del período más que de convicciones religiosas en sentido estricto». (Caimari, Lila M. *Perón y la Iglesia Católica. Religión, Estado y sociedad en la Argentina (1943-1955)*. Buenos Aires: Ariel Historia, 1995, p. 235)

[2] El trasfondo religioso del peronismo es estudiado por Bosca. En su libro propone «la consideración del peronismo como un movimiento político-religioso —o, dicho de otro modo, estudiado bajo la categoría de una religión política— que pretendería imponer una nueva conciencia a través de una concepción propia diferenciada de la católica o, más precisamente, de una doctrina política que pretendía constituir una reinterpretación autónoma de la doctrina cristiana tal como era presentada por la jerarquía eclesiástica de ese momento histórico» (Bosca, Roberto, ob. cit., pp. 10-11).

[3] Es necesario observar que los llamados «textos hagiográficos» incluyen en sí mismos un vasto repertorio de variaciones temáticas. El padre Hippolyte Delehaye nos da una idea de esta diversidad: «*La simple inspection d'un inventaire quelque peu détaillé des manuscrits d'une grande bibliotèque, sous la rubrique* Vitae et Passiones sanctorum, *suffit*

Para el análisis de estos aspectos haré uso de los aportes de Caroline Walker Bynum,[4] quien ha estudiado extensivamente en dos trabajos separados el significado religioso de la comida en las mujeres de la Edad Media, así como la doctrina de la resurrección del cuerpo iniciada en la Antigüedad y continuada en la Edad Media a través de los escritos de teólogos y filósofos de esos períodos. Ambos estudios proporcionan un marco de análisis con el cual abordaré las narrativas sobre el personaje, y su relevancia se justifica por varias razones; por ejemplo, el modo en que las santas medievales establecen su relación con la comida en su sociedad —e incluye entre otros aspectos el ayuno, el significado de la celebración de la eucaristía, el papel de la mujer en la provisión y distribución de la comida en esa sociedad— puede servirnos para entender en qué se fundamenta la afirmación tantas veces repetida y ejemplificada en diversos relatos que asocian la experiencia social de Eva Perón con la de las santas. Estos relatos, sin lugar a dudas, son el reflejo de una preocupación popular por crear un sentido en torno de la excepcionalidad del contacto que tuvo el personaje con las clases populares en una sociedad predominantemente católica; para ello, el modelo de la santidad —específicamente femenina— ofrece un marco apropiado con el cual identificar esta experiencia, a la vez que dar explicación al rol carismático que le toca cumplir a Eva Perón en ese momento histórico, rol que subraya de paso las limitaciones del poder político centrado en la figura —específicamente masculina— de Perón, que privilegia un modo de acercamiento a las masas populares a través de la autoridad oficial y también, en su conjunto, de la jerarquía eclesiástica cuya relación con el peronismo se ve problematizada después de un acercamiento inicial.[5]

à donner una idée de la richesse de cette littérature. Sans parler du nombre des exemplaires d'un même ouvrage attestant, à travers les siècles, un succès sans cesse renouvelé, on est frappé de la variété des formes sous lesquelles nous est parvenue l'histoire des saints et de leur culte. Las Actes des saints se groupent, d'après les sujets, en trois catégories bien tranchées: Passions des martyrs, Actes des apôtres, Vies des saints» (Delehaye, Hippolyte. *Les passions des martyrs et les genres littéraires*. Bruselas: Société des Bollandistes, 1966, p. 8).

[4] Bynum, Caroline W. *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*. Nueva York: Columbia University Press, 1995; íd., *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1987.

[5] Existe una extensa bibliografía sobre la relación entre el peronismo y la Iglesia Católica argentina. Puede consultarse el citado trabajo de Caimari. Según esta investigadora, el apoyo que Perón logra del episcopado durante la campaña previa a

Este carácter del rol carismático de las santas como alternativa al de la autoridad eclesiástica es subrayado por Bynum en el período que estudia: «*Women's charismatic, prophetic role was an alternative to, and threrefore a critique of and a substitute for, the characteristic male form of religious authority: the authority of office*».[6]

Los relatos que dan un sentido religioso al contacto que tiene el personaje con las clases populares, no son, sin embargo, producto espontáneo de una religiosidad popular. Existe un cuantioso material producido antes y después de la muerte de Eva Perón por el aparato de propaganda del régimen a través de la prensa y los medios de comunicación en el que es representada como una santa. Como bien señala Mariano Plotkin:

> Eva fue sucesivamente la Primera Samaritana, la Dama de la Esperanza y, poco antes de su muerte, la Jefa Espiritual de la Nación. Eventos inesperados, tales como los generados como resultado de su renuncia pública a la candidatura para la vicepresidencia de la Nación en 1951, eran utilizados por el régimen para enfatizar la imagen del «martirio de Eva».[7]

---

las elecciones se debió a su decisión de garantizar la enseñanza religiosa en las escuelas públicas por contraposición a la postura laicista propuesta por sus adversarios de la Unión Democrática. Sin embargo, señala Caimari, «[e]ntre los discursos de Perón con referencias religiosas [...] el tema dominante no fue el de la defensa de la enseñanza religiosa sino el de la inspiración cristiana de su política social. Tales evocaciones, a veces muy elocuentes, pretendían situar los ideales sociales que justificaban el conjunto de recientes medidas tomadas a partir de la Secretaría de Trabajo y Previsión, en la filiación directa de la doctrina social de la Iglesia» (Caimari, Lila M., ob. cit., p. 112). La ruptura final del peronismo con la Iglesia Católica, prosigue Caimari en sus conclusiones, ya se anuncia a partir de 1950: «[...] el "cristianismo peronista", ya definido como una religión popular, desinteresada de las formas pero respetuosa de la esencia social del mensaje de Cristo, rescatado del olvido por Perón, se volvió predominante entre las referencias religiosas del gobierno. Las huellas de este fenómeno son múltiples: las encontramos en la definición del buen y el mal cristianismo formulada por los líderes peronistas, en la doctrina nacional, en el cambio de la actitud oficial hacia las religiones no católicas, en las imágenes de la religión introducidas en la educación pública a partir de 1952, en la "canonización laica" de Eva Perón, etc. Esta religión peronista no era compatible con las prácticas de la Iglesia, ya que había sido definida justamente contra esta. El "cristianismo peronista" reivindicaba como única fuente la palabra de sus líderes y esa mística de la que el gobierno daba una definición de pertenencia o exclusión cada vez más extrema» (ib., pp. 316-317).

[6] Bynum, Caroline W., ob. cit., p. 233.

[7] Plotkin, Mariano. *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955).* Buenos Aires: Ariel Historia Argentina, 1994, p. 241.

Una vez muerta, bajo aprobación oficial, aparece toda una iconografía religiosa del personaje en estampas, medallones y otros tipos de representación gráfica.[8] Esta iconografía[9] también es reproducida en textos escolares acompañada de una literatura devocional cuyo ejemplo más ilustrativo son las oraciones dirigidas a Evita[10] y relatos en los que se hace alusión al contacto que el personaje tuvo con Dios. Cito un ejemplo referido por Plotkin:

> En *Cajita de música*, por ejemplo, hay una lectura en la que se cuenta que en una oportunidad Eva quería enviar un mensaje de amor pero no estaba segura de cómo hacerlo. Ante la duda se dirigió a Dios a efectos de

---

[8] Sobre la campaña de canonización llevada a cabo por el régimen peronista FRASER, Nicholas y Marysa NAVARRO. *Eva Perón*. Nueva York/Londres: Norton & Co., 1980, p. 170, escriben: «[...] *the idea of Evita's holiness remained with many people and was reinforced by the publication of devotional literature subsidized by the government; by the renaming of cities, schools and subway stations; and by the stamping of medallions, the casting of busts and the issuing of ceremonial stamps. The time of the evening news broadcast was changed from 8.30 pm to 8.25 pm, the time when Evita had "passed into immortality", and each month there were torch-lit processions on the 26th of the month, the day of her death. On the first anniversary of her death, «La Prensa» printed a story about one of its readers seeing Evita's face in the face of the moon, and after this there were many more such sightings reported in the newspapers*». (170)

[9] Acerca de la iconografía creda por el peronismo oficial después de la muerte de Evita, TAYLOR, Julie M. *Eva Perón: Los mitos de una mujer*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1981, pp. 142-143, da algunos ejemplos: «Una placa en memoria de la difunta Primera Dama mostraba un halo que rodeaba su cabeza, y la descripción de la prensa del acto en que se descubrió la placa, proclamaba a Evita "Madona de América". Las ilustraciones en los libros de las escuelas estatales también circundaban los conocidos rasgos en su austero marco de cabello rubio con una aureola, el nimbo que a veces tomaba la forma de una cruz. Un sindicato acentuó temas análogos en una página impresa en la forma de folleto devocional: el halo, la pose tradicional, los mantos azul y blanco son los de María. Pero el clásico velo enmarca el rostro inconfundible de Eva Perón».

[10] Cito dos ejemplos. El primero es referido por Taylor: «Los alumnos de primer grado leían "Ave, Eva" en la primera página de sus textos de lectura bajo una ilustración de Eva rodeada por ángeles. Los textos de segundo grado comenzaban con las palabras de un niñito que, desde una ilustración, se dirigía a la difunta Primera Dama: "Madrecita nuestra, que estás en los cielos... Hada buena que ríes entre los ángeles... Evita: te prometo que seré bueno"». (TAYLOR, Julie M., ob. cit., pp. 172-173). El segundo, por Caimari: «Está a la diestra de Dios padre/está en el reino del Señor/en las estrellas y en las nubes/en el espacio y en el sol./Está en la voz de la maestra/cuando reza una oración/y en el azul de la bandera/que nos cobija con amor./En la paloma mensajera/si su mensaje es de perdón/y entre las manos de los niños/a quienes dio su corazón» (CAIMARI, Lila M., ob. cit., p. 234).

> preguntarle qué debía hacer, a lo que Dios le contestó que el mensaje tendría la forma de un tren cargado de médicos y enfermeras, en obvia referencia al «tren sanitario» despachado por la Fundación Eva Perón [...].[11]

Roberto Bosca señala en estos textos y en la iconografía que los acompaña «el paralelismo con la imagen de la Virgen María».[12] En general, este paralelismo enfatiza el rol mediador del personaje y no únicamente involucra la relación entre Perón y el pueblo, sino aquella que se da entre Dios y este último. En el citado relato se naturaliza la acción social llevada a cabo por Eva Perón —y, por extensión, el peronismo—, caracterizándola como un designio de Dios que no puede ni debe ser contrariado. Hay, explícita, además, una alusión a una capacidad de discernimiento de la voluntad divina que solo el personaje posee, siempre realizada a través del vínculo del amor por el desposeído.

Inversamente a esta situación de lectura e interpretación de un mensaje divino, se sitúa el caso de las cartas dirigidas a Eva Perón,[13] en especial aquellas que le son dirigidas una vez muerta, como se lee al final de una de estas: «A la espera de su ayuda que tanto necesito, me despido de nuestra inmortal Sra. María Eva Duarte de Perón como una ciudadana que jamás de los jamás dejará de pensar que ella no sea inmortal y eterna a la vez en nuestros corazones».[14] El personaje, tal como es representado en el imaginario de quien escribe el fragmento, no únicamente interpreta los designios de Dios, sino que posee la capacidad de realizarlos *desde* el más allá y sin que nadie medie en ello, lo cual indirectamente niega la necesidad de una presencia de Dios o la intercesión de cualquier tipo de autoridad católica.

El mencionado paralelismo entre Eva Perón y la Virgen María ha sido cuestionado por el hecho de que su imagen combativa no parece

---

[11] PLOTKIN, Mariano, ob. cit., p. 199.

[12] BOSCA, Roberto, ob. cit., p. 123. Es necesario observar que Bosca asume el paralelismo entre Eva Perón y la Virgen María con cierta reticencia e incorpora el análisis de Caimari (véase la cita 11).

[13] «Los informes oficiales acentuaban el hecho de que seguían existiendo cajas postales en las que aún podían ponerse cartas a Eva, continuando la ilusión de un vínculo con la mujer muerta. Si bien la correspondencia iba a la fundación, los pobres de la Argentina aún podían realizar un acto que había sido importante para ellos durante años: "aún podían escribirle a Evita"» (TAYLOR, Julie M., ob. cit., pp. 110-111).

[14] «Mundo Peronista», p. 27 (agosto de 1952).

acercarse al modelo de pasividad representado por la Virgen.[15] A ello habría que agregar que en el carácter alternativo de su rol carismático —como señala Bynum en relación con las santas— hay también implícita una crítica de la jerarquía de la Iglesia Católica.[16]

El uso de determinados símbolos en el lenguaje del personaje al definir su rol como mediadora entre Perón y el pueblo es otro aspecto que merece consideración. Por ejemplo, sobre el símbolo del arco iris, extensivamente documentado en sus discursos, Bosca apunta: «El arco iris es el símbolo frecuente de la alianza entre los cielos y la tierra, como fue también de María como mediadora: articular el afán humano de un mundo mejor».[17] Esta capacidad mediadora expresada a través del lenguaje en oraciones, relatos y símbolos también se vehiculiza en el cuerpo del personaje, como refiere un conocido relato atribuido a José María Castiñeira de Dios, poeta que desarrolló una estrecha relación con Eva Perón:

> Había en esa habitación seres humanos en ropas sucias y que olían muy mal. Evita ponía sus dedos sobre sus llagas abiertas, porque ella era capaz de ver el sufrimiento de toda esa gente y sentirlo ella misma. Ella podía tocar las cosas más terribles con una actitud cristiana que me sor-

---

[15] Al referirse a las limitaciones de este paralelismo, Caimari afirma: «Las connotaciones "pararreligiosas" de Evita tenían significados cambiantes, de los cuales muchos fueron definidos durante su vida, antes de la profusión de imágenes vagamente celestiales que siguieron a su muerte. Además, estas no acompañaron solamente su imagen angelical, políticamente inocua: la tensión entre sumisión y combatividad, que marcó el conjunto de la imagen de Eva Perón, incluyó a las connotaciones religiosas que la rodearon. Las analogías marianas de la "Madona de los Humildes", que recordaban el sacrificio virginal, estaban combinadas con alusiones bíblicas mucho más combativas. Si Eva Perón pretendía rescatar una analogía religiosa para la mística peronista, esta parecía aproximarse más a la imagen de un Jesucristo redentor social, enemigo de los ricos y los mercaderes del templo, que a una Virgen más bien pasiva y poco asociada a los problemas sociales» (Caimari, Lila M., ob. cit., p. 226).

[16] El ataque explícito a la jerarquía eclesiástica se encuentra en el texto de *Mi mensaje*, cuya publicación fue prohibida por el propio Perón. En el capítulo dedicado a las «jerarquías clericales» se lee: «Entre los hombres fríos de mi tiempo, yo señalo a las jerarquías clericales, cuya inmensa mayoría padece de una inconcebible indiferencia frente a la realidad sufriente de los pueblos [...]. Yo no he visto sino por excepción entre los altos dignatarios del clero generosidad y amor... como se merecía de ellos la doctrina de Cristo, que inspiró la doctrina de Perón. En ellos simplemente he visto mezquinos y egoístas intereses y una sórdida ambición de privilegio» Como consta en Perón, Eva. *La razón de mi vida y otros escritos (Evita por ella misma)*. Barcelona: Planeta, 1997, p. 103.

[17] Bosca, Roberto, ob. cit., p. 121.

> prendía, besando y dejándose besar. Había una muchacha cuyo labio estaba medio comido por la sífilis, y cuando yo vi que Evita estaba por besarla, traté de detenerla. Ella me dijo, ¿Usted sabe lo que significa que yo la bese?[18]

El uso del propio cuerpo como medio de salvación y su vínculo con el rol proveedor del personaje es un aspecto sobre el que retornaré en otro trabajo. Lo interesante del fragmento reside en cómo Castiñeira de Dios construye una corporalidad táctil, de cuerpo que entra en contacto con los enfermos no solo a través de la palabra y la vista, sino también del tacto. Es en este *tocar al enfermo* en que cobra forma la experiencia religiosa de conocer a la Eva Perón que el poeta reinventa y, en la última pregunta que coloca en boca del personaje, más que referirse a sí mismo parece dirigirse a su lector/oyente.

Quiero mencionar, por último, en relación con el culto oficial, cómo el momento de la agonía es concebido por el régimen peronista de acuerdo con un imaginario religioso. A los títulos que le son en ese entonces otorgados se suman innumerables discursos en su alabanza[19] y la oficialización de *La razón de mi vida* como texto de lectura obligatorio en las escuelas y la universidad.[20] A este fervor oficial sigue una «ola de religiosidad popular» con celebración de misas y peregrinajes al santuario de la Virgen de Luján;[21] finalmente, en la

---

[18] Citado por Fraser, Nicholas y Marysa Navarro, ob. cit., p. 127.

[19] Para un análisis detallado del *crescendo* emocional de la agonía y muerte de Eva Perón remito a Caimari, Lila M., ob. cit., pp. 229-237.

[20] «En virtud de la ley 14.126 del 26 de julio de 1952, este libro se convirtió en texto obligatorio en las escuelas primarias y secundarias, así como en la universidad. Las instrucciones a los docentes eran firmes: el libro de la Jefa Espiritual de la Nación debía ser texto único de lectura de 5° y 6° grado. De 1° a 4° grado sería utilizado periódicamente en dictados, y diversos pasajes serían comentados de acuerdo a la edad de los alumnos. Para la enseñanza secundaria básica, la lectura del libro era obligatoria en Castellano, y materia de análisis en Cultura Ciudadana. En los ciclos superiores y profesionales, sería objeto de estudio en los cursos de Literatura, Historia e Instrucción Cívica. Finalmente, los profesores de lenguas extranjeras debían hacer ejercicios de traducción utilizando textos seleccionados de la obra de Eva Perón» (ib., p. 188).

[21] Sobre el culto de la Virgen de Luján y su importancia durante el régimen peronista escribe Caimari: «La Virgen de Luján se convirtió en objeto de devoción particular en los círculos oficiales. El presidente mantenía un culto personal a la Virgen, que conservaría hasta su muerte. Ya en 1946, el santuario de Nuestra Señora de Luján fue visitado por la pareja Perón en el contexto de la peregrinación arquidiocesana de aquel año. El Jefe de la Policía Federal obtuvo de Copello [Legado Papal en la Argentina] el permiso de erigir a la Virgen en patrona de la institución, y la imagen fue instalada en todos los

víspera de su muerte, la CGT convoca una misa oficiada por los padres Virgilio Filippo y Hernán Benítez.[22] Vista retrospectivamente toda esta preparación para la muerte de Eva Perón en realidad contribuye a crear un efecto contrario: más que una despedida se trata de una celebración de su paso a un estadio nuevo, ascensión a una inmortalidad que habla más de una resurrección que de una muerte.

Como puede verse en los ejemplos citados, el peronismo elabora desde antes y después de la muerte de Eva Perón una vasta hagiografía en torno a su imagen que se integra en un programa más amplio de reinterpretación de la doctrina cristiana.[23] Paralelamente a este culto oficial se manifiesta un culto privado producto de esta imagen religiosa construida por el régimen. Existen numerosos testimonios que prueban la vigencia que tuvo —y aún tiene— el llamado culto de «Santa Evita»:

> En los barrios de la ciudad, del Gran Buenos Aires y del interior se levantaron pequeños e improvisados oratorios —«altares cívicos»— con cajones que mostraban el retrato de Evita rodeado de flores y una vela encendida, ante los cuales oraban vecinos y paseantes. La Plaza de Mayo quedó adornada con una enorme efigie de casi diez metros de altura.[24]

Estas manifestaciones forman parte de una religiosidad popular que surge apartada de las iniciativas de la jerarquía eclesiástica y en algún modo pueden interpretarse como fruto del programa de un «cristianismo peronista» en el que se rechaza la mediación de la Iglesia.[25] Sin embargo, resulta sumamente problemático medir los efec-

---

despachos de la policía. Con motivo de la nacionalización de los ferrocarriles —uno de los hitos principales de la espectacular política económica peronista de los primeros años— Copello acordó la autorización para que la Virgen de Luján fuese erigida en patrona de los trenes argentinos y para la difusión de la iconografía de la Virgen en todas las estaciones del país. Las campanas de todas las iglesias sonaron el 11 de marzo de 1948, fecha de la toma simbólica de posesión de los ferrocarriles por el Estado» (ib., p. 122).

[22] La trayectoria del padre Hernán Benítez, intelectual jesuita estrechamente vinculado a los Perón, es analizada en un apéndice por Caimari (ib., pp. 325-338).

[23] Para un estudio del concepto de religión política en el peronismo, remito al ya mencionado estudio de Bosca, Roberto, ob. cit.

[24] Mercante, Domingo A. *Mercante: corazón de Perón*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1995, p. 155.

[25] Caimari elabora una hipótesis a partir del acercamiento que Perón tuvo hacia determinadas sectas no católicas, entre ellas, el pentecostalismo en 1953: «[A]demás de

tos de la canonización de Evita llevada a cabo por el peronismo, como señala Lila Caimari:

> ¿por qué pensar que la gente que se reunía en torno a los altares rezaba *a* Evita y no *por* Evita? ¿Acaso no es más fácil imaginar que, en un país en el que los ritos fúnebres están indisolublemente ligados a la religión católica desde hace siglos, la muerte de alguien tan popular pudiese provocar oraciones masivas? Si se había impuesto una lectura de esta muerte como un «sacrificio por el pueblo», no es sorprendente que tanta gente saliese a exteriorizar lo que podía ser a la vez un sentimiento de gratitud y de responsabilidad. Este sentimiento no podía expresarse sino bajo la forma ritual de celebración de la muerte en un país de cultura católica, en medio de oraciones, cruces y altares.[26]

A esta hipótesis que limita los efectos de la canonización laica de Eva Perón es importante agregar un análisis de las narrativas que construyen su imagen (novelas, testimonios, biografias, etc.), porque es precisamente en estas narrativas en donde mejor se ve un aspecto no considerado en el enfoque de los historiadores: me refiero a la importancia, apuntada anteriormente, del rol proveedor y nutricio que tiene el personaje, rol que necesariamente debe examinarse a partir de la manera en que los relatos construyen su corporalidad. La imagen religiosa que produce el peronismo se fundamenta precisamente en la construcción de una corporalidad que a su vez está estrechamente vinculada con el modelo de santidad que el catolicismo ha desarrollado desde fines de la Antigüedad y con la semantización del cuerpo operada por la narrativa occidental. Sobre estos aspectos quiero ahora centrar mi atención.

---

un público seguramente más peronista que el que iba a misa los domingos, este culto promovía una aproximación directa a Cristo, un rechazo de la mediación de las autoridades eclesiásticas —incluidas las protestantes— en favor de una religión no letrada, incluso antiintelectual. Dichos elementos la acercaban a la concepción peronista del cristianismo "verdadero" mucho más que la fe predicada por una Iglesia Católica en la que la rutinización de la práctica era denunciada desde hacía años por sus propios fieles» (Caimari, Lila M., ob. cit., p. 203).

[26] Ib., p. 236.

Santidad del cuerpo

Las constantes en torno a la descripción del cuerpo de Eva Perón en las narrativas se agrupan principalmente bajo tres signos: el color de su piel, su relación con la comida —que incluye, a su vez, aspectos tales como su contextura física, el rol que le cabe en la provisión de un soporte material a sectores sociales marginados, la función del cuerpo en esta mediación, etc.— y, por último, su sexualidad —esto es, referencias a relaciones heterosexuales así como a la abstinencia, la castidad, la infertilidad, etc.

Estas constantes en muchos casos se articulan con anécdotas o historias breves en las que el cuerpo se concibe como *locus* donde se generan determinados significados. En relación con esta semantización del cuerpo y su inserción en la escritura literaria, Peter Brooks señala lo siguiente:

> *The bodily marking not only serves to recognize and identify, it also indicates the passage into the realm of the letter, into literature: the bodily mark is in some manner a «character», a hieroglyph, a sign that can eventually, at the right moment of the narrative, be read. Signing the body indicates its recovery for the realm of the semiotic.*[27]

Uno de los ejemplos que mejor ilustra este proceso se encuentra en una anécdota narrada por Erminda Duarte en *Mi hermana Evita* que cumple la función de asignar un origen temporal y espacial a la transparencia de la piel del personaje. El relato sitúa en un momento muy temprano en la vida del personaje la preocupación por el tono de su piel y anticipa la excepcionalidad de su experiencia futura. El pasaje, además, establece un nexo entre lo cotidiano y lo sobrenatural, que sugiere indirectamente la idea de que Eva experimenta en su niñez una experiencia de resurrección.[28] El fragmento que recojo a conti-

---

[27] Brooks, Peter. *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 1993, p. 22.

[28] Cito el pasaje narrado por Erminda Duarte: «La piel de tu cara tuvo siempre una especie de diafanidad. Acaricio ahora una de tus mejillas, y de repente viene a mi memoria una imagen que nos horrorizó a todos los que componíamos tu familia. Aparece ante mí, como abriéndose paso entre tantos aconteceres y días, tu cara oscurecida, totalmente quemada, algo peor que una llaga en la que se advierte la fuerza vital de la carne viva. Tenías solo cuatro años; yo dos más; sin embargo, recuerdo el

nuación describe brevemente el acontecimiento y ha sido incluido por Posse en *La pasión según Eva*, basándose en el testimonio que le brinda al autor un primo segundo del personaje:

> Como que tampoco lloró aquella tarde de lluvia cuando doña Juana puso la sartén llena de aceite para hacer tortas fritas. Eva, traveseando con la hermana, se echó encima el aceite hirviente. Pegó un alarido, pero enseguida quiso disimular la atroz quemadura. Durante tres días se le ennegreció la cara. La daban por perdida. Luego cayó la piel quemada y apareció ella como era, con el cutis aún más blanco, más extrañamente blanco [...].[29]

La protagonista es sometida a una prueba de la cual sale airosa gracias a su capacidad de asimilación del dolor. La experiencia queda en principio grabada —diríase con mayor precisión, *escrita* en su piel— pero luego, de una manera sobrenatural, el cuerpo recupera su lozanía. La huella más tangible del sufrimiento no es la cicatriz dejada por el accidente sino la blancura aún mayor que adquiere el tono de la piel. El personaje, de esta forma, pasa por un rito de purificación que simbólicamente lo fortalece.

Por otra parte, si es que seguimos las observaciones hechas por Brooks, el pasaje constituye el primer síntoma del proceso de semantización al que se somete el cuerpo del personaje a lo largo de su vida. La marca no consiste únicamente en *inscribir* sobre la piel de

---

hecho en cada uno de sus pormenores. Y también sé que era mediodía. Estábamos las dos en la cocina como atrapadas por el sortilegio del fogón. ¿Qué es lo que ven en el fuego todos los chicos del mundo? Te acercaste demasiado y tu brazo chocó con una sartén llena de aceite hirviendo que en el acto saltó y te bañó la cara hasta la última gota bullente, y no recuerdo si gritaste —lo único que no puedo precisar— o si te quedaste en silencio, espantada. Días después tu rostro de niña se fue oscureciendo, como si se carbonizara lentamente; una costra negra en la que tus ojos parecían más brillantes. Y ya se te veía el valor. Todos en casa nos mirábamos con la misma pregunta lastimándonos las pupilas: ¿Eva quedará así para siempre? ¿Qué señales se fijarán en su piel dulce si es que esa carbonización termina por desaparecer? Estábamos convencidos de que algo de ese horror perduraría, que era inevitable la persistencia de una huella despiadada. ¡Y qué deseos tenía mamá de desprenderte esa piel de castigo, de tejerte con sus caricias una piel nueva! Hasta que un día la enorme quemadura fue expulsada por tu necesidad de ser bella, de no hacer sufrir. Tu cara volvió a ser blanca, pura. Y fue como si el sol hubiera salido, no en el cielo sino en nuestra casa» (Duarte, Erminda. *Mi hermana Evita*. Buenos Aires: Centro de Estudios Eva Perón, 1972, pp. 18-19).

[29] Posse, Abel. *La pasión según Eva*. Buenos Aires: Emecé, 1995, p. 62.

Eva Perón un rasgo inusual observado en el cuerpo de seres con una capacidad extrema de asimilación del dolor y sufrimiento por los demás, sino en anunciar la centralidad del cuerpo en la transmisión del discurso del personaje. Eva Perón hablará *con* y *a través* de las marcas infligidas en su cuerpo, en él se inscribirán *literalmente* los momentos culminantes de su breve historia *en vida y más allá de su muerte*. Aun muerto, el cuerpo de Eva *vive*, es decir, *significa* en el sentido que asumen los textos literarios que aún siguen leyéndose más allá del límite temporal que el acto de escritura les asigna.

La claridad y blancura de la piel es un rasgo que puede rastrearse en textos medievales que refieren la vida de determinados santos y santas y está también asociada con el culto de las reliquias. Es precisamente esta claridad de la piel la que lleva a los hagiógrafos a considerar los cuerpos y huesos de los santos y santas como joyas que deben preservarse en relicarios:

> *Walter Daniel wrote that Aelred of Rievaulx shone like a sun while still baby in the cradle; in death his flesh was «clearer than glass, whiter than snow», shining «like a carbuncle». Peter Damian described Saint Romuald as, on earth, «neglected pearl of heaven»; thus, in death, he «shines ineffably among the living stones of the celestial Jerusalem». James of Vitry reported that after the death of Mary of Oignies, her body appeared in a dream «as if transformed into a very brilliant precious stone».*[30]

La descripción de la palidez de Eva puede hallarse aun en textos que no tratan exclusivamente sobre su vida, escritos por quienes la conocieron personalmente. Así, por ejemplo, la describe Suzanne Bidault —citada a su vez por Alicia Dujovne Ortiz—, esposa del ministro de Relaciones Exteriores de Francia, durante su viaje por Europa:

> [...] es cierto que algo la afeaba, algo que no aparece en las fotos: tenía una cara completamente descolorida (¿sería ya por la leucemia?) bajo unos cabellos descolorados, y no hacía nada por mejorarlo, ya que —según ella misma me dijo— su confesor le permitía el *rouge* en los labios pero no en las mejillas.[31]

---

[30] Bynum, Caroline W., ob. cit., p. 210.

[31] Dujovne Ortiz, Alicia. *Eva Perón. La biografía*. Tr. del francés por la autora. Buenos Aires: Aguilar, 1995, p. 193.

La aparente ingenuidad con la que Eva Perón y la propia Bidault describen la voluntad del confesor —que no es otro que el padre Hernán Benítez— de no utilizar maquillaje para transfigurar su rostro, descubre, por otra parte, una clara intención de acentuar el rasgo pálido o «descolorido» de su piel. Resulta claro que el intelectual jesuita maneja un código de representación del cuerpo cuyo origen se ubica en la tradición hagiográfica y con el que construye un significado que permanece oculto tanto para la propia Eva como para la señora Bidault. Otro indicio del carácter aparentemente sobrenatural de la blancura de la piel —y que pasa casi desapercibido en el fragmento— reside en el hecho de que las «fotos» no pueden registrarla. Esta mención tiene relevancia porque enfatiza la importancia de la experiencia del contacto directo y acentúa con ello la incapacidad del lenguaje visual y verbal para describir un rasgo que excede los parámetros de lo normalmente reconocible. «Ver» a Eva en persona es también una experiencia que se asemeja a lo táctil; «ver», en este caso, es llegar a «tocar» al personaje, cerciorarse de que lo que se ve es real.[32]

El tratamiento de la blancura de la piel en las novelas de Posse y Eloy Martínez presenta, a su vez, otras variantes. En la primera de estas, el cuerpo es visto a través de un proceso de deterioro que describe el avance de la enfermedad. Lo significativo, en este caso, reside en cómo la delgadez del cuerpo provocada por la enfermedad permite ver los huesos, la piel es ahora transparente: «Pero me miro de frente, por donde estaba el busto y busco algo que me alarmó el otro día y que creo que Juan descubrió con horror, aunque trató inmediatamente de disimularlo: que se me ve la blancura del hueso del esternón».[33]

La transformación de la palidez hacia la transparencia tendrá en la novela de Eloy Martínez su última expresión en la fosforescencia del cadáver, tal como se lo describe en este fragmento:

---

[32] Este énfasis en la experiencia de «ver» a Eva aparece en *Santa Evita*. En el siguiente pasaje el autor inventa un testimonio del peluquero Julio Alcaraz quien describe lo que le cuentan sus primas al regresar del acto público en el que Evita renunció a su candidatura al lado de Perón: «[...] cuando habló Evita estaban cerca del palco, a veinte o treinta pasos. "Vimos su cutis de porcelana", me dijo la del bocio; "le vimos los dedos largos como de pianista, *la aureola luminosa alrededor del pelo*"... La interrumpí: "Evita no tiene ninguna aureola", dije. "A mí no podés vender ese boleto". "Sí tiene", porfió la de nariz más grande. "Todos se la vimos. Al final cuando se despidió, también la vimos elevarse del palco un metro, metro y medio, quién sabe cuánto, se fue elevando en el aire y la aureola se le notó clarísima, había que ser ciega para no darse cuenta"» [el subrayado es mío] (Eloy Martínez, Tomás. *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta, 1995, p. 118).

[33] Posse, Abel, ob. cit., p. 240.

> De las transparencias del cuerpo brotaba una luz líquida, inmune a las humedades, a las tormentas, y a las desolaciones del hielo y del calor. Estaba tan bien conservada que hasta se veía el dibujo de los vasos sanguíneos bajo el cutis de porcelana y un rosado indeleble en la aureola de los pezones.[34]

Las lecturas que realizan ambos autores de la piel del personaje pueden concebirse complementariamente y su implicancia no se detiene únicamente en informar al lector, a la manera de un diagnóstico, sobre las razones —sean estas médicas o químicas— de su transformación. Ambos textos juegan, además, con otro nivel de significación: el cambio en la piel es un indicio del ascenso espiritual al que finalmente accede Eva una vez muerta. La fosforescencia del cadáver es, en este sentido, un signo del carácter incorruptible del cuerpo, su brillo no es solamente el resultado del tratamiento químico al que lo somete el embalsamador, sino que más bien está emparentado con aquel otro que caracteriza a las reliquias y se preserva como signo de santidad.

Este rasgo del cadáver de Eva y, más aun, de las transformaciones que sufre su piel está también extensamente documentado en las hagiografías; según sostiene Bynum:

> *The Life of Aethelwold, written by Wulfstan of Winchester about the year 1000, tells us that those present at the saint's death saw his corpse suddenly renewed with whiteness and rosiness, «in which observed change of the flesh appeared even on earth some hint of the glory of the resurrection».*[35]

Tal como sucede con el tono descolorido de la piel acentuado por los consejos del padre Benítez, el embalsamamiento del cadáver llevado a cabo por el doctor Ara genera un paralelo con el proceso de embellecimiento natural de los cadáveres de los santos y santas. El hecho de que Ara es plenamente consciente del efecto milagroso que su trabajo logra en los testigos del cadáver queda reafirmado en la forma como decide exhibirlo en su laboratorio —en una urna de cristal de forma piramidal—, es decir, de manera análoga a la exhibición de los relicarios de fines de la Antigüedad y comienzos de la Edad Media.[36]

---

[34] Eloy Martínez, Tomás, ob. cit., p. 26.

[35] Bynum, Caroline W., ob. cit., p. 222.

[36] El embalsamiento fue también practicado en los cadáveres de algunos santos:

Existe entonces una continuidad semántica a lo largo de las narrativas que refieren la blancura y transparencia de la piel del personaje. La marca infringida en el cuerpo de la Eva-niña se «lee» —cincuenta años más tarde— en el texto de Erminda Duarte como un signo que adelanta el carácter incorruptible de sus restos. En tal sentido, el cuerpo ha terminado por hacerse texto, es recuperado por este a través de la semantización que hace de la herida original ahora cicatrizada por la palabra. Este poder de la palabra es también uno de los principios en los que se funda la escritura del texto de la hermana de Eva Perón; el cadáver que llega a ella ha sido maltratado, desfigurado:

> Tu frente continúa siendo serena pese a que muestra un puntazo en la sien derecha y la señal de cuatro golpes. Veo un gran tajo en tu mejilla derecha y lo que queda de tu nariz destrozada, casi completamente destrozada. Es que tu sacrificio fue más allá de tu último día de vida porque ningún verdadero sacrificio termina jamás.[37]

En medio de las marcas que la memoria registra en el texto de Erminda Duarte, la transparencia y fosforescencia de una Eva agonizante y otra hecha ya cadáver referidas en las narrativas de Posse, Eloy Martínez y Ara —rasgos que escapan al registro fotográfico en el

---

«*Holy bodies were also embalmed because, as witnesses testified at one canonization proceeding, "God took such pleasure in" their bodies and their hearts*». (Bynum, Caroline W., ob. cit., p. 322).

[37] Duarte, Erminda, ob. cit., p. 12. A este testimonio hay que agregar el comunicado dado a conocer en 1985 por la propia Erminda y su hermana Blanca, según Dujovne Ortiz, «como respuesta a un artículo del doctor Raúl Matera publicado en la revista *Ahora*» (Dujovne Ortiz, Alicia, ob. cit., p. 312). Cito de la biógrafa quien, a su vez, cita a las hermanas Duarte: «Nuestra intención no es reavivar antiguas heridas que nos siguen haciendo sufrir. Pero no podemos ni debemos permitir que la historia sea desnaturalizada. Por eso damos testimonio aquí de los malos tratos infligidos a los despojos mortales de nuestra querida hermana Evita: —varias cuchilladas en la sien y cuatro en la frente, —un gran tajo en la mejilla y otro en el brazo, al nivel del húmero, —la nariz completamente hundida, con fractura del tabique nasal, —el cuello, prácticamente seccionado, —un dedo de la mano, cortado, —las rótulas fracturadas, —el pecho, acuchillado en cuatro lugares, —la planta de los pies está cubierta por una capa de alquitrán, —la tapa de zinc del ataúd tiene las marcas de tres perforaciones, sin duda intencionales. En efecto, el ataúd estaba completamente mojado por dentro, la almohada estaba rota y el aserrín del relleno, pegado a los cabellos, —el cuerpo había sido recubierto de cal viva y mostraba en algunas partes las quemaduras provocadas por la cal, —los cabellos eran como lana mojada, —el sudario, enmohecido y corroído» (ib., pp. 312-313).

relato de Bidault— hacen directa alusión al culto de las reliquias. En estas narrativas, el cuerpo del personaje, poco tiempo antes de su muerte, se ha transformado en *urna* a través de la cual pueden verse los síntomas de una «vida» interior cuya intimidad empieza a hacerse pública. La transparencia representa también un acceso simbólico a una corporalidad que ha permanecido oculta al ojo humano y alude a la presencia ineludible de lo sobrenatural. El cuerpo, como subraya Bynum, es ahora lugar de contacto con lo divino:

> *The cult of relics not only abolished a distinction between spirit and matter; in giving terrifying power to bone and sinew, it forced a new look at what it meant for every human to be a body.*[38]

«Ver» esta Eva transparente y fosforescente es en algún modo también confirmar el origen de la excepcionalidad de sus actos *en su cuerpo*, en esta suerte de autopsia que realiza el narrador para el lector; el cuerpo que irradia una propia luz es, en este sentido, documento-texto que prueba el carácter irrepetible de las virtudes del personaje, la luz una indicación de que este cuerpo que renuncia a su propia muerte sigue irradiando una verdad en su propia desnudez.

Por otra parte, este «ver» el cuerpo vivo o muerto de Eva Perón obedece también a un deseo de posesión y conocimiento —y búsqueda de placer— de quien lo «narra» y/o quien lo «lee». Brooks observa cómo la posesión del cuerpo ha sido tradicionalmente asociada con el acceso al conocimiento:

> *In modern narrative literature, a protagonist often desires a body (most often another's, but sometimes his or her own) and that body comes to represent for the protagonist an apparent ultimate good, since it appears to hold within itself—as itself— the key to satisfaction, power, and meaning.*[39]

En los textos narrativos modernos, según este crítico, la posesión visual del cuerpo —y, en particular, el cuerpo femenino— llega a constituirse en el principal móvil de la trama y busca producir placer a través de la dilación que la narrativa ejerce sobre la temporalidad de

---

[38] Bynum, Caroline W., ob. cit., p. 255.
[39] Brooks, Peter, ob. cit., p. 8.

la historia.[40] En el caso de las narrativas estudiadas, es necesario hacer una distinción entre los diversos modos en que el cuerpo del personaje es visto o «descubierto» por sus narradores. En primer lugar, el cuerpo *vivo* de Eva Perón —tal como aparece en los textos de Posse, Eloy Martínez y Ara— es un cuerpo agónico o sufriente; el desnudarlo no puede tener otro propósito que descubrir en él las marcas de su propia muerte: ha empezado a morir biológicamente en vida. No hay dilación ni placer adjunto en desnudar narrativamente a este cuerpo enfermo, ni elipsis o silencio que en ese proceso produzca en el lector un imaginárselo poseído visual o corporalmente por un otro masculino.

Algo muy distinto, sin embargo, sucede con el cuerpo *muerto* del personaje —el cadáver— ejemplificado en los textos de Eloy Martínez y el doctor Ara. En el caso del primero, la paradoja consiste en constatar que es más bien el cuerpo muerto y la dilación en el develamiento de sus partes a través de la palabra, la fuente de placer del lector. Inserta en la subjetividad de su personaje —el Coronel Koenig—, la palabra del narrador «desnuda» literalmente a este cuerpo y le otorga una nueva vida:

> Las nalgas. El raro clítoris oblongo. No. Qué tentación el clítoris. No; debía refrenar la curiosidad. Leería las notas que había tomado sobre el clítoris. Las galerías y caracoles de la oreja: eso estaba mejor. Levantó el lóbulo sano. A la sombra de los cartílagos, un arco suave: un tobogán. Eligió el punto. En la voluta donde desembocaba el músculo con el nombre más largo de la anatomía humana, esternocleidomastoideo, se abría un espacio virgen, todavía no alcanzado por los aceites fúnebres. Tomó una de las pinzas. Ahora. La punción: una brizna de carne. El corte dejó una señal estrellada de milímetro y medio, casi invisible. En vez de sangre, brotó un hilo de resina amarilla que se evaporó al instante.[41]

El otorgar una «nueva vida» consiste en marcar una vez más el cuerpo de Eva Perón con un nuevo significado, es decir, resemantizarlo para dar lugar a una nueva narrativa sobre él. La punción que el

---

[40] «*Narrative is interested not only in points of arrival, but also in all the dilatory moments along the way: suspension or turning back, the perversions of temporality (as of desire) that allow us to take pleasure and to grasp meaning in passing time*» (ib., p. 19).

[41] Eloy Martínez, Tomás, ob. cit., p. 134.

Coronel Moori Koenig realiza sobre el cadáver —y, por extensión, el narrador identificado con la figura de Eloy Martínez— es precisamente la marca que inaugura el relato de *Santa Evita*, marca que lo hace palabra y posibilita el texto que el lector tiene entre sus manos. De esta manera, puede decirse que es con esa marca y el significado inscrito en ella que resucita este cuerpo e inicia una segunda vida en la que será el lenguaje —la «resina amarilla» y no la sangre— lo que habrá de animarlo.

***

En este trabajo se ha propuesto un análisis de la corporalidad de Eva Perón tal como se construye en los textos que narran su vida y muerte. Este análisis entronca la representación de esta corporalidad con el modelo propuesto en los escritos sobre santas cuyo origen se remonta a finales de la Antigüedad y con la semantización del cuerpo en la narrativa occidental. Uno de los aportes de esta formulación consiste en que permite distinguir cómo la canonización laica de Eva Perón producida sistemáticamente por el régimen peronista desde antes de su muerte enfatiza un modelo de santidad que el imaginario católico —predominante en la Argentina del período— ha desarrollado a lo largo de siglos y que la memoria colectiva, creyente o no, ha conservado.

El proyecto de canonización laica elaborado por el peronismo puede ser entendido también como un intento de control político sobre el cuerpo del personaje. Más allá del rol que ella misma se asigna en *La razón de mi vida* y en sus discursos como mediadora entre Perón y el pueblo —y, de acuerdo con el modelo mariano, entre Dios y el pueblo—, los relatos sobre Eva Perón prueban que su cuerpo, a través del continuo contacto que mantiene con los sectores marginados de su sociedad, se convierte en receptáculo de un significado religioso cuyo control *en vida y muerte* se vuelve una necesidad política. Por lo tanto, construir una imagen religiosa del personaje es también una forma de apropiación y control de la semantización acumulada en su cuerpo.

Bibliografía

ARA, Pedro
1974 *El caso Perón (Apuntes para la historia)*. Madrid: CVS Ediciones.

BORRONI, Otelo y Roberto VACCA
1970 *La vida de Eva Perón. Tomo I: Testimonios para su historia*. Buenos Aires: Galerna.

1971 *Eva Perón*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

BOSCA, Roberto
1997 *La iglesia nacional peronista. Factor religioso y poder político*. Buenos Aires: Sudamericana.

BROOKS, Peter
1993 *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge/Londres: Harvard University Press.

BROWN, Peter
1981 *The Cult of Saints. Its Rise and Function in Latin Christianity*. Chicago: University of Chicago Press.

BYNUM, Caroline W.
1995 *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*. Nueva York: Columbia University Press.

1987 *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*. Berkeley/Los Ángeles/Londres: University of California Press.

CAIMARI, Lila M.
1995 *Perón y la Iglesia Católica. Religión, Estado y sociedad en la Argentina (1943-1955)*. Buenos Aires: Ariel Historia.

CORTÉS ROCA, Paola y Martín KOHAN
1998 *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Ed.

DELEHAYE, Hippolyte
1966 *Les passions des martyrs et les genres littéraires*. Bruselas: Société des Bollandistes.

DUARTE, Erminda
1972 *Mi hermana Evita*. Buenos Aires: Centro de Estudios Eva Perón.

DUJOVNE ORTIZ, Alicia
1995 *Eva Perón. La biografía*. Tr. del francés por la autora. Buenos Aires: Aguilar.

ELOY MARTÍNEZ, Tomás
1995 *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta.

1989 *La novela de Perón*. Buenos Aires: Legasa.

FRASER, Nicholas y Marysa NAVARRO
1980 *Eva Perón*. Nueva York/Londres: Norton & Co.

MERCANTE, Domingo A.
1995 *Mercante: corazón de Perón*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

PERÓN, Eva
1997 *La razón de mi vida y otros escritos (Evita por ella misma)*. Barcelona: Planeta.

PLOTKIN, Mariano
1994 *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*. Buenos Aires: Ariel Historia Argentina.

POSSE, Abel
1995 *La pasión según Eva*. Buenos Aires: Emecé.

TAYLOR, Julie M.
1981 *Eva Perón: Los mitos de una mujer*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

Qué se ama cuando se ama

Carlos Thorne

No podría decir del amor
si no que es como una vaga sombra
que nos atisba
una luz directa que sin piedad nos hiere
desde las uñas de los pies
hasta las vísceras ocultas

Lola Thorne

No importa si cuando llame el amor
yo estoy muerta
vendré
siempre vendré
si alguna vez
llama el amor

Alejandra Pizarnik

Es difícil recordar en qué momento dejamos de amar, una se confunde muchas veces, no sabe con certeza cuándo se produce el desencanto pues seguimos con nuestros hábitos terrestres, envueltos siempre en ese tráfago de la vida diaria, sobre todo cuando somos jóvenes, lo soy aún, sí, demasiado quizás, no llego a los 25 años y mis amigos me echan menos, soy alta, delgada, con ojos grises y pelo castaño que en el verano el sol enrubia, tengo la nariz recta y la boca chiquita, muchas veces solo somos amigos, luego algo como una doble criatura principia a formarse en nosotros, y es el amor que está naciendo con una luz que nos ciega, sí, el amor que se alimenta de ilusiones y dulces mentiras más que de nuestros genitales y pasa el tiempo y esperamos y esperamos, va a llover, siento ya en mi rostro las gotas de la lluvia, busco desesperadamente mi paraguas en el bolso, no lo he traído conmigo, la lluvia comienza densa, densa, corro a meterme en un café y cruzo la calle en medio del tumulto del boulevard Saint Michel, mue-

re el día, el sol se oculta tras unas nubes y el viento me azota la cara cuando abro la puerta y me deslizo dentro, exhausta.

Venías caminando no sabes cuántas cuadras, haciendo tiempo pues faltaba media hora para tu encuentro con Raoul, no, no es él en quien estás pensando, sino en Alberto Carlos, porque de pronto te ha venido a la mente su rostro todo entero como si lo tuvieras delante, sonriéndote, sus dientes asomándose tras esa barba que hace que parezca un rabino. Una pequeña cicatriz le adorna la mejilla izquierda, nunca te dijo cuál fue la causa, sí, a veces tú le preguntabas curiosa, pero él callaba, para decirte por qué te interesa tanto esa cicatriz, piensas acaso que fue causada por una mujer celosa que se me abalanzó cuchillo en mano para tatuar en mi rostro su cólera, entonces tú contestabas, pasemos a otra cosa, Alberto Carlos, aún nos estamos conociendo, sé que la curiosidad es mi vicio, pero sé también olvidarme de ella, se ha hecho de noche y experimentas de pronto mucha inquietud, hace más de media hora que esperas a Raoul, él siempre es puntual, temes una catástrofe, la vida te sonríe, Milena, a veces él te cambia el nombre y te dice Mireya, y te parece horrible que te llame así.

Te decidiste de un momento a otro, tu país se hundía, tenías que huir del barco antes que naufragara, como las ratas, sí, ni más ni menos, como las ratas, ¿soy una rata?, te preguntas y extiendes las manos sobre la mesa y miras tus dedos, tus uñas bien cuidadas y echas para atrás la cabeza, no eres una estúpida, en la vida uno tiene que elegir, si tu país es una mugre te vas y asunto concluido, comienzas una nueva existencia en otra parte del mundo donde te sientas verdaderamente libre y con futuro, pero antes de partir lloraste porque era para siempre, seguiste los sabios consejos de tu padre, que bien te quiere, que nunca quiso que te fueras pero que tampoco quiso que trabajaras para ganar un sueldo miserable en la Universidad, tu licenciatura en Psicología no te servía para nada.

Antes de salir te duchaste despaciosa gozando de esa agua que resbala sobre tus pechos, sobre tu vientre y la enmarañada pelambre de tu sexo, te pusiste de espaldas para que ese chorro te bañe las nalgas, conteniendo la respiración, atormentada por todo lo que no has amado, sintiendo como si una mano de varón las acariciase sin tregua preparándote para el éxtasis del orgasmo, el momento supremo, cuando el corazón estalla y es un fulgor que se deshace en lágrimas, hace tiempo que piensas en el coito como tu única alegría, ya no te niegas a él, ni te rebelas contra la pasión que tiene toda mujer por

tener un hombre, y rememoras ahora unos versos, en el colegio las letras eran tu fuerte y también en la facultad, versos que dicen:

¿Pues qué espero?/Mis propias penas de mí se venguen y a mi garganta sirvan/de funestos cordeles.

¿De quién son Milena?

Te fastidia no reconocer a los autores de tus poemas preferidos, será un poeta del Siglo de Oro, es Martín Adán, Darío o qué sé yo.

De pronto se vienen recuerdos de Lima, la ciudad no te disgustaba, vivías en Miraflores, pero en invierno carecía de sol, como París, sí, pero París no huele a provincia ni a los millones de desharrapados que la habitan. Qué estará haciendo tu padre, tendrá alguna novia, todavía no ha cumplido los sesenta años y se lo ve entero con esa barbita mefistofélica que se ha dejado, las chicas lo miran, las veces que salían de compras al supermercado veías cómo algunas muchachas fijaban sus ojos en él, con insistencia, ¡caramba!, ¿se aburrirá en su trabajo?, antes de venirte te confesaba que ya no tenía muchas ganas de seguir dictando clases en la Facultad de Arquitectura de la UNI, uff, qué pesado debe serle ir hasta el Rímac, pasar por la avenida Tacna atestada de micros, por el puente Santa Rosa, por calles feas, con pistas llenas de baches, conduciendo su carro, su viejo Toyota, en ese desorden del tránsito que te aterra, se te cruzan los taxis, los micros, se te meten delante de los ojos como si fueran a incrustarse en tu chasis, tocando ferozmente el claxon, oh, ese barrio es un infierno, cómo puede seguir yendo por ahí impertérrito, sin arredrarse ante tanta violencia por ese sueldo modesto de catedrático, tú le has dicho que se dedique más a su profesión, que explote mejor su postgrado en la Universidad de Barcelona, su experiencia, pero él te dice que por ahora no hay trabajo para un arquitecto, por más bueno que sea, si no es corrupto, el Perú se seguirá cayendo a pedazos. Por lo menos que cambie de carro, su Toyota se le malogra a cada rato, ojalá que haga un buen negocio, te escribe que está remodelando una casona en Barranco, que es el único cachuelo que tiene y que con lo que gane se comprará un auto más nuevo, casi del año, lo hará, mi papá a veces es muy desidioso, pero otras se comporta como un verdadero ejecutivo y cuando le pides dinero te lo manda sin chistar vía cajero automático, se volverá a casar, a su edad el sexo no creo que lo atormente, lo veo muy sereno sin interesarse en ninguna mujer todavía, pero con alguien deberá acostarse, me guarda el secreto, quién será, quién será, ¿en qué de cosas estoy pensando?

Has tomado ya dos tazas de café y él no aparece todavía, miras tras la ancha ventana que da al boulevard Saint Michel y ves el rostro de una multitud que no tiene hambre, no todos son franceses, hay muchos árabes, negros y turistas deambulando sin un plan fijo, no hace mucho que te paraste en el puente a contemplar las aguas del Sena, atardecía, sobre el cielo se amontonaban nubes bajas, y sus aguas te parecían sucias, acaso la lluvia las lave ahora y las deje limpias, tú beberías de esas aguas, no, como tampoco beberías de las aguas del Rímac, allá en tu patria, tonta, si el agua que sale del caño es de río aquí y allá, desde mañana vas a hervir el agua que tomas, de pronto piensas, mientras imaginas el desierto que está más allá de Lurín y la cordillera que empieza a alzarse al fondo, muy lejos contra el mar, no se ven los picachos y ansías oír la dulzura de unas quenas sonando, te has puesto romántica y piensas luego en el invierno que se avecina, en ese cierzo que correrá por los campos de toda Francia mientras en Lima se desata el verano.

El invierno en Francia es cruel, se desatan a veces vientos infernales y el bajo cero te hace tiritar todo el cuerpo luego vienen los resfríos, y el temor de la gripe se apodera de ti, pero es lindo ver todo París envuelta en ese vaho que despiden sus habitantes, que la hace parecer ciudad misteriosa cuando atardece y se encienden las luces y en tu barrio se empieza a llenar de gente el bistrot que tienes a pocos metros de tu edificio, por ratos te llegan las voces, las fuertes risas, los gritos de los comensales árabes.

Un intenso calor te quema la espalda, te hallas de bruces echada sobre la arena, tomando un baño de sol mientras miras por el rabillo del ojo a Andrea, que acaba de tumbarse casi a tu lado, de cara al sol, tapándose los ojos con unos lentes oscuros, quiere que sepas que él está allí, esperándote y experimentas una ola de sangre en el pecho, muere el día, dentro de poco comenzará el ocaso, tu piel desnuda recibe los últimos rayos de ese sol que poco a poco desciende sobre el océano, es un disco amarillo que va perdiendo su color, no te vas a dar un chapuzón, ese que te encanta, porque el agua está ahora casi tibia, sonríele a Andrea para que no te guarde rencor.

Ah, estos atardeceres te vuelven loca, no corre viento, la arena todavía caliente te quema los pies, las gaviotas se alejan en el horizonte, volando con lentitud, también los pelícanos y los patillos agitan sus alas en el aire denso, en esa tarde maravillosamente dorada, solo hollada por el grito de las gaviotas, Santa María tiene su encanto, es una bahía cerrada, con olas que diluyen esmeraldas, en qué parte has leí-

do eso Milena, bueno, estoy tan relajada tomando los últimos rayos del sol que se me vienen a la mente frases, frases de no sabes dónde, y te dices que es el encanto mágico del océano.

Andrea es una bestia que está enamorado de ti, no lee un libro y solo le interesa el cine, su moto y tú, con él no hay mucho que hablar, no, pero sabe bailar, si no fuera tan celoso tú lo aceptarías, quizás, quizás, al segundo día de conocerme me llevó a pasear por la costa verde en su moto, fuimos más allá del Waikiki, pasando por la Rosa Náutica para luego volver e ir al muelle de pescadores de Chorrillos, a Andrea se le había ocurrido comprar una corvina, pero yo le dije cómo nos la llevamos en tu moto si ni tú ni yo tenemos mochila, las escamas de plata de la corvina rebrillaban al sol, después enrumbamos hacia el sur contentos.

El viento te azota dulcemente el rostro, la mañana es cálida con un sol potente en el cielo, te sujetas bien de la cintura de Andrea, la velocidad no te asusta, no has querido ponerte el casco, lo llevan entre las piernas, pero cuando paramos en Lurín para comer unos anticuchos te da miedo seguir así, inerme, a merced del azar de la muerte y te pones el casco y te ves soberbia en el espejo del manubrio, la emoción de ir ahora a cien kilómetros por hora te hace temblar y gritas: si se nos cruza un burro o una vaca estamos fritos, Andrea, maneja con cuidado, ráfagas de viento deshacen el calor del sol, la moto ruge cuando sube una cuesta y el mar lo divisas a tu derecha, sus encrespadas olas batiendo la orilla y las gaviotas que vuelan en bandadas y los pelícanos que hurgan con sus largos picos la arena en busca de moluscos, mientras arriba el sol rebrilla en toda la playa, pero la visión es fugaz, tras una curva del camino desaparece la playa dorada y solo ves el desierto corriendo a tus pies.

Se encuentran una pequeña ensenada, han bajado por la ladera dando terribles tumbos, tú bien sujeta con ambas manos de la cintura de Andrea, la moto zumba, zumba, abriendo surcos en la arena, están lejos del mundo, en un paraje de ensueño frente a un mar calmo, sin resaca, se sientan en la arena, muy juntos, cediendo al embrujo de ese sitio idílico, y él, Andrea, intenta ahora besarte, pero lo rechazas, no hay besuqueo, le dices y te ríes un poco y agregas, no vayas tan rápido, apenas nos conocemos, él parece no entender e intenta de nuevo besarte, pero a la fuerza, tú entonces te levantas furiosa, así no, gritas molesta porque no eres tonta e intuyes que él quiere algo más que besuquearte, y retornan a Lima sin hablarse, Andrea mascando su cólera, tú seria como una esfinge y ahora él está allí mirándote con

el rabillo del ojo, aguardando el momento de hablarte, tú no quieres alentarlo y te haces la sonsa, miras a otro lado, lo has desahuciado para siempre y sin pensarlo dos veces te pones de pie y corres hacia el mar, feliz bajo el calor del sol y te zambulles en una ola que te revuelca al tiempo que refresca todo tu cuerpo y cuando te secas con la toalla mirando de reojo a Andrea ya no lo ves, se ha marchado y entonces te dices que no eres nadie, nadie, sino una muchacha que solo busca la luz del amor y que al que te llora tierno solo apeteces, como dice el verso.

Y el verano se fue rápido, apagando su fuego sin disipar las sombras del futuro, la recesión comenzaba a sentirse cada vez más y tú no sabías qué hacer con el sueldo, aunque tu padre te ayudaba siempre, vivías en una buena casa, pero poco a poco ibas perdiendo las inquietudes de antes, felizmente te seguía interesando tu carrera y el inconsciente colectivo que investigabas en tu tesis, desentrañar la hipótesis que sostiene que este constituye para el hombre el gran receptáculo de una sabiduría ancestral y durante muchas horas en ese pequeño escritorio que daba al jardín hurgabas en la estructura de la psique siguiendo al maestro Jung y en la zona yoica, pero otras veces te tentaba trabajar sobre lo imaginario, lo simbólico y lo real de la teoría lacaniana, ¿el deseo es en verdad indestructible como lo pensaba Lacan?

Beto te recogió un poco tarde, la boda estaba fijada para la una y son ya la una y diez, hay que salir disparando, te miras bien en el espejo, te pintas las cejas con tu lápiz apretándolo fuerte y ahora el rouge para que los labios florezcan rojos, el color de la sangre excita, tu pelo corto hace resaltar tu largo cuello, estás regia, Milena, con tu atuendo, con ese traje sastre de color celeste que te sienta de maravilla, el peluquero Samy de San Borja es un marica que sabe peinar, perfúmate bien, aprieta el spray y rocía todo tu busto, no exageres, ese perfume Dior es requetebueno, baja rápido, baja rápido, Beto abre la portezuela del coche y te mira embobado, así una debe vestirse siempre para una boda o una cena de postín, como dice mi padre, ya estoy metida en el auto, Beto me besa la mejilla presuroso y arranca el carro, hay que ir por Javier Prado, es más directo le digo, por allí está la puerta por donde debemos entrar, luego agrego, no tomes Aviación sino Guardia Civil, allí hay menos tráfico, es un sábado con un poco de sol pero el cielo pronto se cubre de nubes, en ese día de invierno en el que llueve un poco en los amaneceres, por eso los árboles de las avenidas se ven verdes, lozanos, tú miras la tarjeta de invitación

para no equivocarte de puerta de ingreso, mientras le preguntas a Beto ¿es cierto que los casados acaban pareciéndose el uno al otro?, ¿te casarás algún día con él?, en algunos trechos de la avenida el césped amarillea, seco, podrás ser feliz con Beto, no, no te ves casada con él ni lo ansías, se conocieron en la playa a finales de verano y no lo volviste a ver hasta la fiesta de Nonona, ¿hace mucho que salen juntos?, tiene usted una prometida encantadora, bobadas, Beto es un machista que no te dejaría vivir tranquila y, además, celoso pero no tanto como lo era Andrea, qué hombre que quiere a una mujer no es celoso, dime.

La Colección Martín Adán en la Pontificia Universidad Católica del Perú

Luis Vargas Durand
Pontificia Universidad Católica del Perú

1. Cisneros y la Colección Adán[1]

Ofrecer noticia de la Colección Martín Adán y de sus proyectos futuros en este volumen resulta particularmente oportuno pues fue Luis Jaime Cisneros quien tuvo la iniciativa y realizó las gestiones para que esa colección, ya antiguamente reputada y en poder de Juan Mejía Baca, se depositara en la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

2. Historia de la Colección

La Colección reúne documentos desde la década de 1930 en adelante. Juan Mejía Baca la conservó y acrecentó a partir de la década de 1960 hasta mayo de 1986, cuando la entregó a la Universidad Católica. El núcleo original de documentos fue reunido por Ricardo Arbulú entre las décadas de 1930 y 1950; posteriormente, este, a pedido del poeta, lo entregó a la custodia de Mejía Baca, en previsión de ediciones.

Probablemente ambos conservadores acumularon los documentos con algún orden personal que en parte se deshizo al transferirlos. Los documentos llegaron a la Universidad Católica en cuatro grandes paquetes. Si bien estos no indicaban un orden o una continuidad, al

---

[1] A lo largo del texto hablaremos de *colección* y no de *archivo*. Para una distinción entre estos conceptos puede verse Gutiérrez Muñoz, César. *Archivística*. Lima: Materiales de Enseñanza de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991; en particular Lodolini, Elio. «El problema fundamental de la archivística: la naturaleza y el ordenamiento del archivo». *Irargi Revista de Archivística*, n.° 1, 1988, pp. 27-61. [También en: Gutiérrez Muñoz, César. *Archivística*. Lima: Materiales de Enseñanza de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991, pp. 30-51.

interior de los grupos podían percibirse numerosas agrupaciones, aunque también numerosos ítems sueltos.

3. Breve Descripción de la Colección

La gran masa documental de la Colección contiene miles de papeles vinculados con Martín Adán: originales manuscritos literarios en diversos estados, manuscritos con notas personales de todo tipo, documentos personales, ediciones de sus libros, facturas, notas, cartas, documentos bancarios, contratos, recortes de periódicos, fotografías, etc. El poeta era poco cuidadoso con sus documentos y esto, paradójicamente, contribuyó a que los dos aprensivos custodios tuvieran mayor acceso a ellos. Es impensable una conservación compulsiva a este límite en persona o creador alguno; en particular en ciertas épocas, en que podemos hallar muchas notas y borradores de un mismo texto.

4. Estado Actual de la Colección

La catalogación —dirigida por Carmen Villanueva—[2] que la Biblioteca Central hizo de estos documentos decidió preservar el orden original de recepción, pues revelaba conjuntos de interés, y pudo advertirse incluso que algunos documentos sueltos podrían ser filiados por su proximidad con otros documentos.

En mayo de 1989, cuando la colección fue formalmente entregada a la Universidad por Juan Mejía Baca y familiares del poeta, la catalogación había cumplido las primeras etapas más importantes. Las principales operaciones realizadas habían sido:

— Signatura de todos los documentos (según un código que refleja el orden en que estos se encontraban a su arribo a la Universidad Católica, y sus agrupamientos).
— Separación y protección física de los documentos.
— Catálogo descriptivo de los documentos que contienen manuscritos del poeta.

---

[2] VILLANUEVA, Carmen. *Catálogo de manuscritos*. Lima: inédito, ejemplar mecanográfico en la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989.

4.1. Codificación

En función de la intención de respetar el orden en que los documentos llegaron, como ya se dijo, cada uno de los cuatro grandes paquetes recibió una letra: A, B, C y D. Así, por ejemplo, el grupo A tiene un total de 581 entradas (de la A1 a la A581). Cada uno de estos números designa algún tipo de unidad independiente que puede ser una agrupación de papeles o una sola hoja. Se determinó que se trataba de una agrupación ante papeles doblados juntos, un cuaderno, papeles prendidos por alfileres, papeles dentro de sobres, papeles muy semejantes, papeles dentro de un fólder, etc. A continuación del número después de la letra se asignó un número entre paréntesis para individualizar cada hoja (suelta o no), por ejemplo: una libreta lleva la signatura D199(1-63), y una de sus páginas se indica como D199(43). Las entradas de los cuatro grupos son respectivamente: 581, 210, 367 y 385.[3]

4.2. Catálogo de la Colección

Si bien todas las piezas se encuentran individualizadas por una signatura, que, como se ha dicho, recoge el orden de arribo de la Colección, el catálogo actual solo cubre los manuscritos.[4] Se trata de un catálogo descriptivo de los manuscritos (autógrafos y mecanográficos) elaborado a fines de la década de 1980 por Carmen Villanueva, Directora de la Biblioteca de la Universidad. Actualmente, quien suscribe estas líneas se encuentra catalogando el resto de piezas de la colección, y preparando índices de acceso a la colección como más adelante se detalla.

4.2.1. El acceso a los manuscritos (autógrafos y mecanografiados): el catálogo
El extenso catálogo descriptivo (aproximadamente 400 páginas) de los textos identifica e individualiza cada documento, con lo que logra un valioso instrumento para la preservación de estos materiales.[5]

---

[3] Como puede apreciarse, este número de ítems no da idea de la colección, pues un ítem puede estar conformado por una, dos o tres hojas, una carpeta de un centenar de hojas o una libreta.

[4] Villanueva, Carmen, ob. cit.

[5] Cada ítem del catálogo se describe con los siguientes campos: 1) código asignado, 2) título cuando existe, la primera línea o un título genérico como «notas», 3) fecha si

Cuando se hizo originalmente este trabajo se contó con un lapso breve para formar la Colección (e integrarla formalmente a los fondos de la Biblioteca), pues urgía inventariar la valiosísima colección. Por medio de un gran esfuerzo se concluyó el inventario general de manuscritos, que resulta un medio muy útil de consulta. Sin embargo, para la búsqueda de un documento, o, peor aun, de documentos vinculados de alguna forma y dispersos por la colección (por ejemplo, originales en torno de un libro de Adán), la descripción resulta insuficiente; en esas circunstancias solo queda repasar cada documento uno a uno.[6] Actualmente se está creando índices que faciliten la localización de los documentos, y los vinculen a los libros conocidos del poeta, con otros grupos en la colección o con ciertas épocas.

El catálogo actual de manuscritos incluye un índice por fechas, pero estas aparecen en solo una mínima fracción de los documentos y su utilidad es relativa. Otra de las dificultades del catálogo descrito es que no está sobre un soporte informático, por lo que solo puede buscarse en él entrada por entrada.

4.2.2. El acceso al resto de documentos de la Colección

Si bien lo más interesante y valioso de la colección son sus originales con la obra creativa de Adán, hay también en ella, como ya se dijo, un importante fondo de documentos de otras clases, todos vinculados con el poeta: abundantísima bibliografía sobre la obra, fotografías, documentos personales, cartas, notas de todo tipo, lecturas del poeta, etc. En diversas ocasiones, la Colección ha sido consultada por medios de prensa o por exposiciones que requerían otros documentos además de los mismos manuscritos. En esas ocasiones se ha requerido de la colaboración de quienes más familiaridad tenían con la Colección, pues no hay un índice que facilite esas consultas.

---

figura, 4) número de páginas u hojas, 5) calidad de manuscrito, mecanografiado o impreso, 6) características físicas.

[6] En años anteriores realicé ese escrutinio en la colección en pos de los originales vinculados con *Travesía de extramares* (Vargas Durand, Luis. «Hacia la edición crítica de un texto moderno: *Travesía de extramares* de Martín Adán». *Lexis*, vol. XIX, n.° 1, 1995, pp. 133-164). Por entonces encontré más de 300 documentos a lo largo de la colección en aproximadamente 200 ítems. La diferencia entre ambos números se explica por documentos que eran subparte de otros; ciertamente se daba que no todas las subpartes de un mismo ítem se vinculaban con *Travesía*.

5. Acerca del Trabajo Actual

5.1. Propuesta de clasificación de documentos en función del contenido y la autoría

A la fecha, según hemos podido deducir del examen de la Colección, las clases en que estos documentos pueden clasificarse son:[7]

I. Textos creados por Adán.
II. Bibliografía sobre Adán.
III. Documentación Personal.
IV. Cartas dirigidas a Adán (incluye dedicatorias).
V. Iconografía.
VI. Lecturas de Adán (incluye poemarios enviados).
VII. Miscelánea.
VIII. No tienen vinculación con la Colección.

A su vez se ha encontrado productivo subclasificar la primera de las categorías anteriores del siguiente modo:

1. Textos de creación o crítica literaria.
(Desde apuntes —o notas—, léxicos, fraseos, esquemas y versos; hasta borradores, originales y versiones).
(Incluso notas literarias o históricas de simple estudio personal y ensayos de estilo).
1a Los anteriores (los de 1), vinculados con un libro preciso (en tanto haya podido reconocerse esta vinculación).
1ab Los anteriores (los de 1a), si son el original de un texto o están en un estado muy próximo al original.
1abc Textos impresos (editados).
2 correspondencia, notas y encargos.
2a correspondencia vinculada con un libro preciso.
3 miscelánea (una suma, una lista de lavandería, de remedios o de encargos, ensayos de firma, dibujos).

---

[7] Se trata esencialmente de la clasificación que en el catálogo de manuscritos propone VILLANUEVA, Carmen, ob. cit., p. ii. Con la diferencia de que nosotros distinguimos para los documentos reunidos por Adán las clases II y VI; y agregamos las clases VII y VIII.

5.2. Objetivo general

Creación de un índice/catálogo de toda la Colección. Estará impreso y sobre una base informática, en que se describen todos los documentos en sus diversas clases arriba señaladas. Facilitará las búsquedas pues dispondrá de diversas categorías que permitan encontrar las piezas buscadas. Este catálogo proporcionará un índice general de la colección en el orden en que esta llegó; preservada así esa información, se separará físicamente las distintas subcolecciones. Estas subcolecciones son las que en este documento proponemos en la Sección 5.1.

En el índice/catálogo que actualmente venimos realizando, los manuscritos serán referidos con un «véase catálogo de manuscritos»; y una filiación provisional a una de las obras conocidas del poeta.

La información que se consignará en los registros se establece en función de dos criterios: facilitar búsquedas futuras (según la experiencia ha mostrado, tanto para investigadores, como medios de prensa o exposiciones), y la continuidad de las siguientes labores archivísticas, cuya meta más importante es la edición de la obra de Martín Adán.

5.3. Definición de la «unidad documental» que se registrará

Como se ha explicado anteriormente, la signatura individual de cada pieza de la Colección obedece a un criterio de inventario que sigue el orden original en que llegó la Colección. Ese criterio se basó fundamentalmente en la percepción física del documento (agrupaciones, y dentro de estas, unidades como hojas). El nuevo registro que acá se propone empleará las signaturas actualmente existentes para localizar una pieza y le agregará subíndices cuando haga falta.

Existen dos tipos de problemas respecto a la determinación de unidades:

1. Varios documentos que están sobre el mismo soporte físico. Esto ocurre, por ejemplo, cuando Adán aprovecha el espacio en blanco de otro documento y escribe ahí algo que no guarda vinculación con el resto del documento. La solución por la que hemos optado para nombrar y ubicar ese segundo documento es la de ampliar la signatura original. Se indica por medio de una letra minúscula para cada subunidad (a, b, c). También agregamos *r* para indicar que se trata de un reverso. Este tratamiento amerita ser exhaustivo en los casos de los

propios manuscritos del poeta; en otros casos se intentará identificar nuevas unidades en la medida en que los documentos resultantes puedan ser útiles para la edición o para indagaciones de potenciales usuarios en la colección.

2. Varios documentos separados conforman una unidad. Es importante distinguir que podemos postular dos tipos de agrupamiento de documentos separados entre sí en la Colección (desunidos según la continuidad de la signatura). En primer lugar, documentos cuya similitud material y temática manifiesta que estamos ante una misma unidad, solo separada por el azar (por ejemplo, dos secciones de los originales de un poemario, anotaciones sobre música hechas con los mismos materiales, etc.); y grupos que pueden proponerse en función de diversos criterios (por ejemplo, borradores de un mismo libro, reseñas a un libro del poeta, etc.).

En el primer caso, un campo del registro enumerará los demás integrantes de esta unidad física. En el segundo caso, un campo distinto indicará la pertenencia a un agrupamiento, por medio de un nombre convencional.

5.3.1. Observaciones a estas soluciones

La signatura actual funciona solo como una descripción topográfica. Esa signatura indica solo el orden de la Colección a su llegada a la Universidad y las agrupaciones que entonces había entre esos documentos. Las búsquedas en la colección podrán efectuarse por medio de cualquiera de los campos de la base de datos.

En general, la política por seguirse será la siguiente: clasificar y describir los documentos que no son de creación bajo la perspectiva de facilitar su acceso; los documentos de creación, en función de la edición de la obra de Adán.

5.3.2. La exhaustividad en la determinación de unidades

Se intentará una catalogación que pueda ir siendo perfeccionada, lo que el medio informático facilitará, pues, tanto en la determinación de unidades que aparecen dentro de otras, como en la proposición de agrupamientos, no podrá aspirarse a la exhaustividad sino con el paso del tiempo.

El primer caso amerita más explicación: buscamos determinar diversos documentos sobre un mismo soporte. Los casos más importantes de esta clase, son las situaciones en que sobre un mismo papel pueden identificarse dos documentos distintos. Otro caso posible es el

de una foto de interés que acompaña a un artículo, en tal caso haremos dos ingresos al documento, como fotografía y como bibliografía sobre Adán. Si ocurriera que tal texto sobre Adán citaba unos versos de interés (por ejemplo, por inéditos) del propio poeta, bien valdría la pena que entonces asignáramos a tales versos un registro en el catálogo.

En el párrafo anterior se ha empleado dos veces la expresión «de interés»; se quiere calificar así a aquellos documentos (o subdocumentos, si se prefiere, nosotros preferiremos hablar de *entradas en el catálogo* o de *unidades documentales*) que se considere de mayor relevancia, en particular desde la perspectiva de un lector de Adán o de un especialista en Adán.

¿Dónde detener el reconocimiento de subunidades de esta fructuosa colección? Es muy difícil decirlo. El parámetro autoimpuesto de aquello que pueda interesar al investigador o lector no deja de ser una coartada a la subjetividad, queda en tanto el recurso de recorrer la inmensa colección hoja a hoja a quien quiera hallar algo no percibido por los actuales conservadores, incluso ello podrá ser más asequible pronto, cuando se digitalicen todos los documentos de la colección para facilitar su consulta.

5.4. Campos de la hoja de entrada propuesta para el índice general de la Colección

Signatura.
Clase.
Subclase.
Título.
Datación cronológica.
Características físicas.
Otros documentos de los que formaba parte físicamente.
Agrupamientos propuestos.
Descriptores.
Notas.
Personas como tema.
Títulos relacionados.

6. Probables Pasos Inmediatos luego de Constituido el Catálogo General

No obstante la importancia de las ocho subcolecciones, será necesario que nos impongamos centrarnos especialmente en la edición de los textos de Martín Adán. E, incluso, que renunciemos en una primera etapa a una edición que dé noticia cabal del universo de borradores y versiones de cada libro de Adán.[8]

— Separar las ocho colecciones.
— Colección 1 (textos de Martín Adán): reordenar los documentos.
— Proponer un plan de edición de la obra completa libro a libro.
— Proponer los problemas que hay para la edición de cada libro.
— Empezar a editar libro a libro.

Otras tareas no necesariamente secuenciales a las anteriores:

— Creación de catálogos particulares por clases de documentos de la Colección Adán.
— Incremento de la bibliografía sobre Adán con miras a crear un repositorio general para el estudio del poeta.
— Paralelamente a lo anterior, creación de un catálogo bibliográfico sobre Adán.
— Incremento de los fondos de manuscritos de Adán por compra o reproducción fotográfica de lo existente en otras colecciones.

Ciertamente, la revisión general de toda la colección, durante la creación del índice/catálogo, dirá mejor cuáles serán las etapas siguientes. Es probable que primero se publiquen los libros con menos problemas, con menos variantes y borradores. Posiblemente no será necesaria la edición de las pequeñas notas con encargos; ese material siempre podrá ser consultado directamente por los especialistas, lo cual puede facilitarse por medio de un catálogo y transcripción.

7. La Edición de la Obra de Adán

Como en un texto de 1995 hemos sustentado, la obra de Adán estuvo constante, sino permanentemente, signada por un patrón de edición peculiar caracterizado por un crear infatigable, el descuido en la edi-

[8] Ciertamente, cada uno de estos «universos» aguarda con sus propios problemas. Tal vez en algunos libros podamos proponer con más certeza un texto fidedigno.

ción (por lo general asumida por otros) y la aquiescencia con el resultado édito.[9]

Dada esa condición de autor que solo llega a innumerables borradores y nunca a versiones definitivas, estamos ante unos textos cuyos múltiples testimonios justifican su edición simultánea a una edición de base (que en varios casos será aquella para la que el poeta mostró su aprobación posterior). Así, idealmente, la edición de cada «libro» deberá ir acompañada de la publicación de su universo genético.

La edición de los textos con enmiendas sobrepuestas encierra, además, otros arduos problemas. El primero de estos es que un texto de esta clase encierra varios estados del texto; el segundo problema es el modo de representar satisfactoriamente esas enmiendas. Este problema es especialmente complejo dado que estamos ante versiones y estados preparatorios,[10] y muchos de estos comprenden numerosas correcciones sobre la hoja.

Nosotros sostenemos que una solución apropiada a la edición de estos textos es el facsímil acompañado de una transcripción que imite la disposición espacial del original en tachadura, interlineados, agre-

---

[9] Cito las conclusiones de ese trabajo: 1. [...] los libros de Martín Adán son en su mayor parte editados con la participación de otras personas que toman decisiones por el autor. 2. Un grupo importante [...] se caracteriza porque el poeta abandona los proyectos después de una larga elaboración. 3. Un tercer grupo está constituido por proyectos de escritura que el poeta no lleva a término, y que pierde o destruye en años posteriores. [...]. 4. Martín Adán acepta pasivamente las conformaciones globales ajenas de sus libros, en especial, cuando ya están éditos. A lo sumo acota cambios al interior de las líneas. [...]. 5. Una excepción a lo anterior es su negativa a publicar el Aloysius Acker, libro que rechaza por razones discutibles. 6. Dada [esta] condición de estos textos, los editores deben considerar la edición de los estados preparatorios y de las versiones divergentes. [...]. 7. La imposibilidad de proponer una forma definitiva y las variantes y truncamientos de esta no es particular de algunos libros de Adán. Por el contrario, es constante y probablemente esencial a la obra del poeta o a su hacer. 8. Los proyectos de Martín Adán por lo general son muy ambiciosos [...]. 9. Generalmente el distanciamiento de Adán con respecto a uno de sus libros se debe a la imposibilidad del poeta de regresar a un modo de poetizar que produjo extensamente una obra, que se acabará editando con premura. (Vargas Durand, Luis. *Para la edición de la obra de Martín Adán (aspectos externos de la creación y edición de sus textos)*. Tesis de Licenciatura en Lingüística y Literatura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1995).

[10] Tradicionalmente se distinguen las versiones de los estados preparatorios a partir de la difusión que el autor dé a su texto; en este caso, ese criterio prueba su insuficiencia en grado extremo: la difusión que Martín Adán da a sus textos o es ajena o producto de circunstancias externas al poeta.

gados varios y demás factores que el facsímil muestra y que este «mapa y transcripción» que proponemos facilitará. Esta solución actualmente es posible gracias a programas informáticos de edición de textos que posibilitan esta compleja diagramación.

Esta vía de edición deja al lector el juicio y la reconstrucción de los diferentes estados que cada papel proporciona. No es, pues, un camino hacia la fijación de una edición, sino un facilitar los múltiples testimonios a quien quiera, a partir de ellos, encontrar estados previos y caminos en la creación de estos textos.

Como puede verse, este proyecto editorial es muy complejo e involucra un trabajo que demandará un largo esfuerzo. Por esa razón y con el propósito de contar con una edición que llene el vacío en que actualmente se halla la difusión de los textos de Martín Adán,[11] en la Universidad Católica nos hemos planteado proponer una edición de los textos de Martín Adán dentro de los términos del próximo lustro. Una edición que necesariamente deberá ser un compromiso entre lo ideal y lo posible. Esta edición no significará que no se explore soluciones más complejas para editar y representar el universo de textos de Adán, sino que, al contrario, buscará alertar de la complejidad de esa labor y retará a su realización.[12]

Bibliografía

GUTIÉRREZ MUÑOZ, César
1991 *Archivística*. Lima: Materiales de Enseñanza de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991.

LODOLINI, Elio.
1988 «El problema fundamental de la archivística: la naturaleza y el ordenamiento del archivo». *Irargi Revista de Archivística*, n.° 1, pp.

[11] Actualmente las ediciones más reputadas son las de MARTÍN ADÁN. *Obra poética*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Edubanco, 1980; íd., *Obra en prosa*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Edubanco, 1982. Ambas se encuentran agotadas hace ya varios años.

[12] Se propone tentativamente una edición acompañada de un disco láser que traería los facsímiles de los originales. La Pontificia Universidad Católica del Perú ha auspiciado un primer encuentro internacional dedicado a Martín Adán que se realizó en mayo del 2001, en Burdeos. El aporte principal de la Universidad a ese congreso consistió en el plan de edición de la obra de Adán con la noticia detallada de los problemas que cada libro adaniano involucra.

27-61. [También en: Gutiérrez Muñoz, César. *Archivística*. Lima: Materiales de Enseñanza de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991, pp. 30-51.

MARTÍN Adán. *Obra poética*

1980 Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Edubanco.

1982 *Obra en prosa*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Edubanco.

VARGAS DURAND, Luis

1995 *Para la edición de la obra de Martín Adán (aspectos externos de la creación y edición de sus textos)*. Tesis de Licenciatura en Lingüística y Literatura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

1995 «Hacia la edición crítica de un texto moderno: *Travesía de extramares* de Martín Adán». *Lexis*, vol. XIX, n.° 1, pp. 133-164.

VILLANUEVA, Carmen

1989 *Catálogo de manuscritos*. Lima: inédito, ejemplar mecanográfico en la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Los cuentos de la Baronesa

Mario Vargas Llosa

La Baronesa Karen Blixen de Rungstedlund, que fue una gran escritora y firmó sus libros con el seudónimo de Isak Dinesen, debió de ser una mujer extraordinaria. Hay una foto de ella, en Nueva York, junto a Marilyn Monroe, cuando era ya solo un pedacito de persona consumida por la sífilis, y no es la bella actriz sino los grandes ojos irónicos y turbulentos y la cara esquelética de la escritora los que se roban la foto.

Nació en Dinamarca, en una casa a orillas del mar, a medio camino entre Copenhague y Elsinor, que es hoy algo muy afín a ese ser imaginativo e inesperado que ella fue: un enclave de plantas y pájaros exóticos. Allí está enterrada, en pleno campo, bajo los árboles que la vieron gatear. Había nacido en 1885, pero daba la impresión de haber sido educada con un siglo de atraso, ese que se inició en 1781 y terminó con el segundo Imperio en 1871, que ella llamaba «la última gran época de la cultura aristocrática». Entre esos años ocurren casi todas sus historias. Espiritualmente, fue una mujer del XVIII y del XIX, aunque, según confesó en una de las charlas radiales de sus últimos años, sus amigos sospechaban que tenía «tres mil años de antigüedad». Nunca pisó una escuela; fue educada por institutrices asombrosas que a los doce años la hacían escribir ensayos sobre las tragedias de Racine y traducir Walter Scott al danés. Su formación fue políglota y cosmopolita; aunque danesa, escribió la mayor parte de su obra en inglés.

Los cuentos y las historias la hechizaron desde niña, pero su vocación literaria fue tardía; la aventurera, precoz. Ambas las heredó del padre, el simpatiquísimo capitán Wilhelm Dinesen, quien, luego de una arriesgada carrera militar, a mediados del XIX se enamoró de los pieles rojas y otras tribus de Norteamérica y se fue a vivir entre ellas. Los indios lo aceptaron y lo bautizaron con el nombre de Boganis, que él puso en la carátula de sus memorias. Terminó ahorcándose, cuando Karen tenía diez años. Como corresponde a una baronesa, esta se casó muy joven con un vago primo enfermo, Bror Blixen, y ambos se marcharon al África, a plantar café en el interior de Kenya. El matrimonio no anduvo bien (el «mal francés» que devoró en vida a Isak

Dinesen se lo contagió su marido) y terminó en divorcio. Cuando Bror volvió a Europa, ella decidió permanecer en África, manejando sola la hacienda de setecientos acres. Lo hizo por un cuarto de siglo, en una terca lucha contra la adversidad. Su vida en el continente africano, con el que llegó a consubstanciarse y de cuyas gentes y paisajes su irreprimible fantasía compuso una visión *sui géneris*, está bellamente recordada en *Out of Africa* (1938), tierna y risueña evocación de su peripecia africana y del extraordinario marco en el que transcurrió.

Mientras hacía de pionera agrícola, luchaba contra las plagas y las inundaciones y administraba sus cafetales, en las primeras décadas del siglo, la Baronesa de Rungstedlund no tuvo urgencia en escribir. Solo garabateó unos cuadernos de notas en los que aparecen en embrión algunos de sus futuros relatos. La atraían más los safaris, las expediciones a comarcas remotas, la familiaridad con las tribus, con la naturaleza y los animales salvajes. El primitivo contorno, sin embargo, no le impidió tener una refinada vida cultural, fraguada por ella misma y enriquecida por lecturas y el trato de algunos curiosos representantes de la Europa culta que llegaban a esos parajes, como el mítico inglés Denys Finch-Hatton, esteta y aventurero salido de Oxford con quien Karen Blixen mantuvo una intensa relación sentimental. No es difícil imaginárselos discutiendo sobre Eurípides o Shakespeare, después de haberse pasado el día cazando leones. (No sorprende, por eso, que el único escritor del que Hemingway habló siempre con una admiración sin reservas fuera Isak Dinesen). El aislamiento en aquella plantación africana y el estrecho círculo de expatriados europeos con los que alternaba en Kenya, explican en buena parte el tipo de cultura que sorprende tanto al lector de Isak Dinesen. No es una cultura que refleje su época sino que la ignora, un anacronismo deliberado, algo estrictamente personal y extemporáneo, una cultura disociada de las grandes corrientes y preocupaciones intelectuales de su tiempo y de los valores estéticos dominantes, una reelaboración singularísima de ideas, imágenes, curiosidades, formas y símbolos que vienen del pasado nórdico, de una tradición familiar y de una educación excéntrica, marcada por la historia escandinava, la poesía inglesa, el folclore mediterráneo, la literatura oral africana y las leyendas y maneras de contar de los juglares árabes. Un libro capital en su vida fue *Las mil y una noches*, ese bosque de historias relacionadas entre sí por la astucia narradora de Sherezada, modelo de Isak Dinesen. África le permitió vivir, de manera casi incontaminada, dentro de una cultura caprichosa, sin antecedentes, creada para uso pro-

pio, que aparece como horizonte y subsuelo de su mundo, a la que debe tanto la originalidad de los temas, el estilo, la construcción y la filosofía de sus cuentos. Su vocación literaria tuvo estrecha relación con la bancarrota de sus cafetales. Pese a que los precios del café se venían abajo, ella, con temeridad característica, se empeñó en proseguir los cultivos, hasta arruinarse. No solo perdió la hacienda; también su herencia danesa. Fue, cuenta ella, en ese tiempo de crisis, al comprender que el fin de su experiencia africana era inevitable, cuando comenzó a escribir. Lo hacía en las noches, huyendo de las angustias y trajines del día. Así terminó los *Seven Gothic Tales*, que aparecieron en 1934, en Nueva York y en Londres, después de haber sido rechazados por varios editores. Publicó luego otras colecciones de cuentos, algunas de alto nivel, como los *Winter's Tales* (1943), pero su nombre quedaría siempre identificado con sus primeros cuentos reunidos en aquella obra, una de las más fulgurantes invenciones literarias de este siglo.

Aunque escribió también una novela (la olvidable *The Angelic Avengers*), Isak Dinesen fue, como Maupassant, Poe, Kipling o Borges, esencialmente cuentista. Es uno de los rasgos de su singularidad. El mundo que creó fue un mundo de cuento, con las resonancias de fantasía desplegada y hechizo infantil que tiene la palabra. Cuando uno la lee, es imposible no pensar en el libro de cuentos por antonomasia: *Las mil y una noches*. Como en la célebre recopilación árabe, en sus cuentos la pasión más universalmente compartida por los personajes es, junto a la de disfrazarse y cambiar de identidad, la de escuchar y decir historias, evadirse de la realidad en un espejismo de ficciones. Semejante propensión llega a su apogeo en «The Roads round Pisa», cuando la joven Agnese della Gherardesca (vestida de hombre) interrumpe el duelo entre el viejo Príncipe y Giovanni para contarle a aquel un cuento. Ese vicio fantaseador imprime a los *Seven Gothic Tales*, como a los de Sherezada, una estructura de cajas chinas, historias que brotan de historias y se descomponen en historias, entre las que discurre, ocultándose y revelándose en un ambiguo y escurridizo baile de máscaras, la historia principal.

Sucedan en abadías polacas del siglo XVIII, en albergues toscanos del XIX, en un pajar de Norderney a punto de ser sumergido por el diluvio o en la ardiente noche de la costa africana entre Lamu y Zanzíbar, entre cardenales de gustos sibaríticos, cantantes de ópera que han perdido la voz, o contadores de cuentos desnarigados y desorejados como el Mira Jama de «The Dreamers», los cuentos de

Isak Dinesen son siempre engañosos, impregnados de elementos secretos e inapresables. Por lo pronto, es difícil saber dónde comienzan, cuál es realmente la historia —entre las historias engarzadas por las que va discurriendo el subyugado lector— que la autora quiere contar. Ella se va perfilando poco a poco, de manera sesgada, como de casualidad, contra el telón de fondo de una floración de aventuras disímiles que, algunas veces, figuran allí como meras damas de compañía, y otras, como en «The Dreamers», gracias al desconcertante final, resultan articuladas y fundidas en una sola, coherente narración. Artificiales, brillantes, inesperados, hechiceros, casi siempre mejor comenzados que rematados, los cuentos de Isak Dinesen son, sobre todo, extravagantes. El disparate, el absurdo, el detalle grotesco e inverosímil, irrumpen siempre, destruyendo a veces el dramatismo o la delicadeza de un episodio. Era más fuerte que ella, una predisposición invencible, como en otros la risa o el melodrama. Hay que esperar siempre lo inesperado en los cuentos de Isak Dinesen. En la inverosimilitud veía ella la esencia de la ficción. Se lo dice al Cardenal de «The Deluge at Norderney», la perversa y deliciosa Miss Malin Natog-Dag, mientras conversan rodeados por las aguas que sin duda terminarán por tragárselos, al exponerle su teoría de que Dios prefiere las máscaras a la verdad «que ya conocen», pues «*truth is for tailors and shoemakers*»; para Isak Dinesen, la verdad de la ficción era la mentira, una mentira explícita, tan diestramente fabricada, tan exótica y preciosa, tan desmedida y atractiva, que resultaba preferible a la verdad. Lo que el príncipe de la iglesia predica en ese cuento, «*Be not afraid of absurdity; do not shrink from the fantastic*», podría ser la divisa del arte de Isak Dinesen, pero delimitando la noción de lo fantástico a lo que por su desmesura y extravagancia difícilmente encaja en nuestra concepción de lo real y excluyendo la vertiente sobrenatural de lo fantástico, pues en estos relatos, aunque resucite un muerto y abandone el infierno para venir a cenar con sus dos hermanas —el corsario Morten de Coninck de «The Supper at Elsinor»—, la fantasía, pese a sus excesos, tiene siempre una raíz en el mundo real, como ocurre con las representaciones teatrales o los circos.

El pasado atraía a Isak Dinesen por la memoria del ambiente de su infancia, por la educación que recibió y su sensibilidad aristocrática, pero, también, por lo que tiene de inverificable; situando sus historias un siglo o dos atrás, podía dar rienda suelta con más libertad a esa pasión antirrealista que la animaba, a su fervor por lo grotesco y lo arbitrario, sin sentirse coactada por la actualidad. Lo curioso es que la

obra de esta autora de imaginación tan libre y marginal, que poco antes de morir se jactaba ante Daniel Gillés de no tener «el menor interés por las cuestiones sociales ni la psicología freudiana», y ambicionar solo «inventar bellas historias», surgiera en los años treinta, cuando la narrativa occidental giraba maniáticamente en torno de las descripciones realistas: problemas políticos, asuntos sociales, estudios psicológicos, cuadros costumbristas. Por eso, André Breton consideró que sobre la novela pesaba una suerte de maldición realista y la expulsó de la literatura. Había excepciones a ese realismo narrativo, escritores que estaban en entredicho con la tendencia dominante. Uno de ellos fue Valle Inclán; otro Isak Dinesen. En ambos, el relato se hacía sueño, locura, delirio, misterio, juego, ni más ni menos que la poesía. Los siete cuentos góticos del libro son admirables, pero «The Monkey» lo es más aun que los otros, y, de todos los que la autora escribió, el que mejor sintetiza su mundo disforzado, refinado, de exquisita factura, retorcida sensualidad y desalada fantasía. Todo es coherente y macizo en esta deliciosa joya y por eso resulta difícil decir en pocas palabras de qué se trata. En sus breves páginas se las arregla para contar historias muy diversas, sutilmente emparentadas entre sí. Una de ellas es la sorda lucha entre dos temibles mujeres, la elegante Priora de Closter Seven y la joven y silvestre Athena, a quien aquella se ha propuesto casar con su sobrino Boris, valiéndose de todos los medios lícitos e ilícitos, incluidos los filtros de amor, el engaño y el estupro. Pero la indomable Priora tiene al frente una voluntad tan inflexible como la suya en la joven giganta que es Athena, criada a la intemperie de los bosques de Hopballehus, y que no tiene el menor empacho en romperle al galante Boris dos dientes de un puñetazo y en luchar con él cuerpo a cuerpo, un combate semi mortal, cuando el joven, azuzado por su tía, intenta seducirla. Nunca sabremos cuál de estas dos epónimas mujeres vence en ese forcejeo, porque esta historia es interrumpida de manera fulminante cuando el lector está por averiguarlo, con la sorprendente irrupción de otra historia, que, hasta entonces, ha estado reptando, discreta como una culebra, debajo de la anterior: las relaciones de la Priora de Closter Seven con un mono de Zanzíbar, que le regaló un primo Almirante, y al que ella mima. La violenta aparición del mono —entra a la habitación rompiendo la ventana de la Priora y presa de fiebre que solo puede ser sexual— cuando la Superiora del claustro está a punto de rematar su emboscada obligando a Athena a aceptar a Boris como esposo, es uno de los episodios más difíciles de contar y más magistralmente resuel-

tos de la literatura. Es un hiato, un escamoteo tan genial como el paseo del *fiacre* por las calles de Rouen en el que van Emma y León, en *Madame Bovary*. Lo que ocurre en el interior de ese *fiacre* lo adivinamos pero el narrador no lo dice, lo insinúa, lo deja adivinar, azuzando con su silencio locuaz la imaginación del lector. Un dato escondido semejante es este carácter narrativo de «The Monkey». La astuta descripción del episodio abunda en lo superfluo y calla lo esencial —las relaciones culpables entre el mono y la Priora— y, por eso mismo, esta nefanda relación vibra y se delinea en el silencio con tanta o más fuerza que ante los ojos espantados de Athena y Boris, que presencian la increíble ocurrencia. Que, al final del relato, el saciado mono termine encaramado sobre un busto de Inmanuel Kant es como la quintaesencia de la delirante orfebrería que amuebla el mundo de Isak Dinesen.

Entretener, divertir, distraer: muchos escritores modernos se indignarían si alguien les recuerda que esa es también obligación de la literatura. Las modas, cuando aparecieron los *Seven Gothic Tales*, establecían que el escritor debía ser la conciencia crítica de su sociedad o explotar las posibilidades del lenguaje. El compromiso y la experimentación son muy respetables, desde luego. Pero cuando una ficción es aburrida no hay doctrina que la salve. Los cuentos de Isak Dinesen son a veces imperfectos, a veces demasiado alambicados, jamás aburridos. También en eso fue anacrónica; para ella contar era encantar, impedir el bostezo valiéndose de cualquier ardid: el suspenso, la revelación truculenta, el suceso extraordinario, el detalle efectista, la aparición inverosímil. La fantasía, abundante y excéntrica, enrevesa de pronto una historia con exceso de anécdotas o la encamina en la dirección más infortunada. La razón de esos sacrificios o malabarismos es sorprender al lector, algo que siempre consigue. Sus cuentos suceden en una indecisa región, que ya no es el mundo objetivo pero que aún no es lo fantástico. Su realidad participa de ambas realidades y es, por eso, distinta de ambas, como sucede con los mejores textos de Cortázar.

Una de las constantes de su mundo son los cambios de identidad de los personajes, que viven emboscados bajo nombres o sexos diferentes y que, a menudo, llevan simultáneamente dos o más vidas paralelas. Se diría que una plaga de inestabilidad ontológica ha contagiado a los seres humanos; solo los objetos y el mundo natural son siempre los mismos. Así, por ejemplo, el renacentista Cardenal de «The Deluge at Norderney» resulta ser, al final de la historia, el valet

Kasparson que asesinó a su amo y lo suplantó. Pero, en este dominio, la apoteosis de la danza de las identidades la encarna Peregrina Leoni, apodada Lucífera o Doña Quijota de la Mancha, cuya historia transparece, a través de una verdadera miríada de otras historias, en «The Dreamers». Cantante de ópera, perdió la voz, del susto, en un incendio en la Scala de Milán, durante una representación de *Don Giovanni*, hace creer a sus admiradores que ha muerto. La ayuda en sus designios su admirador y su sombra, el riquísimo judío Marcus Coroza, que la sigue por el mundo, prohibido de hablarle o hacerse ver por ella, pero siempre a mano para facilitarle la huida en caso de necesidad. Peregrina cambia de nombre, personalidad, amantes, países —Suiza, Italia, Francia— y oficios —prostituta, artesana, revolucionaria, aristócrata que vela la memoria del general Zumala Carregui— y fallece, finalmente, en un monasterio alpino, bajo una tormenta de nieve, rodeada de cuatro amantes abandonados, que la conocieron en distintas instancias y disfraces y solo ahora descubren, gracias a Marcus Coroza, su peripatética identidad. La caja china —historias dentro de historias— es utilizada con admirable maestría en este relato para ir componiendo, como un rompecabezas, a través de testimonios que en un principio parecen no tener nada en común, la fragmentada y múltiple existencia de Peregrina Leoni, fuego fatuo, actriz perpetua, hecha —como todos los personajes de Isak Dinesen— no de carne y hueso, sino de sueño, fantasía, gracia y humor.

La prosa de Isak Dinesen, como su cultura y sus temas, no remite a modelos de época; es, también un caso aparte, una anomalía genial. Al aparecer, en *Seven Gothic Tales*, su prosa desconcertó a los críticos anglosajones por su elegancia ligeramente pasada de moda, su exquisitez e irreverencia, sus juegos y desplantes de erudición, y su escaso, para no decir nulo, contacto con el inglés vivo y hablado de la calle. Pero, también, por su humor, la delicadeza irónica y risueña con que en aquellos relatos se referían crueldades, vilezas y ferocidades indecibles como si fueran nimiedades de la vida cotidiana. El humor es, en Isak Dinesen, el gran amortiguador de los excesos de todo orden que habitan su mundo —los de la carne y los del espíritu—, el ingrediente que humaniza lo inhumano y da un semblante amable a lo que, sin él, provocaría repugnancia o pánico. Nada como leerla para comprobar hasta qué punto es cierto que todo se puede contar, si se sabe cómo hacerlo.

La literatura, tal como ella la concibió, era algo que a los escritores de su tiempo espeluznaba: una evasión de la vida real, un juego en-

tretenido. Hoy las cosas han cambiado y los lectores la comprenden mejor. Al hacer de la literatura un viaje hacia lo imaginario, contribuía —distrayendo, hechizando, divirtiendo— a que los seres humanos aplacaran una necesidad tan antigua como la de comer y adornarse: el hambre de irrealidad.

Nación e identidad en el teatro de Manuel Nicolás Corpancho

Maida Watson
Florida International University

A MEDIADOS DEL SIGLO XIX, como señala Alejandro Losada en su valioso estudio literario *La literatura en la sociedad de América Latina, Perú y el Río de la Plata 1837-1880*, las obras teatrales de la juventud romántica irrumpen en la escena limeña alcanzando una gran popularidad, producto, según indica, de la identificación del público con el ideario romántico liberal de los jóvenes autores.[1] Esta identificación ha sido considerada por el crítico como una de las características que distinguen al romanticismo peruano del rioplatense y del europeo.

Losada establece que esta particularidad del caso peruano se debe a que en el Perú existía una relación amistosa entre los literatos y las bases del poder estatal, mientras que en la Argentina imperaba una oposición a Rosas, a quien se identificaba como aliado de los terratenientes. Tampoco la situación del artista romántico europeo —ser enajenado en la sociedad burguesa— se asemejaba a la de los escritores románticos peruanos, quienes, en una sociedad carente de burguesía, compartían un nicho con otros importantes miembros de la misma. Según señala Losada:

> En el Perú se daría el caso de un romanticismo que, más que una ruptura con el medio social y más que la afirmación de una subjetividad diferenciada, sería una adhesión a un grupo divergente cuyo dominio se reducía a los recursos del Estado.[2]

Otras dos características del romanticismo peruano que Losada señala, y que confirman nuestros hallazgos en el estudio sobre Manuel

---

[1] LOSADA, Alejandro. *La literatura en la sociedad de América Latina, Perú y el Río de la Plata 1837-1880*. Frankfurt: Ediciones de Iberoamerica, 1983, pp. 12-13. Ver también HOLGUÍN CALLO, Oswaldo. *Tiempos de infancia y bohemia. Ricardo Palma (1833-1860)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994, pp. 140-141, para la importancia de los autores románticos dentro de la sociedad limeña de la época.

[2] LOSADA, Alejandro, ob. cit., p. 27.

Nicolás Corpancho, son la modernización y la nacionalidad. Al referirse a esta última, dice: «el romanticismo peruano acompañó a la primera definición de la nacionalidad»,[3] y con respecto a ambas características afirma:

> El romanticismo peruano estará directamente vinculado a este anhelo de modernización del ritmo ciudadano y aparecerá como la oposición más decidida a las costumbres tradicionales.[4]

Sin embargo, las obras de teatro españolas del romanticismo tenían profunda influencia en el mundo teatral peruano de esa época. Entre los dramaturgos españoles que más gustaban, sobresale Bretón de los Herreros. Sus obras se representan tres veces más que las de cualquier autor dramático de otra nacionalidad. Hay temporadas, como por ejemplo la del 2 al 28 de diciembre de 1842, en que se monta hasta tres de sus obras en el espacio de dos semanas (*El pelo de la dehesa, La familia de un boticario* y *Una vieja*).[5]

La tremenda popularidad de Bretón de los Herreros se basaba en la unánime y calurosa acogida con que se recibían sus comedias de costumbres, serviles al modelo de Moratín. Al público limeño, como sabemos por el éxito que tuvieron las comedias de Pardo y Aliaga y Segura, le gustaba mucho la comedia de costumbres.

Otros dos dramaturgos españoles, Antonio Gil y Zárate y Ventura de la Vega, le siguen a Bretón de los Herreros en popularidad. El conjunto de las obras de Gil y Zárate abarca desde el extremo del romanticismo dramático, con *Carlos II el Hechizado*, montada dos veces (1847 y 1849), hasta la popular comedia de costumbres *Don Trifón*, representada en los años 1845 y 1846, e incluye obras eclécticas como *Guzmán el Bueno*, montada en 1847, y como *El Gran Capitán*, montada en 1845 dos veces, y *Masanielo*, montada en Lima en 1845, la cual se acerca más al puro romanticismo de *Carlos II el Hechizado*.[6]

Tan populares como las de Gil Zárate fueron las obras de Ventura de la Vega. Entre 1845 y 1847 se estrenan cinco de sus obras, entre las

---

[3] Ib., p. 36.

[4] Ib., l. cit.

[5] *El Comercio, El pelo de la dehesa*, 10 de diciembre de 1842; *La familia de un boticario*, 12 de diciembre de 1842; y *Una vieja*, 23 de diciembre de 1842.

[6] Estas obras se anuncian en *El Comercio* durante las siguientes fechas: *Carlos II el Hechizado*, 24 de junio de 1847 y 14 de marzo de 1849; *Don Trifón*, 25 de marzo y 15 de julio de 1845, y 22 de enero de 1846; *Guzmán el Bueno*, 11 de mayo de 1847; *El Gran Capitán*, 31 de julio y 16 de octubre de 1845; y *Masanielo*, 6 de diciembre de 1846.

cuales se encuentra *El hombre de mundo* (1847), considerada la mejor. Además de esta, en la lista de anuncios de *El Comercio* se encuentra una multitud de dramas adaptados por Ventura de la Vega o traducidos por él, que son testimonio de la popularidad del autor español y su habilidad para atraer público. Es interesante notar que autores tan famosos como José Zorrilla y Antonio García Gutiérrez no gozaron de una popularidad tan grande como otros hoy ya olvidados, tales como Tomás Rodríguez Rubí y Eusebio Asquerino.[7] Se representa solo cuatro obras de Zorrilla entre 1842 y 1848, y siete de Antonio García Gutiérrez entre 1842 y 1847.[8] Sin embargo, Tomás Rodríguez Rubí aparece en los anuncios de *El Comercio* con más de diez estrenos, casi todos en los años 1847 y 1848. Entre 1846 y 1848 se menciona cinco representaciones de tres obras de Eusebio Asquerino, otro autor mediocre, hoy felizmente olvidado.[9]

Larra, cuya obra en prosa y verso tiene una influencia tan grande en el mundo literario del XIX, no alcanza este mismo éxito en el mundo teatral limeño. Su obra *Macías* se estrena en 1842 pero después se representa solo tres veces.[10] Carlos García Doncell, otro autor de ínfima calidad, estrena el mismo número de obras que el famoso Fígaro.

---

[7] Ver el anuncio aparecido en el diario *El Comercio* el 6 de julio de 1847.

[8] De acuerdo con los anuncios publicados en «El Comercio», estas obras son *El zapatero y el rey*, 14 de agosto de 1842 y 25 de mayo de 1845; *Juan Dándolo*, 21 de abril de 1844 y 5 de octubre de 1845; *La copa de marfil*, 2 de mayo de 1847; *Lealtad de una mujer* y *Aventuras de una noche*, 8 de febrero de 1848, de Zorrilla; y se estrenan de García Gutiérrez, *El Samuel*, 14 de febrero de 1843 y 9 de octubre de 1845; *Juan Dándolo* (en colaboración con José Zorrilla), 21 de abril y 5 de octubre de 1845; *Batilde o La América del Norte*, 20 de diciembre de 1846; *De un apuro otro mayor*, 18 de mayo de 1847; *El hijo de un emigrado*, 20 de julio de 1847; *Lady Seymour o Jorge I de Inglaterra*, 12 de octubre de 1847; y *El trovador*, 11 de febrero de 1847.

[9] Las obras de Tomás Rodríguez Rubí que se estrenan en Lima de acuerdo con los anuncios en el diario *El Comercio* son *Los dos validos de la reina madre Doña María Teresa de Austria o Castillos en el aire*, 30 de setiembre y 18 de diciembre de 1845; *La rueda de la fortuna*, 4 de noviembre y 26 de diciembre de 1845; *Bandera negra*, 23 de noviembre y 8 de diciembre de 1845; *Detrás de la cruz el diablo*, 12 de diciembre de 1845 y 16 de abril de 1846; *La rueda de la fortuna* (primera parte), 25 de diciembre de 1845 y 13 de junio de 1847; *El arte de hacer fortuna*, 8 de noviembre de 1846; *La corte de Carlos II*, 12 de noviembre de 1846 y 19 de agosto de 1847; *Al César lo que es del César*, 3 de junio de 1847; *La entrada en el gran mundo*, 4 de noviembre y 30 de diciembre de 1847; *La infanta Galiana*, 14 de noviembre de 1847 y 23 de enero de 1848; *La bruja de Lanjarón*, 5 de marzo de 1848.

Las obras de Eusebio Asquerino que se estrenan aparecen mencionadas en *El Comercio*: *Españoles sobre todo*, 18 de enero de 1846; *La judía de Toledo o Alfonso VIII*, el 22 de junio y el 3 de octubre de 1847; *Juan de Padilla*, el 20 de enero de 1846 y el 6 de febrero de 1848.

[10] Ver *El Comercio* del 12 de mayo de 1842.

Zorrilla tuvo una gran influencia sobre la obra literaria de un autor de la primera generación romántica: Manuel Nicolás Corpancho. Corpancho es uno de los adolescentes descritos por Palma en su tan citada *La bohemia de mi tiempo*, cuando dice:

> Nosotros los de la nueva generación, arrastrada por lo novedoso del libérrimo romanticismo, en boga a la sazón, desdeñábamos todo lo que a clasicismo tiránico apestara, y nos dábamos un hartazgo de Hugo, Byron, Espronceda, García Tassara y Enrique Gil. Márquez se sabía de coro a Lamartine; Corpancho no equivocaba letra de Zorrilla; para Adolfo García, más allá de Aralas no había poeta; Lora se entusiasmaba con Leopardi; Fernández hasta en sueños recitaba los dolores de Campoamor.[11]

José de la Riva-Agüero señala que Corpancho empezó imitando a Olmedo y luego a Zorrilla, y comenta que si Corpancho, que murió a los 33 años, «hubiera vivido más y hubiera alcanzado a liberarse de aquella fascinación perjudicial que el maestro ejerce sobre todos los artistas jóvenes, habría sido, sin duda, mejor poeta».[12]

Médico, literato, secretario del presidente Castilla y diplomático, Corpancho coincide en 1863 con Zorrilla durante su misión diplomática en México. Sin embargo, su ideario político lo va a situar en bando opuesto. Corpancho, ardiente liberal, fue expulsado de México por sus ataques contra la Regencia. Zorrilla es nombrado director del Teatro Nacional en México por Maximiliano. La devoción de Zorrilla por Maximiliano fue tanta que al tener noticias de su fusilamiento en 1867 escribió *El drama del alma* con agudas invectivas contra México. Coincide también Corpancho en que el barco en que muere en 1863 es el mismo en el cual Zorrilla había viajado en 1859.[13]

Manuel Moncloa y Covarrubias, autor del *Diccionario teatral del Perú* menciona a Corpancho como autor de tres obras: *El poeta cruzado*, publicada en 1851; *El templario o los godos en Palestina*, drama caballeresco publicado en 1855; y, por último, *Olaya o el barquero y el virrey*, inédita, de 1850.[14] Moncloa, sin embargo, no menciona una cuarta obra, halla-

---

[11] Citado en Holguín Callo, Oswaldo, ob. cit., pp. 144-145.

[12] Riva-Agüero, José. *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962, p. 185.

[13] Romero, Emilia. *Corpancho, un amigo de México*. México: Junta Mexicana de Investigaciones Históricas, 1949, p. 11.

[14] Moncloa y Covarrubias, Manuel. *Diccionario teatral del Perú*. Lima: Lit. y Tip. de Badiola y Berrio, 1905, p. 52.

da por nosotros en la Biblioteca Nacional del Perú: *Diabluras de colegiales*, obra escrita, de acuerdo con la portada, en 1849, cuando Corpancho contaba unos 18 años. Con respecto a *Olaya o el barquero y el virrey*, y concerniente a su fecha de creación, solo podemos decir que se debió escribir antes del 28 de noviembre de 1849, pues con esta fecha aparece un aviso en «El Comercio» de Lima anunciando su estreno para el 8 y 9 de diciembre de 1849, estreno que iba a compartir con una obra de Palma titulada *El hijo del Sol*.[15] Sin embargo, el anunciado estreno nunca se cumplió y la obra jamás se montó.

En su segunda obra inédita, *Olaya o el barquero y el virrey*, Corpancho presenta muchas de sus ideas sobre el patriotismo y, a la vez, plantea el tema de la identificación entre el amor y la religión, que posteriormente va a desarrollar en *El poeta cruzado*. Específicamente, en el caso de Corpancho podríamos decir que es *El poeta cruzado* la obra capital que nos ayuda a ubicar al autor dentro del marco del teatro histórico romántico, pero con la hasta ahora inédita *Olaya o el barquero y el virrey* ya hacía una incursión en este género en 1849.

En *El poeta cruzado*, Corpancho expresa los fundamentos de su creencia en el panamericanismo, concepto que va a poner en práctica durante el desempeño de su misión diplomática en México en 1862, cuando representaba al Perú.[16] Durante los años 1851 y 1853, intelectuales de otras partes de Latinoamérica, como el colombiano Julio Arboleda y los argentinos José Mármol y Juan María Gutiérrez, coexistieron en Lima y se relacionaron con las tertulias que frecuentaba Corpancho.[17] El periódico «El Intérprete del Pueblo» de Lima, alentó la creación de una literatura auténticamente americana y Corpancho publicó allí una leyenda histórica.[18] En 1862, con este mismo tema y también en México, el autor publica en «El Heraldo» su prólogo a *La paz perpetua en América o federación americana*, de Francisco de Paula González Vigil, en el que resume sus ideas acerca de una América unida.[19] En 1863, en su introducción a su antología poética *Las flores del nuevo mundo*, expone las creencias ya apuntadas en *Olaya o el bar-*

---

[15] El valioso aporte de Oswaldo Holguín Callo al estudio de Palma, incluye una nota en *El Comercio*: «Palma, dramaturgo precoz», 7 de febrero de 1990, documenta este dato.

[16] Romero, Emilia, ob. cit., p. 5.

[17] Holguín Callo, Oswaldo, ob. cit., p. 239.

[18] Ib., p. 249.

[19] Romero, Emilia, ob. cit., p. 30.

quero y el virrey, en la que dice: «Las ideas de Patria y de América se confunden en una sola idea. "Todos los oprimidos son hermanos"».[20]

En esta última obra, Corpancho equipara el concepto de la igualdad de todos los hombres con el ideal del patriotismo peruano. Los personajes son más bien símbolos de ideas que personajes de carne y hueso. El barquero se llama Olaya, nombre de un patriota peruano; se trata de un barquero estilizado que podría aparecer en cualquiera obra española o italiana de la época. Los personajes pobres de la obra, libres de cualquier detalle socio-económico que los restrinja a cierta clase, representan a los criollos en contraste con el virrey, que representa a los españoles o gachupines.

El barquero Olaya simboliza las ideas de Corpancho, ideas netamente liberales de la época, en las que la nobleza se basa sobre el sentimiento de responsabilidad hacia el pueblo. Corpancho recibió de Sebastián Lorente, como otros miembros de la bohemia de Palma, ideas de la revolución liberal española.[21] Olaya le dice al virrey:

> ¿Y vosotros también? ¿Y así sois nobles?
> ¿Y os llaman de la corte así el ornato?
> ¡Mentira! Porque en vos tan alto nombre,
> Solo es crueldad, estupidez y escarnio.

Y Genaro añade:

> Porque del Pueblo ese poder emana
> Se sienta sí, para cumplir las leyes
> El Pueblo que lo alzó diría entonces
> Tú no mereces posición tan alta
> Porque infiel no has cumplido tus deberes.[22]

La religión y el amor son las dos fuerzas motrices del teatro de Corpancho, pero ambas se encuentran vinculadas a sus ideales liberales. Corpancho empieza la obra de teatro con una cita de Hugues Felicité Robert de Lamennais, el pensador francés decimonónico cuyo

---

[20] Corpancho, Manuel Nicolás. *Las flores del nuevo mundo*. México: Imp. García Torres, 1863, p. 18.

[21] Holguín Callo, Oswaldo, ob. cit., p. 149.

[22] Corpancho, Manuel Nicolás. *Olaya, o el barquero y el virrey*. Manuscrito inédito, 1850, p. 107.

cristianismo liberal tuvo fuerte influencia sobre Corpancho y otros pensadores latinoamericanos del siglo XIX: «La causa del Pueblo, es pues la causa Santa, la causa de dios».[23] Lamennais entendía el catolicismo como una desviación del cristianismo primitivo y lo interpretaba como una religión de oprimidos. Algo después, en 1862, en el periódico «El Siglo Diez y Nueve» aparece el canto titulado «Religión y Libertad», que Corpancho llama «mi profecía de fe político-religiosa».[24]

Corpancho para toda descripción de la amada hace uso de los símbolos cristianos. Cuando los amantes se hablan, Genaro le dice a Elena: «Porque es tu habla hechicera/Bella, para el alma mía/como la Santa armonía/De los Ángeles de Dios».[25] El virrey le dice a la misma Elena, por quien siente un amor no correspondido: «Porque tú eres Arcángel de otro cielo»,[26] y la llama «Elena celeste».

En esta obra, como en todo el teatro romántico, el amor es una pasión arrolladora y el eje de la acción. El virrey describe su amor por Elena como «un volcán dentro de mi pecho ardiendo, me abrasa, me consume, me devora. Las pasiones me oprimen combatiendo»,[27] y es, además, «una pasión fogosa».[28]

Esta ecuación amor = religión continúa junto con expresiones de sus ideas liberales y republicanas en su obra de teatro más conocida, *El poeta cruzado*. Es una pieza netamente romántica en tema, estructura y personajes, con influencias de otras obras románticas españolas, tales como *El trovador*, de Antonio García Gutiérrez; *Macías*, de Mariano José de Larra; y *La conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa; y de las ideas de Zorrilla. Para expresar sus ideas, Corpancho utiliza el vehículo tradicional del trovador cruzado medieval de la obra romántica, al cual le va a añadir lo cristiano y religioso.

En la introducción a esta obra, Corpancho incorpora una cita de D.A. Durán en la que se señala que «En nuestro sistema literario no admitimos nada absoluto y por eso tenemos más fe en el sentimiento que en las reglas dogmáticas y quizás arbitrarias en que los críticos quieren que se busque siempre la belleza». De Durán, Corpancho obtiene ideas fundamentales que va a desarrollar en *El poeta cruzado*, como por ejemplo la relación entre lo medieval y lo religioso. Durán de

---

[23] Ib., portada.
[24] Romero, Emilia, ob. cit., p. 30.
[25] Corpancho, Manuel Nicolás, ob. cit., p. 8.
[26] Ib., p. 48.
[27] Ib., p. 42.
[28] Ib., p. 48.

acuerdo con Alison Peers, pensaba que «solo en los gloriosos siglos de la Edad Media encontramos la literatura de inspiración cristiana».[29] Según Peers, los románticos utilizaban a las figuras del templario y el peregrino para ilustrar su concepto de la cristiandad.[30] Este cristianismo unido a la libertad, al patriotismo y a lo medieval caracterizaba al movimiento romántico español.[31] Como vemos en la obra de Corpancho, también imprimen su sello en el movimiento peruano.

En otros de sus escritos, Corpancho afirma esta relación entre lo medieval, la religión y el patriotismo peruano. En la introducción a *Flores del nuevo mundo*, afirma:

> El Trovador se hace guerrero, y el guerrero poeta, y la misma mano que empuñaba el acero para expulsar del Paraíso al invasor de tres siglos, arrancaba a la lira las notas del fuego que inflamaban los corazones en el amor Santo de la independencia.[32]

Corpancho, en *El poeta cruzado*, al igual que ya en *Olaya o el barquero del virrey*, utiliza los símbolos tradicionales del cristianismo para describir a la amada y relacionar la pasión religiosa con la ferviente e intensa pasión del amor romántico. Teobaldo le dice a su amada Clorinda:

> Tú eres mi Diosa, Mi vida, Eres Virgen de Clemencia [...]. Tengo un Dios, tengo una bella, soy trovador y cristiano. Tú me das la inspiración, Dios, una lira sonora, y allí cantaré señora, mi amor y mi religión.[33]

El amor, la poesía y la religión se enarbolan como las fuerzas capaces de lograr la igualdad entre los hombres. Teobaldo, como buen héroe romántico, es pobre en contraste con el padre altivo y recio de la amada, el cual desprecia al amante. Teobaldo le confiesa al leñador: «Mi riqueza es Clorinda, está aquí, con ella vivo»,[34] y añade: «la pobreza es tan solo mi delito». Clorinda le dice a Teobaldo: «La gloria

---

[29] Peers, Alison. *Historia del movimiento romántico español*. Madrid: Gredos, 1967, tomo I, p. 161.

[30] Ib., tomo I, p. 164.

[31] Ib., tomo II, p. 263.

[32] Corpancho, Manuel Nicolás, ob. cit., p. 19.

[33] Corpancho, Manuel Nicolás. *El poeta cruzado*. Lima: Imp. de J. Masías, 1851, p. 7.

[34] Ib., p. 26.

te sigue en pos, y si a los hombres riquezas le da el mundo, tus grandezas te las da Dios».[35]

Teobaldo, además de pobre, es huérfano, lo que le da oportunidad al autor para utilizar el tema del fatalismo romántico. Dice: «Huérfano soy, la orfandad/tendió me al nacer su velo,/Mi destino está en el cielo», y añade al reiterar el tema de la igualdad entre hombres y el poeta:

> Maldita la sociedad
> Para ella soy el mendigo
> Para ella soy el villano
> Mentira, soy un cristiano
> Cualquiera es igual conmigo.[36]

La obra muestra la clara influencia de los románticos españoles de quienes Corpancho, pese a su fuerte patriotismo e intenso antimonarquismo, toma prestados finales, temas y personajes. De *El trovador*, estrenada en Lima en 1842, y *La conjuración de Venecia*, estrenada también en 1842, se toma el tema de las identidades cruzadas. Teobaldo, en la obra de Corpancho, resulta ser el hijo perdido de Don Pedro, pretendiente a la mano de Clorinda, el amor imposible de Teobaldo. De igual manera, en *La conjuración de Venecia*, un padre encuentra a un hijo desaparecido y, en *El trovador*, la trama gira alrededor de la desaparición de un niño. En *El trovador*, la heroína Leonor muere en brazos de su amante y ambos atribuyen al destino la causa de su muerte. De igual manera, en *El poeta cruzado*, Clorinda muere en brazos de Teobaldo, herido en un duelo.

Los héroes de *El poeta cruzado* de Corpancho y *El trovador* muestran igual mezcla de pobreza y nobleza. Manrique, el héroe de *El trovador*, es un hombre sin bienes y sin escudo de armas, pero caballero valiente y galán. Teobaldo, como ya hemos mencionado en este estudio, es pobre pero con una aristocracia espiritual. Tanto en la obra de Corpancho, como en el *Macías* de Larra y *El trovador*, la heroína ama a un trovador pero hay un personaje de más alto rango social con el que se la quiere casar a la fuerza. Los trovadores caen prisioneros de sus enemigos y mueren a manos de ellos, y, al final, las heroínas se suicidan.

---

[35] Ib., p. 10.
[36] Ib., p. 8.

En conclusión, podemos ver en la obra teatral de Manuel Nicolás Corpancho, ejemplos de sus ideas políticas liberales y antimonárquicas. Estas se reflejan también en sus otros escritos, así como en su trayectoria personal en México, al luchar contra el gobierno de Maximiliano, lo que le cuesta la expulsión de ese país. Se observa, asimismo, en su creación literaria una fuerte influencia del romanticismo español que, aunque ya en decadencia en la península, todavía seguía influyendo en los románticos peruanos de la generación de Corpancho.

Bibliografía

CORPANCHO, Manuel Nicolás

1863 *Las flores del nuevo mundo*. México D.F.: Imp. García Torres.

1851 *El poeta cruzado*. Lima: Imp. de J. Masías.

1850 «Olaya, o el barquero y el virrey». Manuscrito inédito.

HOLGUÍN CALLO, Oswaldo

1994 *Tiempos de infancia y bohemia. Ricardo Palma (1833-1860)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

1990 «Palma, dramaturgo precoz». *El Comercio*, 7 de febrero.

LOSADA, Alejandro

1983 *La literatura en la sociedad de América Latina, Perú y el Río de la Plata 1837-1880*. Frankfurt: Ediciones de Iberoamerica.

MONCLOA Y COVARRUBIAS, Manuel

1905 *Diccionario teatral del Perú*. Lima: Lit. y Tip. de Badiola y Berrio.

PEERS, Alison

1967 *Historia del movimiento romántico español*. Madrid: Gredos.

RIVA-AGÜERO, José

1962 *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

ROMERO, Emilia

1949 *Corpancho, un amigo de México*. México: Junta Mexicana de Investigaciones Históricas.

La interrupción narrativa y el desmantelamiento interno de las convenciones literarias en el *Quijote*[*]

Carmela Zanelli
Pontificia Universidad Católica del Perú

A Luis Jaime Cisneros, maestro y amigo, quien me enseñó a leer y disfrutar de Cervantes.

En «La unidad del *Quijote*», Félix Martínez Bonati sostiene que la obra «asume positivamente la fragmentación como principio estructural»,[1] no obstante, el investigador reconoce en la obra ciertas constantes y concluye que el texto se funda en la unidad paradigmática que reúne «la aventura quijotesca y la conversación quijotesco-sanchesca».[2]

En el presente trabajo analizo dos episodios que muestran dicha fragmentación bajo la forma de lo que llamo «interrupción narrativa» y que ilustran respectivamente una conversación entre Don Quijote y Sancho y una aventura quijotesca. Me refiero al relato de Sancho sobre la pastora Torralba en el capítulo XX de la primera parte y al episodio caballeresco representado en el retablo de marionetas de Maese Pedro en los capítulos XXV y XXVI de la segunda parte.[3] He escogido ambos segmentos dado que, además de la interrupción narrativa ejercida en ambos casos por Don Quijote, ofrecen otras características similares. Se trata de historias dentro de la historia principal

---

[*] Una versión preliminar del presente trabajo fue expuesta en el coloquio que, en celebración por los 450 años del nacimiento del ingenio alcalaíno, organizó la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Especialidad de Lingüística y Literatura de nuestra universidad, en noviembre de 1997.

[1] Martínez Bonati, Félix. «La unidad del *Quijote*». *Dispositio*, vol. 2, n.° 5-6, 1977, p. 130.

[2] Íd., art. cit., p. 133.

[3] Cervantes, Miguel de [1605, 1615]. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Estudio preliminar Fernando Lázaro Carreter. Barcelona: Instituto Cervantes, Crítica, 1998. Todas las citas se remitirán a esta edición; se indicará la parte y los capítulos en números romanos y en arábigos, las páginas.

«narradas» desde la perspectiva de la tercera persona donde se ofrece el desarrollo inconcluso de un conflicto amoroso.

La crítica sostiene que en la primera parte de la novela predominan historias narradas por los personajes, mientras que en la segunda, las historias son protagonizadas por estos.[4] Por su parte, Ruth El Saffar afirma que los personajes funcionan alternativa y simultáneamente como narradores, espectadores, autores y actores de ficción a lo largo de la novela.[5] Los dos episodios que analizo en el presente trabajo son claro ejemplo de esto. En efecto, Sancho le *cuenta* a Don Quijote un relato pastoril —la historia de la pastora Torralba— mientras que en el episodio del retablo de Maese Pedro, Don Quijote literalmente «desbarata» la representación dramática del rescate de Melisendra, un episodio caballeresco, al intentar convertirse en consternado protagonista como se verá más adelante.

Paso ahora a detallar las peculiares situaciones comunicativas en ambos episodios. El primer caso sitúa a Sancho y Don Quijote en las posiciones de emisor y receptor (que simulan a su vez las de narrador y lector, papeles que van variando en el transcurso de la conversación). En esta ocasión, a diferencia de muchas otras, Sancho es el narrador mientras que Don Quijote, como se observará, está lejos de ser un receptor pasivo. Por ello, el relato de Sancho deja por momentos de ser una narración para convertirse en un cómico intercambio verbal con Don Quijote y servir de claro ejemplo de una conversación quijotesco-sanchesca. En el segundo episodio se observa también una situación comunicativa de carácter híbrido. En efecto, el rescate de Melisendra no es precisamente una representación dramática en el retablo de marionetas en la medida que los espectadores del retablo conocen la historia gracias a una «declaración de sus misterios» a cargo del asistente de Maese Pedro, es decir, una fuente de carácter narrativo. Finalmente, como ya se adelantó, esta seudo-representación dramática, se convierte, gracias precisamente a la intervención activa de Don Quijote, en escenario idóneo para que el ingenioso hidalgo desarrolle una de sus tantas «aventuras».[6]

---

[4] SCARANO, Laura Rosana. «La perspectiva metatextual en el *Quijote* de Cervantes». *Anales Cervantinos*, n.° 24, 1986, p. 130.

[5] Citada en SCARANO, Laura Rosana, art. cit., p. 127.

[6] La *aventura* es uno de los elementos que Martínez Bonati considera fundamental para ilustrar el principio de la fragmentación que rige la composición de la obra: «Cada "aventura" va repitiendo (con variaciones, [...]) una experiencia esencialmente idéntica

Ahora bien, los dos episodios no proceden directamente de la proyección imaginativa de Don Quijote como sí ocurre con el archiconocido caso de los molinos de viento. Don Quijote no busca acomodar la realidad, sino pretende más bien, mediante sus interrupciones, que en estos casos incluso el arte y sus manifestaciones (el relato de Sancho y la representación de las marionetas) se ajusten a los presupuestos tanto éticos como estéticos que acompañan la cruzada del enajenado protagonista.

En el análisis de los enredos generados por los distintos personajes en la Sierra Morena, Salvador Jiménez Fajardo habla del concepto de *laberinto* como clave interpretativa de tales eventos, enfatizando la importancia dada a una estrategia narrativa basada en discontinuidades, redundancias y disfraces, que no se limita, por cierto, a estos capítulos, sino a toda la obra. Jiménez Fajardo sostiene, asimismo, que en la novela el recurso básico es la historia incompleta.[7] Sin duda, la interrupción más importante es la que se inicia en el capítulo VIII de la primera parte, cuando se suspende la aventura de Don Quijote con el vizcaíno. Para Jiménez Fajardo, como para buena parte de la crítica, cortar abruptamente la aventura del vizcaíno es una honda fisura que permite exponer los mecanismos internos de la novela.[8]

---

de incongruencia espiritual y práctica. Así, la fragmentación inevitable de la lectura del largo libro, no es inconveniente, pues los fragmentos de la obra tienen sentido independiente; pero, al mismo tiempo, su serie va dando lugar a un crecimiento acumulativo, por la reiteración, cada vez más enriquecida, del símbolo fundamental de la obra: *la equívoca fortuna de la visión y conducta idealizantes de Don Quijote*» (Martínez Bonati, Félix, art. cit., p. 130 [mis subrayados]). Esta última idea propuesta por Martínez Bonati resulta clave para entender cómo Don Quijote realiza la transformación del retablo de marionetas en una «aventura» por lo demás bastante *sui generis* (cfr. *infra*).

[7] Jiménez Fajardo, Salvador. «The Sierra Morena as Labyrinth in *Don Quijote* I». *Modern Language Notes*, vol. 99, n.° 2, 1984, p. 218.

[8] Íd., art. cit., p. 215. Cuando trabajo con artículos críticos en lenguas extranjeras, son mías las traducciones e incluyo, la mayoría de las veces, las citas originales (y a veces párrafos más extensos), en notas a pie de página como ocurre en este caso con el artículo de Salvador Jiménez Fajardo: «*The narrative appears to subdivide into a series of mirror images around Don Quixote, whose own figure becomes particularly unstable through a series of uncertain, variable imitations. It is also in these chapters that successive patterns suggesting multi-layered fictionality reach their full realization.* The earliest and perhaps clearest of these patterns is the sequence of narrative interruptions that begins in Chapter VIII. *The first complete break in the narrative takes place in this chapter,* interrupting *the adventure of the "vizcaíno". This extraordinary event acts as a deep fisure that seems to lay bare the novel's inner mechanism*» [mis subrayados]. Por cierto, la bibliografía sobre los distintos niveles narrativos existentes en la novela, insospechados antes del famoso episodio del vizcaíno, es abundante. Podría mencionar algunos artículos importantes que exploran

George Haley advierte, en dicho sentido, que el «juego de la historia, narrador y lector es repetido en una escala menor, de diferentes modos y con innumerables variaciones dentro del mundo narrado».[9] De este modo, dicha interrupción básica en el texto ha servido para revelar un complejo marco textual compuesto por diversos niveles narrativos. Ahora bien, ese mecanismo se reproduce al interior del mundo narrado en diversos segmentos, sean estos relatos interpolados o aventuras de Don Quijote. En los segmentos que he escogido, la interrupción, que realiza en estos el propio Don Quijote, tiene alcances igualmente importantes. Se trata de episodios, aparentemente secundarios, que, sin embargo, presentan una gran complejidad en su factura narrativa y que a la vez ilustran tipos discursivos claves.

En efecto, en «Cervantes y las regiones de la imaginación», Félix Martínez Bonati sostiene la existencia de distintas regiones de la imaginación en la novela, dentro de las cuales sería posible ubicar los dos episodios consignados aquí.[10] «Al seguir, pues», señala Martínez Bonati, «a Don Quijote y Sancho en su ruta por las réplicas imaginarias de los caminos y lugares de España, vamos, a la vez, pasando por las provincias interiores de nuestra fantasía literaria: a través de la visión inmediata de la experiencia cotidiana y doméstica, por la idealización cómica, la idealización romancesco-heroica, la utopía pastoril, la comedia picaresca, la hipérbole barroca, la intriga cortesana y las peripecias bizantinas».[11] En este repertorio de posibilidades, po-

---

esta problemática: El Saffar, Ruth. «The Function of the Fictional Narrator in *Don Quijote*». *Modern Language Notes*, n.° 83, 1968, pp. 164-177; Flores, R.M. «The Rôle of Cide Hamete in *Don Quixote*». *Bulletin of Hispanic Studies*, n.° 59, 1982, pp. 3-14; y el trabajo de Weiger, John G. «The Prologuist: the Extratextual Authorial Voice in *Don Quixote*». *Bulletin of Hispanic Studies*, n.° 64, 1988, pp. 129-139.

[9] Haley, George. «The Narrator in *Don Quijote*: Maese Pedro's Puppet Show». *Modern Language Notes*, vol. 80, 1965, p. 149. La cita de George Haley señala exactamente: «*Within the story of Don Quijote's adventures, the interplay of story, teller and reader is repeated on a smaller scale and in a different mode with countless variations*».

[10] En Martínez Bonati, Félix. «Cervantes y las regiones de la imaginación». *Dispositio*, vol. 2, n.° 4, 1977, p. 43, se sostiene la existencia de tres regiones imaginativas en la gran novela de Cervantes, que ayudarían a explicar la diferente naturaleza genérica de los episodios analizados aquí: «Vemos, pues, que lejos de una simple contraposición de idealización y realismo (o, como se ha dicho, de "mentira romántica" y "verdad novelística"), Cervantes opera desde la partida con un sistema completo de diversas esferas de estilización, moviéndose entre la fantasía romancesca, proyectada por Don Quijote, un semi-realismo de lo cotidiano y doméstico, y la abstracción feliz de la comedia, proyectados una y otro por el narrador. Estas son las tres regiones fundamentales».

[11] Íd., art. cit., p. 51.

dría proponerse que la curiosa historia de la Torralba es resultado de la combinación de elementos de carácter popular y folklórico y de un proceso de «estilización paródica» (en términos bajtinianos) del prestigioso género de la literatura pastoril (cfr. *infra*). Con respecto al segundo episodio, Martínez Bonati sostiene que «la esfera de la épica popular se asoma en la rapsodia del trujamán en el retablo de Maese Pedro».[12] Yo precisaría que, al intervenir Don Quijote de manera tan decidida en los hechos de la representación dramática y al querer convertir el episodio en una de sus «aventuras», el hidalgo pone en ejercicio su imaginación idealizadora y fantástica buscando recrear en esta los principios de las ficciones caballerescas. Con estas consideraciones en mente es posible plantear la siguiente hipótesis. Pretendo demostrar que la interrupción narrativa es un recurso literario que permite revelar, incluso en el espacio limitado de estos segmentos, no solo la complejidad del personaje de Don Quijote, sino, también, las convenciones artísticas que sostienen la totalidad de la novela y que sirven a Cervantes para abordar, en particular, una nueva estética pastoril y caballeresca.

1. Sancho y la Historia de la Pastora Torralba

Para Alban Forcione, la narración de Sancho sobre la pastora Torralba es una «pequeña pastoral burlesca».[13] «Su historia de la Torralba es un típico ejemplo de su anti-pastoralismo [el de Sancho]», dirá en otro momento,[14] inscribiendo así dicho relato dentro del marco de influencia de la literatura pastoril (cf. *supra*). Según este investigador, la novela pastoril del siglo XVI, al narrativizar los conceptos de la poesía amorosa, pretende superar las limitaciones de esa poesía y de su concepción de amor, buscando dignificar el amor humano, permitiendo así su realización en el mundo.[15] Cervantes experimenta con

---

[12] Íd., art. cit., p. 50.

[13] Forcione, Alban. «Cervantes en busca de una pastoral auténtica». Tr. Flora Botton-Burlá. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 36, n.° 2, 1988, p. 1012. Sigo muy de cerca los argumentos principales de Alban Forcione sobre el proceso de subversión que realiza Cervantes de los principios básicos de la literatura pastoril, primero en *La Galatea* y, veinte años más tarde, en las dos partes de *Don Quijote*.

[14] Íd., art. cit., p. 1037.

[15] Íd., art. cit., p. 1013, n. 3.

el género pastoril en *La Galatea*, pero será en las dos partes de *Don Quijote* donde se buscaría explorar un nuevo tipo de literatura pastoril, una suerte de «pastoral auténtica».

En el análisis que realiza Alban Forcione de *La Galatea*, se percibe una obsesión de Cervantes con lo interrumpido o truncado.[16] En dicha novela, según Forcione, «Cervantes está experimentando audazmente con las famosas técnicas de Heliodoro [y la novela bizantina]: fragmentación del argumento, suspensión por medio de la limitación del punto de vista, aclaraciones retrospectivas de hechos sorprendentes que se desarrollan ante los ojos de un lector asombrado, deslumbrado y a menudo frustrado».[17] Es evidente que lo aprendido y ejercitado en *La Galatea* reaparecerá en *Don Quijote* veinte años después, junto con la «búsqueda subsecuente que hace el autor de otra forma de pastoral y de otra experiencia del amor».[18] Entre los elementos claves, Forcione señala «la plena emancipación de la figura humana frente a las imposiciones de los paradigmas literarios tradicionales y el descubrimiento de un nuevo tipo de espacio literario, en el cual se podía hablar con su propia voz».[19]

En *Don Quijote*, Cervantes, en palabras de Forcione, logra un primer nivel de desmitificación del género pastoril en el episodio de Marcela y Grisóstomo (capítulo XIV de la primera parte) a la vez que proporciona mediante «esta pastoral en miniatura [...] un *verdadero final* de *La Galatea*, un final que literalmente destruye la posibilidad de una pastoral amorosa».[20] La situación que articula el celebérrimo discurso de la pastora Marcela desenmascara las convenciones del género a la vez que postula un ideal pastoril alternativo, que defiende elocuentemente un tipo de realización personal.[21] En esa línea, un

---

[16] Íd., art. cit., p. 1026.

[17] Íd., art. cit., pp. 1022-1023.

[18] Íd., art. cit., p. 1013.

[19] Íd., art. cit., p. 1017, n.10.

[20] Íd., art. cit., p. 1028.

[21] Explica más detalladamente Forcione: «La escena opone la creencia absoluta que Grisóstomo tiene en este ideal a la concepción de la libertad que tiene Marcela, latente en el rechazo del amor que hace la "desamorada", pero que, en su compleja elaboración en el *Quijote*, contradice trágicamente la "inocente libertad arcádica", desenmascara el sueño de la Edad de Oro como una fantasía escapista, e introduce en el mundo imaginario reductivo de la pastoral el tipo de complejidad y de ambigüedad que envuelven la elección moral de cualquier persona que vive en las realidades de la sociedad y de la historia» (Forcione, Alban, art. cit., p. 1031). Más aun, concluye Forcione, «con la muerte

nivel de mayor profundidad en el proceso de desmitificación del género pastoril, es decir, la tan mentada *pastoral auténtica*, es posible gracias al mundo de Sancho, sobre todo a partir del abandono del gobierno de Barataria casi al final de la segunda parte, y que significa la vuelta a la «antigua libertad» de «su vida pasada», en suma «el regreso a su ser auténtico».[22] Sin embargo, creo advertir muy temprano en la novela, incluso desde el relato de Sancho sobre la Torralba, un lugar para la insumisión del escudero. En efecto, la rebeldía de Sancho a seguir con los patrones narrativos de Don Quijote demuestra la necesidad del personaje de afirmar, mediante recursos cómicos, justamente su propia voz.

Desde un primer momento, y a través de estructuras formulaicas propias del relato oral, Sancho le advierte a Don Quijote que su relato, el cual Sancho mismo parece considerar muy precario, no debe ser interrumpido: «—Pero, con todo eso, yo me esforzaré a decir una historia que, *si la acierto a contar y no me van a la mano*, es la mejor de las historias» (I, XX, 212, mis subrayados). Luego viene el consabido refrán: «"Érase que era, el bien que viniere para todos sea, y el mal, para quien lo fuere a buscar..."» (I, XX, 212). Todo refrán funciona como síntesis apretada y como moraleja de una narración como esta, dotada de un carácter folklórico, pero, en este caso, ilumina además la situación que propicia la narración, es decir, las circunstancias extratextuales del relato. En este caso preciso, Sancho busca impedir que Don Quijote emprenda una nueva y «peligrosa» aventura, es decir, descubrir la fuente de los horribles e inexplicables ruidos que los amenazan en plena oscuridad. Sancho insiste en que la conseja: «viene aquí como anillo al dedo, para que vuesa merced se esté quedo y no vaya a buscar el mal a ninguna parte» (I, XX, 212). El relato que está a punto de iniciarse posiciona a Don Quijote como oyente literalmente cautivo, debido a que Sancho le ha amarrado las patas a Rocinan-

---

de Grisóstomo y la desaparición de Marcela, Cervantes ha terminado literalmente su nueva *Galatea* y, con ella, cualquier posibilidad de una pastoral amorosa, revelando claramente la naturaleza ficticia del amor y del objeto amoroso que la animan, y lo vacío de la tradición poética a la que rinde homenaje» (íd., art. cit., p. 1035).

[22] Cfr. Íd., art. cit., pp. 1036-1043. En efecto, mientras Marcela representa «las limitaciones de la pastoral convencional del ser [...] y su abandono de las restricciones de la sociedad a favor de la libertad en el desierto. El ideal de libertad, inocencia, sencillez y desnudez que adopta Sancho Panza es, por contraste, un ideal decididamente social» (íd., art. cit., p. 1040).

te, a la vez que le impide emprender la aventura en su papel de caballero andante. Ahora bien, escuchar a Sancho será para Don Quijote, en cierto modo, una «aventura», o, más bien, un reto, pero en términos estéticos y literarios.

Los momentos iniciales sirven para situar a Sancho en el inusitado papel de narrador: es Sancho quien se encargará de la digresión literaria en esta ocasión. La primera intervención de Don Quijote consiste en cederle la voz «narrativa» al rústico escudero: «—Sigue tu cuento, Sancho —dijo Don Quijote— del camino que hemos de seguir déjame a mí el cuidado» (I, XX, 212). Algo muy diferente había ocurrido durante el encuentro con los cabreros en el capítulo XI de la primera parte, otro episodio de carácter pastoril. En dicho caso, mientras Don Quijote nos ofrece un largo discurso sobre las bondades de la Edad de Oro, Sancho se encarga de proveer el vino a su señor. Cuando Don Quijote invita a Sancho a departir con ellos, este prefiere comer a solas cuando señala: «mucho mejor me sabe lo que como en mi rincón sin melindres ni respetos, aunque sea pan y cebolla, que los gallipavos de otras mesas donde me sea forzoso mascar despacio, beber poco, limpiarme menudo, no estornudar ni toser si me viene en gana, *ni hacer cosas que la soledad y la libertad traen consigo*» (I, XI, 120, mis subrayados). Mediante esta afirmación de su libertad, Sancho prefigura el discurso de Marcela, donde se exalta precisamente el ejercicio de la propia libertad en soledad. Ambos parlamentos, aunque de distinta factura, buscarían desmantelar las convenciones tanto artísticas como ideológicas de la literatura pastoril.

El relato de Sancho sobre Torralba es aparentemente una narración menor y circunscrita dentro de la aventura de los batanes; no obstante, la singularidad y originalidad del relato asoman desde el primer momento. Gracias a un peculiar estilo de narrar, el relato se proyecta como una narración desmesurada y carente de límites. En efecto, Sancho exagera en el uso de repeticiones y abusa de los detalles.

> —Digo, pues —prosiguió Sancho—, que en un lugar de Extremadura había un pastor cabrerizo, quiero decir, que guardaba cabras, el cual pastor o cabrerizo, como digo, de mi cuento, se llamaba Lope Ruiz; y este Lope Ruiz andaba enamorado de una pastora que se llamaba Torralba; la cual pastora llamada Torralba era hija de un ganadero rico; y este ganadero rico [...]. (I, XX, 213)

Las interrupciones de Don Quijote no se hacen esperar; el hidalgo interviene por segunda vez exigiéndole la eliminación de tan absurdas repeticiones: «—Si desa manera cuentas tu cuento, Sancho —dijo Don Quijote—, repitiendo dos veces lo que vas diciendo, no acabarás en dos días; dilo seguidamente y cuéntalo como hombre de entendimiento, y si no, no digas nada» (I, XX, 213). Sancho se apoya en usos tradicionales para defender su peculiar estilo narrativo: «De la misma manera que yo lo cuento —respondió Sancho— *se cuentan en mi tierra todas las consejas, y yo no sé contarlo de otra, ni es bien que vuestra merced me pida usos nuevos*» (I, XX, 213, mis subrayados). Desde el principio, Sancho le ha advertido a su solitario oyente, que no debe intervenir («si la acierto a contar y no me van a la mano, es la mejor de las historias»), ahora exige que se respeten sus propios fueros («ni es bien que vuestra merced me pida usos nuevos»).

En el momento de describir a los protagonistas destaca la curiosa descripción física de la protagonista. La Torralba está lejos del ideal de belleza clásica, a diferencia de las heroínas de la literatura pastoril. El elemento interesante es que tan peculiar descripción presenta a Sancho como testigo de los hechos: «Torralba la pastora, que era una moza rolliza, zahareña, y tiraba algo a hombruna, porque tenía unos pocos de bigotes, *que parece que ahora la veo*» (I, XX, 213, mis subrayados). Sancho al «presentarse como testigo», utiliza un «recurso frecuente de la narración oral» (I, XX, 213, n. 40). Para E.C. Riley se trata de una estrategia retórica de larga data que tiene como propósito impresionar a sus lectores.[23] La afirmación de Sancho Panza suscita una nueva interrupción de Don Quijote. Ante la inevitable pregunta del hidalgo con respecto a su presunto «conocimiento» de actores y hechos, Sancho desmantela este artificio casi inmediatamente al verse obligado a revelarlo como tal. Se puede, entonces, observar en el jocoso intercambio siguiente, que se comienza a abandonar el relato mismo al orientarse el diálogo hacia los presupuestos de la ficción y no a la ficción misma.

—Luego ¿conocístela tú? —dijo Don Quijote.

—No la conocí yo —respondió Sancho—, pero quien me contó este cuen-

[23] La cita de Riley, Edward C. «Literature and Life in *Don Quijote*». En: Lowry Jr., Nelson (ed.). *Cervantes's Theory of the Novel*. Oxford: Clarendon Press, 1962, p. 164, señala exactamente: «*Writers of fiction continued the old tradition of asserting that the story they told was true* (adtestatio rei visae) *to impress and move their readers*».

> to me dijo que era tan cierto y verdadero, que podía bien, cuando lo contase a otro, afirmar que lo había visto todo. (I, XX, 213)

Más adelante en el relato se incide sobre aspectos más bien morales de la protagonista, que, en cierta medida, se habían adelantado en el retrato físico. Se había descrito a la Torralba como «moza rolliza, zahareña [...] [que] tenía unos pocos de bigotes». *Zahareña* significa "arisca"; es más «la mujer con bigote era tenida por cruel y peligrosa» (II, X, 709, n.78). Sancho explica que el amor de Lope Ruiz por la Torralba se transforma en un profundo rechazo debido a «una cierta cantidad de celillos que ella le dio» y que motivan que el maltratado pastor decida abandonar a la Torralba. Esta, «que se vio desdeñada del Lope, luego le quiso bien, más que nunca le había querido» (I, XX, 213). La súbita transformación de la Torralba suscita la siguiente sentencia de Don Quijote: «—Esa es natural condición de mujeres —dijo Don Quijote—, desdeñar a quien las quiere y amar a quien las aborrece. Pasa adelante, Sancho» (I, XX, 213-214). El retrato moral de la Torralba sirve para emparentarla con las veleidosas y cambiantes heroínas de la literatura pastoril, donde la mayoría de las veces se presentan historias infelices.

Edward Dudley distingue las historias felices de aquellas que tienen un desenlace triste entre los relatos interpolados de la primera parte del libro. Las historias infelices, como la absurda narración de Sancho sobre los pastores Torralba y Lope Ruiz, ofrecen un triángulo amoroso: Grisóstomo-Ambrosio-Marcela, Lope Ruiz-Torralba-otro pastor, Anselmo-Camila-Lotario, entre otras. Estas son narradas desde la perspectiva de la tercera persona, es decir, el narrador no es el héroe de su propio relato. De manera opuesta, en las historias felices, como, por ejemplo, los divertidos enredos de la Sierra Morena, el héroe o la heroína cuenta su propia historia y la acción no está completa al momento de la narración. En efecto, aquellas historias contadas en tiempo presente o perfecto son resolubles, mientras que aquellas situadas en el pasado o imperfecto son irresolubles y están, de antemano, condenadas al fracaso.[24]

---

[24] Las citas exactas de los dos artículos de Edward Dudley: «*All the unhappy stories are triangular in the placement of the lovers: (1) Grisóstomo-Ambrosio-Marcela, (2) Lope Ruiz-Torralba-otro pastor, (4) Anselmo-Camila-Lotario, (6) the potential triangle of the Canon's novel of chivalry [...], (7) Eugenio-Leandra-Vicente de la Roca. The unhappy stories are also the only ones narrated from a third-person viewpoint, that is, the narrator is not the hero of the tale. He*

Por ende, los relatos en pasado y contados desde la perspectiva de la tercera persona suponen, para Edward Dudley, una distancia temporal insalvable, es decir, la imposibilidad de Don Quijote de transformar el desenlace infeliz de estos conflictos amorosos. Por lo tanto, su preocupación constante por el estilo no se limitaría únicamente a la defensa de la verdad poética, sino que «es indicativa de una preocupación más profunda y de carácter esencialmente ético. Si Don Quijote puede cambiar la historia y alterar su desenlace es un *caballero andante*; si no puede, el personaje se siente empequeñecido en el desempeño de su papel».[25] En el relato de Torralba y Lope Ruiz encuentro una situación comunicativa intermedia. Al tratarse de un relato oral, por cierto en tercera persona, resulta parcialmente permeable a las interrupciones de Don Quijote. Ahora bien, siendo estricta en el análisis, Don Quijote, mediante sus intervenciones, no intenta necesariamente alterar el desenlace del relato, pero sí pretende cambiar los usos de la historia, en tanto pretende imponerle su propia estética a Sancho. Lo que resulta interesante es que los «usos» de Sancho resisten cualquier embate quijotesco y las interrupciones del hidalgo no solo fracasan, sino, más bien, precipitan un corte abrupto, que tiene como resultado un relato inconcluso.

Como se ha visto, Don Quijote se encuentra ya involucrado con el relato. Sancho refiere que Lope Ruiz, debido al mal comportamiento de la Torralba, decide mudarse con cabras y todo a Portugal. En este momento, Sancho le advierte nuevamente a Don Quijote, le dice que es indispensable llevar exacta cuenta del número de cabras que el pastor Lope Ruiz va pasando de una orilla a otra del Guadiana con la ayuda de un pescador. La advertencia de Sancho va dirigida a defen-

---

furthermore looks back on completed actions. Conversely in the happy tales the hero or heroine tells his own story and the action is not completed at the time of the narration» (Dudley, Edward. «Don Quijote as Magus: The Rhetoric of Interpolation». *Bulletin of Hispanic Studies*, n.° 49, 1972, pp. 362-363). *«Those stories told in the present or perfect tenses are resolved, but those placed into the past or imperfect tenses are unresolvable. The question of time is an obvious key here»* (Dudley, Edward. «The Wild Man Goes Baroque». En: Dudley, Edward y Maximillian E. Novak (eds.). *The Wild Man Within. An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1972, p. 122.

[25] Dudley, Edward, art. cit., p. 362. La preocupación por el estilo en el caso de Don Quijote *«is indicative of a deeper and essentially ethical concern. If he can change the story and alter its outcome he is the* caballero andante*; if he cannot he is thwarted in the fulfillment of his role»*.

der sus curiosas estrategias narrativas a la vez que busca anticiparse a las «correcciones» de Don Quijote: «Tenga vuestra merced cuenta en las cabras que el pescador va pasando, *porque si se pierde una de la memoria, se acabará el cuento y no será posible contar más palabras dél*» (I, XX, 214, mis subrayados). Continúa Sancho: «"Sigo, pues, y digo que el desembarcadero de la otra parte estaba lleno de cieno y resbaloso, y tardaba el pescador mucho tiempo en ir y volver. Con todo esto, volvió por otra cabra, y otra, y otra..."» (I, XX, 214). La nueva interrupción de Don Quijote resulta inevitable: «—Haz cuenta que las pasó todas —dijo Don Quijote—; no andes yendo y viniendo desa manera, que no acabarás de pasarlas en un año» (I, XX, 214). Esta vez la interrupción no apunta a sostener la verdad histórica del relato, sino que defiende una dimensión estética del, ahora, atento oyente. Se trata del enfrentamiento de dos tradiciones literarias y estéticas, en suma, de «usos» diferentes y hasta opuestos. Esta nueva ruptura del relato trae consigo, como Sancho había advertido, la disolución de la narración misma.

> —¿Cuántas [cabras] han pasado hasta agora? —dijo Sancho.
> —Yo ¿qué diablos sé? —respondió Don Quijote.
> —He ahí lo que yo dije: que tuviese buena cuenta. *Pues, por Dios, que se ha acabado el cuento; que no hay pasar adelante.* (I, XX, 214-215, mis subrayados)

Para E.C. Riley, «la historia ridícula de Sancho es, entre otras cosas, una *reductio ad absurdum* del mal uso del detalle. En medio de una suma de particularidades innecesarias, Sancho pierde no solo cualquier grado de verdad poética presente en el relato sino el relato mismo».[26] Para Alban Forcione, el relato de Sancho revela la fragilidad fundamental de la novela pastoril. La narración «muestra, como en teatro de títeres, las huidas y persecuciones de pastores y pastoras que aman y odian».[27] Este relato, al igual que el modelo prestigioso del cual parte —la novela pastoril— literalmente no va a ningún lado y «el lector como el amante, gira sin cesar, torturado en la rueda de

---

[26] La cita de Riley, Edward C., art. cit., p. 172, va como sigue: «*Sancho's ridiculous story in I. 20 is among other things a* reductio ad absurdum *of the misuse of detail. In a maze of unnecessary particulars he loses not only whatever poetic truth there might conceivably have been in the story, but the story itself*».

[27] Forcione, Alban, art. cit., pp. 1012-1013.

Ixión del movimiento fútil y sin sentido».[28] Sostengo, entonces, que, gracias a las absurdas repeticiones del relato inconcluso de Sancho, saltan a la vista las convenciones literarias de la novela pastoril mientras que la rebeldía de Sancho frente a las imposiciones literarias de Don Quijote posibilita el surgimiento de dicha *pastoral auténtica* a la que hacía referencia.

En efecto, las interrupciones constantes de Don Quijote han apuntado al marco enunciativo, objetivado también a partir de las propias digresiones de Sancho (fenómeno de *enunciación enunciada*). Se han evidenciado las fuentes de la historia en los enunciados iniciales del relato, la verdad y, más adelante, la verosimilitud del cuento, es decir, que las estrategias narrativas se han convertido en la materia misma del episodio dejando en un segundo plano la historia de Torralba y Lope Ruiz. En suma, se ha producido un traslado del contenido argumental hacia el marco narrativo. De esta manera se ha expuesto a la superficie la armazón, por cierto defectuosa, del relato.

2. El Retablo de Maese Pedro y la Liberación de Melisendra[29]

La representación teatral del retablo de Maese Pedro que representa el rescate de la dama Melisendra, quien se encuentra cautiva entre los moros, también presenta un triángulo amoroso: el noble Gaiferos, su esposa Melisendra y el moro atrevido o el rey Marsilio. Por cierto, sin desconocer el carácter teatral del retablo y, por lo tanto, del supuesto predominio de acciones ejecutadas en escena en tiempo presente, destaca más bien el carácter híbrido de esta forma artística. En efecto, a medida que la historia es actuada por las marionetas, esta es narrada por un «intérprete y declarador de los misterios de tal retablo: [este] tenía una varilla en la mano, con que señalaba las figuras que salían» (II, XXV, 845). «El *narrar* y *mostrar* son acciones simultáneas aquí». De manera que, como afirma George Haley, «la pieza es un acto na-

[28] Íd., art. cit., p. 1027.

[29] Se lee en las notas la explicación siguiente: «El *retablo* era "una caja que contenía figuritas de madera movidas por cordelejos"; pero los había también de guante o de mano. *Melisendra* es un personaje del romancero, cuyo rescate de la prisión de Almanzor por su marido don Gaiferos es reelaborado grotesca e irónicamente por Maese Pedro» (II, XXV, 840-841, n. 22).

rrativo y un espectáculo dramático al mismo tiempo».[30] Más aun, podría sugerir que la presencia de este narrador impone no solo el punto de vista de la tercera persona en la historia representada, sino que, gracias al uso de tiempos verbales en pasado en algunas ocasiones, aparece por momentos un carácter retrospectivo más propio de un texto narrativo.

Desde la primera aparición de Maese Pedro, destacan en él características singulares, propias de un hombre dedicado al mundo del arte y el espectáculo ambulante. Incluso el parche que lleva en el ojo llama la atención hacia la teatralidad del personaje y se convierte en importante indicio de la farsa que él mismo representa. El narrador mismo incide sobre este elemento con un tono casual y casi de confidencia con el lector: «Olvidábame de decir como el tal Maese Pedro traía cubierto el ojo izquierdo y casi medio carrillo con un parche de tafetán verde, señal que todo aquel lado debía de estar enfermo» (II, XXV, 840). Este dato es importante porque inscribe al «personaje en la tradición folclórica de la bellaquería atribuida a los tuertos» (II, XXV, 840, n. 24). Más aun, un halo de misterio y expectativa rodea al personaje, gracias, sobre todo, a las anunciadas dotes adivinatorias de su mono,[31] que son puestas a prueba casi de inmediato por el propio Don Quijote. Maese Pedro, que no es otro que Ginés de Pasamonte, uno de los galeotes que puso en libertad un ingenuo Don Quijote en el capítulo XXII de la primera parte, conoce bien a sus interlocutores de turno. Ante una pregunta de Sancho sobre su mujer, Teresa Panza, Maese Pedro aprovecha para deslumbrar a su improvisado auditorio

---

[30] La idea de Haley, George, art. cit., p. 152, va como sigue: «*The most striking feature of Maese Pedro's puppet show is its hybrid form. As the story is acted out by puppets, it is being narrated by the assistant.* Telling *and* showing *are simultaneous here, and the puppet play is both a narrative act and a dramatic spectacle at the same time*» [mis subrayados].

[31] En la siguiente cita se ilustra el prestigio que el ventero atribuye a Maese Pedro y su espectáculo:

Preguntó luego Don Quijote al ventero qué Maese Pedro era aquel y qué retablo y qué mono traía. A lo que respondió el ventero:

—Este es un famoso titerero, que ha muchos días que anda por esta Mancha de Aragón enseñando un retablo de la libertad de Melisendra, dada por el famoso don Gaiferos, que es una de las mejores y más bien representadas historias que de muchos años a esta parte en este reino se han visto. Trae asimismo consigo un mono de la más rara habilidad que se vio entre monos ni se imaginó entre hombres, [...] de las cosas pasadas dice mucho más que de las que están por venir, y aunque no todas las veces acierta en todas, en las más no yerra, de modo que nos hace creer que tiene el diablo en el cuerpo» (II, XXV: 840-1).

identificando a Don Quijote como famoso caballero andante y ganarse su anuencia sin ambages.

> [...] se fue Maese Pedro a poner de rodillas ante Don Quijote y abrazándole las piernas, dijo:
> —Estas piernas abrazo, bien así como si abrazara las dos colunas de Hércules, ¡oh resucitador insigne de la ya puesta en olvido andante caballería, oh no jamás como se debe alabado caballero Don Quijote de la Mancha, ánimo de los desmayados, arrimo de los que se van a caer, brazo de los caídos, báculo y consuelo de todos los desdichados!
> Quedó pasmado Don Quijote, absorto Sancho, suspenso el primo, atónito el paje, abobado el del rebuzno, confuso el ventero, y, finalmente, espantados todos los que oyeron las razones del titerero [...]. (II, XXV, 841-842)

Mediante tan pomposa exaltación del hidalgo, Maese Pedro contribuye, sin sospechar los futuros perjuicios, a reforzar la locura de Don Quijote y fortalecer la idealización caballeresca como se verá hacia el final de la representación del retablo.

La descripción del retablo abarca la totalidad del capítulo XXVI, pero hacia el final del capítulo XXV, la expectativa de los espectadores por espectar el retablo de marionetas es total: «Puestos, pues, todos cuantos había en la venta, y algunos en pie, frontero del retablo, y acomodados Don Quijote, Sancho, el paje y el primo en los mejores lugares, *el trujamán comenzó a decir lo que oirá y verá el que le oyere o viere el capítulo siguiente*» (II, XXV, 846, mis subrayados). Mediante esta curiosa fórmula del narrador del texto, este vuelve a intervenir y enmarca la representación dramática dentro de un marco de acusada oralidad. Algo similar ocurre en la representación misma. Esta empieza con la convención típica de los relatos orales, como ocurría en el cuento de Sancho, es decir, afirmar la veracidad del relato. En este caso, se apoya la verdad del relato nada menos que en fuentes orales y populares como crónicas y romances.

> —Esta *verdadera historia* que aquí a vuesas mercedes se representa es *sacada al pie de la letra de las corónicas francesas y de los romances españoles* que andan en boca de las gentes, y de los muchachos, por esas calles. Trata de la libertad que dio el señor Don Gaiferos a su esposa Melisendra, que estaba cautiva en España, en poder de moros, en la ciudad de Sansueña, que así se llamaba la que hoy se llama Zaragoza [...]. (I, XXVI, 846, mis subrayados)

A continuación el *trujamán* («traductor», «intérprete» o «declarador»), quien se encarga de suplir la falta de diálogo, describe las acciones desarrolladas en escena como sus exhortaciones al público utilizando reiteradamente de verbos de percepción visual tales como *ver* y *mirar* en tiempo presente (hecho que significa una refracción sobre el mismo acto de narrar y que ilustra justamente el carácter híbrido de la factura del retablo). Se termina usando alguno que otro tiempo verbal en pasado, estrategia que, como señalé, enfatiza el modo narrativo en desmedro de la tensión dramática.

> ¿No *ven* aquel moro que, callandico y pasito a paso, puesto el dedo en la boca, se llega por las espaldas de Melisendra? Pues *miren* cómo le da un beso en la mitad de los labios [...]. *Miren* también cómo aquel grave moro que está en aquellos corredores es el rey Marsilio de Sansueña, el cual, por haber visto la insolencia del moro, puesto que era un pariente y gran privado suyo, le *mandó* luego prender, y que le den docientos azotes, llevándole por las calles acostumbradas de la ciudad. (II, XXVI, 847-848, mis subrayados)

A continuación el joven intérprete se desvía de la historia y contrasta información sobre los distintos sistemas de justicia, el árabe y el cristiano. Ante la inclusión de detalles innecesarios, Don Quijote interviene censurando la falta de eficacia y economía del relato. De este modo, Don Quijote le encomia al declarador la brevedad del relato. Esta primera crítica es secundada incluso por Maese Pedro:

> —Niño, niño —dijo con voz alta esta sazón Don Quijote—, seguid vuestra historia línea recta y no os metáis en las curvas o transversales, que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y repruebas.
> También dijo Maese Pedro desde dentro:
> —Muchacho, no te metas en dibujos, sino haz lo que ese señor te manda, que será lo más acertado; sigue tu canto llano y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar de sotiles. (II, XXVI, 848)

A diferencia de Sancho en su relato sobre la Torralba, el narrador del retablo sí asimila las críticas de Don Quijote. A continuación, el joven faraute evita caer en detalles innecesarios. Cita únicamente los versos iniciales del famoso romance sobre Gaiferos y Melisendra y le advierte a su auditorio que evitará toda prolijidad. Este comentario

revela una aguzada conciencia sobre la factura de la historia que se está narrando.

> [...] y [Melisendra] habla con su esposo, creyendo que es algún pasajero, con quien pasó todas aquellas razones y coloquios de aquel romance que dicen:
> Caballero, si a Francia ides,
> Por Gaiferos preguntad,
> *las cuales no digo yo ahora, porque de la prolijidad se suele engendrar el fastidio.*
> (II, XXVI, 848-849, mis subrayados)

La segunda interrupción no proviene de Don Quijote, sino del propio Maese Pedro, quien critica la afectación del relato ante una profusión de frases exclamativas del joven intérprete: «Veis cómo vuelven las espaldas y salen de la ciudad y alegres y regocijados toman de París la vía. ¡Vais en paz, o par sin par de verdaderos amantes! ¡Lleguéis a salvamento a vuestra deseada patria, sin que la fortuna ponga estorbo en vuestro felice viaje!». Maese Pedro replica: «—¡Llaneza, muchacho, no te encumbres; que toda afectación es mala!» (II, XXVI, 849). Las primeras interrupciones, tanto de parte de Don Quijote como de Maese Pedro, exigen un afiatamiento del estilo. Don Quijote vuelve a intervenir, ya no para corregir el estilo del joven intérprete, sino para restablecer la verosimilitud del relato, es decir, que se trata de una crítica a Maese Pedro, el autor del retablo. La crítica consiste en señalar la impropiedad de llamar *campanas* y *chirimías* a objetos de la ciudad árabe de Sansueña, escenario del relato.

> —¡Eso no! —dijo a esta sazón Don Quijote—. En esto de las campanas anda muy impropio Maese Pedro, porque entre moros no se usan campanas, sino atabales, y un género de dulzainas que parecen nuestras chirimías; y esto de sonar campanas en Sansueña sin duda que es un gran disparate. (II, XXVI, 849-850)

La reacción enojada de Maese Pedro no se hace esperar. Ahora bien, es necesario reparar que cada una de las intervenciones de Maese Pedro ha ido revelando los mecanismos internos de esta representación artística. En este caso particular, además, la intromisión del autor del retablo detiene la tramoya teatral y *suspende* la historia que se está contando. Maese Pedro le replica al hidalgo, en lo que se ha leído como una crítica de Cervantes a la *comedia nueva* y a Lope de Vega,

de la siguiente manera: «—No mire vuesa merced en niñerías, señor Don Quijote, ni quiera llevar las cosas tan por el cabo, que no se le halle. ¿No se representan por ahí mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y, con todo eso, corren felicísimamente su carrera y se escuchan no solo con aplauso, sino con admiración y todo?» (II, XXVI, 850). Mediante esta acalorada discusión sobre temas de crítica literaria, se ha desviado la tensión dramática del episodio nuevamente hacia el marco enunciativo. Se produce el desenmascaramiento de la ficción desde el momento en que se identifica sus fuentes y la jerarquía de las voces narrativas. No estaría de más destacar la compleja arquitectura autorial que se produce en plena representación del retablo. Una primera fuente del relato o *primer autor*, representado por el joven faraute y un *segundo autor*, dotado de mayor autoridad, es decir, Maese Pedro y hasta un *comentador*, papel realizado por Don Quijote. Esta compleja polifonía actuando simultáneamente no hace sino reproducir los diversos niveles narrativos de la propia novela.

De vuelta en el retablo, el narrador, al igual que en la ocasión anterior, hace suyas las «correcciones» de Don Quijote, al repetir su parlamento e incorporar en este las sugerencias del hidalgo: «—Miren cuánta y cuán lucida caballería sale de la ciudad en seguimiento de los dos católicos amantes; cuántas trompetas que suenan, cuántas *dulzainas* que tocan y cuántos *atabales* y atambores que retumban. Témome que los han de alcanzar, y los han de volver atados a la cola de su mismo caballo, que sería un horrendo espectáculo» (II, XXVI, 850).

Al realizar un balance de las intervenciones e interrupciones de Don Quijote y Maese Pedro, es posible notar que las primeras críticas estaban dirigidas a perfeccionar el estilo narrativo del intérprete mientras que mediante esta última se buscaba recomponer la verosimilitud del relato. Al ser incorporadas, se logra reforzar la verdad poética del texto y son ejemplo de la competencia literaria del personaje de Cervantes. De forma contraria, la tercera y última *interrupción* de Don Quijote supone para este inmiscuirse en el universo ficcional del retablo al pretender convertirse en actor y personaje de la acción dramática. Se pone en ejercicio la conducta idealizante del enajenado hidalgo con respecto a los hechos presenciados y significa desconocer la frontera entre la realidad y la ficción. Antes, Don Quijote había sorprendido con su defensa de un estilo cuidado y su conocimiento del universo ficcional caballeresco en la defensa de la verosimilitud de la representación. Mediante la última interrupción, Don Quijote deja de

identificar los límites de la representación y, al momento de intervenir, «destruye» literalmente el mundo hasta entonces construido. Pasa casi inmediatamente del papel de espectador bastante activo por cierto (del *ver* y *oír*) a la acción (*decir* y *hacer*), pero no cualquier acción: se trata de una participación noble y heroica.

> *Viendo y oyendo*, pues, tanta morisma y tanto estruendo Don Quijote, parecióle ser bien dar ayuda a los que huían, y levantándose en pie, en voz alta dijo:
> —No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y tan atrevido enamorado como Don Gaiferos. ¡Deteneos, mal nacida canalla; no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla!
> Y, diciendo y haciendo, desenvainó la espada, y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma, derribando a unos, descabezando a otros [...]. (II, XXVI, 850, mis subrayados)

Como se ha visto, la idealización romancesca es el mecanismo que sostiene una importante región de la imaginación en el texto, el universo caballeresco, el cual es responsabilidad plena del personaje cervantino.[32] Riley, por su parte, sostiene que Don Quijote, en el proceso de construir su identidad, ha tratado de transformar la vida en arte cuando todavía esta está siendo vivida.[33] En este caso ocurre un movimiento inverso: el universo que hasta casi el último instante había sido reconocido por él mismo como una representación de marionetas, se convierte en un escenario ideal para realizar una de sus aventuras caballerescas. Mediante su inesperada intervención, el hidalgo en su papel de caballero andante trata de volver real la representación artística. Ahora bien, tan singular intervención lo único que consigue es destruir la ficción. Nada consigue Maese Pedro con sus lamentos al intentar detenerlo: «—Deténgase vuesa merced, señor Don Quijote, y advierta que estos que derriba, destroza y mata no son verdaderos moros, sino unas figurillas de pasta. Mire, ¡pecador de mí!, que me destruye y echa a perder toda mi hacienda» (II, XXVI, 851). En cualquier caso, Don Quijote es un hombre que no puede distinguir

---

[32] Martínez Bonati, Félix, art. cit.
[33] Riley, Edward C., art. cit., p. 124.

entre la vida y la ficción literaria. Luego de destruir el retablo, Don Quijote permanece en el registro caballeresco al ensalzar su intervención en favor de los amantes al considerarla oportuna y, por demás, exitosa.

> —Quisiera yo tener aquí delante en este punto todos aquellos que no creen ni quieren creer de cuánto provecho sean en el mundo los caballeros andantes. Miren, si no me hallara yo aquí presente, qué fuera del buen Gaiferos y de la hermosa Melisendra: a buen seguro que esta fuera ya la hora que los hubieran alcanzado estos canes y les hubieran hecho algún desaguisado. En resolución, ¡viva la andante caballería sobre cuantas cosas hoy viven en la tierra!. (II, XXVI: 851)

Resulta interesante que la respuesta de Maese Pedro al hidalgo prosiga en el mismo registro, el del mundo caballeresco. Más aun, pareciera que el papel de intérprete de los hechos, ya no presenciados en el retablo, sino vividos por todos ha sido ocupado primero por Don Quijote durante su furiosa intervención y luego por Maese Pedro cuando incorpora versos de conocidos romances para ilustrar su más reciente desgracia.

> —¡Viva enhorabuena —dijo a esta sazón con voz enfermiza Maese Pedro—, y muera yo!, pues soy tan desdichado, que puedo decir con el rey don Rodrigo:
> Ayer fui señor de España,
> y hoy no tengo una almena
> que pueda decir que es mía.
> No ha media hora, ni aun un mediano momento, que me vi señor de reyes y de emperadores, llenas mis caballerizas y mis cofres y sacos de infinitos caballos y de innumerables galas, y agora me veo desolado y abatido, pobre y mendigo, y sobre todo sin mi mono [...]. (II, XXVI, 851-852)

Maese Pedro le muestra los destrozos hechos a Don Quijote, quien comienza a admitir que la confusión entre realidad y ficción se debe a poderosos encantadores que lo persiguen y se compromete a pagarle por las figurillas rotas. Al igual que en el capítulo X de la segunda parte, cuando la realidad es intolerable se ve obligado a explicar que, debido a un encantamiento, la rústica, regordeta y poco refinada aldeana que tiene frente a sí, es su bienamada Dulcinea. También aquí, intervienen malignos encantadores.

> —Ahora acabo de creer —dijo a este punto Don Quijote— lo que otras muchas veces he creído: que estos encantadores que me persiguen no hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante de los ojos, y luego me las mudan y truecan en las que ellos quieren. Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letra: que Melisendra era Melisendra, don Gaiferos don Gaiferos, Marsilio Marsilio, y Carlomagno Carlomagno. (II, XXVI, 852)

Pareciera que Don Quijote admite la distancia entre el mundo representado y el real, pero al mostrarle Maese Pedro la figura destrozada de Melisendra y exigirle reparación por esta, el hidalgo comienza nuevamente a desvariar: «—Aun ahí sería el diablo —dijo Don Quijote—, si ya no estuviese Melisendra con su esposo por lo menos en la raya de Francia, porque el caballo en el que iban a mí me pareció que antes volaba que corría; y, así, no hay para qué venderme a mí el gato por liebre, presentándome aquí a Melisendra desnarigada, estando la otra, si viene a mano, ahora holgándose en Francia con su esposo a pierna tendida» (II, XXV, 854). Siente que ha cumplido a cabalidad su papel de caballero andante, no obstante, Don Quijote necesita confirmar que la aventura de Melisendra y don Gaiferos ha llegado verdaderamente a feliz término cuando señala: «y doscientos diera yo ahora en albricias a quien me dijera con certidumbre que la señora Melisendra y el señor Don Gaiferos estaban ya en Francia y entre los suyos» (II, XXVI, 854). De una manera distinta a lo ocurrido con el absurdo relato de Sancho, también en este caso resulta imposible conocer el desenlace del conflicto amoroso. En ambos casos, las interrupciones de Don Quijote han impedido la consecución de las respectivas historias. Podría afirmarse que las intervenciones de Don Quijote en las acciones representadas en el retablo, no solo habían servido, como ocurría en el relato de Sancho, para ilustrar la competencia literaria del personaje. Es decir, poner en discusión la verdad histórica de los relatos o historias, o su fidelidad a las fuentes orales tradicionales o a los modelos prestigiosos en los que cada segmento se inscribe, o ilustrar los distintos niveles articulados por la ficción. También, en esta ocasión se pone en entredicho la efectividad de la incursión quijotesca en el transcurso de los acontecimientos. Se debe advertir que el relato de Sancho cumple una función dilatoria al impedir la «aventura» de los batanes. En suma, ambos episodios ilustran el accionar de Don Quijote tanto a un nivel ético como estético.

Edward Dudley señala que Cervantes es particularmente eficaz en convertir consideraciones estrictamente estéticas en materia prima de la ficción.[34] Esto ocurre gracias al tránsito fluido entre la literatura y la vida realizado por su protagonista, Don Quijote. En efecto, en ambos episodios, la interrupción narrativa cumple la función de exponer los mecanismos internos de la representación artística y las convenciones literarias que sostienen en un caso a la novela pastoril y, en otro, a una representación dramática de carácter caballeresco.

Bibliografía

CERVANTES, Miguel de [1605, 1615]
1998 *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Estudio preliminar Fernando *Lázaro Carreter*. Barcelona: Instituto Cervantes, Crítica.

DUDLEY, Edward
1972 «Don Quijote as Magus: The Rhetoric of Interpolation». *Bulletin of Hispanic Studies*, n.° 49, pp. 355-368.

1972 «The Wild Man Goes Baroque». En: DUDLEY, Edward y Maximillian E. NOVAK (eds.). *The Wild Man Within. An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, pp. 115-139.

FORCIONE, Alban
1988 «Cervantes en busca de una pastoral auténtica». Tr. Flora Botton-Burlá. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 36, n.° 2, pp. 1011-1043.

JIMÉNEZ FAJARDO, Salvador
1984 «The Sierra Morena as Labyrinth in *Don Quijote* I». *Modern Language Notes*, vol. 99, n.° 2, pp. 214-234.

HALEY, George
1975 «The Narrator in *Don Quijote*: Maese Pedro's Puppet Show». *Modern Language Notes*, vol. 80, pp. 145-165.

[34] DUDLEY, Edward, art. cit., p. 120.

MARTÍNEZ BONATI, Félix
1977 «Cervantes y las regiones de la imaginación». *Dispositio*, vol. 2, n.° 4, pp. 28-53.

1977 «La unidad del *Quijote*». *Dispositio*, vol. 2, n.° 5-6, pp. 118-139.

RILEY, Edward C.
1962 «Literature and Life in *Don Quijote*». En: LOWRY Jr., Nelson (ed.). *Cervantes's Theory of the Novel*. Oxford: Clarendon Press.

1969 *Cervantes. A Collection of Critical Essays*. Nueva Jersey: Prentice Hall, pp. 123-136.

SCARANO, Laura Rosana
1986 «La perspectiva metatextual en el *Quijote* de Cervantes». *Anales Cervantinos*, n.° 24, pp. 123-136.

Evolución del estilo y la estrategia en José María Arguedas

Carlos Eduardo Zavaleta
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

A Luis Jaime Cisneros, maestro de críticos y escritores, y de vida; diestro en el lenguaje y profundo en el pensamiento.

PROPONGO A LOS LECTORES efectuar un viaje de 1934 en adelante a fin de analizar a grandes rasgos la evolución del estilo y de la estructura en las narraciones de Arguedas, cuya carrera se inicia de modo muy humilde en relatos que difícilmente podemos llamar cuentos, como son los recogidos por José Luis Rouillón.[1]

Sin embargo, de ese Arguedas dudoso y primerizo va a surgir gradualmente despierto un valioso escritor, a quien conoció y saludó mi generación de narradores de los años cincuenta, a la cual él se dirigía en broma como «ustedes los técnicos» (por nuestra dedicación a Joyce, a Faulkner, a Hemingway, a Borges, etc.), para acabar él mismo, en su madurez, experimentando con el tema, el estilo, el orden temporal, la atmósfera, los personajes y el remate, y hallando, por lo demás, un camino propio, no solo literario sino también cultural, válido para todo el país. En verdad, él fue valiente al desafiar la propia literatura indigenista y neoindigenista, y desafiar, asimismo, la hegemonía castellana para crear, no diré «injertos» ni «híbridos», porque suena mal, sino puentes efectivos de comunicación entre el castellano y el quechua, por canales más profundos que los de Ciro Alegría o Enrique López Albújar. Al César lo que es del César.

Los llamados «cuentos olvidados», recogidos por Rouillón, aparecieron en revistas y periódicos de Lima y el Callao en 1934 y 1935. Como novedades principales ofrecen la humildad, quizá la ingenui-

---

[1] ROUILLON, José Luis. Presentación y notas críticas a la obra de José María Arguedas. En: ARGUEDAS, José María. *Cuentos olvidados*. Lima: Imágenes y Letras, 1973, 138 pp. Las cinco narraciones recogidas por Rouillon son las siguientes: «Los comuneros de Ak'ola», «Los comuneros de Utej Pampa», «K'ellk'atay Pampa», «El vengativo» y «El cargador».

dad narrativa y la discusión dentro de sí mismos, de los componentes internos y externos de la narración, preguntándose el autor cuáles eran los más importantes.

De los cinco textos, los tres primeros se dedican exclusivamente a describir la vida y costumbres de los comuneros, esto es, de los miembros de las comunidades indígenas que él conoció de niño, entre ellas las de Ak'ola, de Utej Pampa y de K'ellk'atay Pampa. Hasta en los títulos sobresalen ellas; para el Arguedas inicial, pues, no es importante el personaje individual, ni sus retratos, o las pinturas del paisaje, sino el grupo mismo, la comunidad y sus inevitables problemas de injusticia y desigualdad frente al «mandón», y esos primeros textos breves acaban siempre en un choque dramático y sangriento en que los comuneros son vencidos. Solo muy contadas veces le interesa describir de paso a un personaje, pues para él todos son iguales, y están unidos por el afecto que les tiene el narrador y cuya desgracia común lamenta con su obra. Solo en el segundo texto, consagrado a los comuneros de Utej Pampa, hay un esbozo de protagonista, de animador de la acción:

> Don Victo era alto; en todo el distrito ningún hombre era de su tamaño, tenía espaldas anchas y un pecho redondo y carnoso; su cara estaba picada por la viruela y era llena y grande, nariz de killincho, y bajo su frente angosta, ardían sus dos ojos pequeñitos y brillantes. Don Victo había llegado hasta sargento en el Ejército, sabía leer y escribir y dice, una vez, le pateó a un oficial porque quiso abusar de un soldado utejino; le flajelaron, primero, le metieron a la cárcel y después lo botaron.[2]

Como se ve, la prosa es muy sencilla, coloquial, las frases no se adornan; parece que contara un niño y hasta se desliza un error ortográfico, *flajelaron*, con jota.

No obstante esas armas ingenuas y aun pedestres, en el cuarto texto, «El vengativo»,[3] el incipiente estilo, contando ahora las relaciones de una joven blanca con dos adolescentes, uno misti y otro indio, se vale inclusive de una carta que se ofrece íntegra al lector, y en ella se encrespa el lenguaje, en una súbita ola de celos, de resentimiento, de prejuicios sociales y raciales, y, finalmente, de furia, horror, asesinato

---

[2] Ib., p. 25.
[3] Ib., pp. 35-52.

y arrepentimiento, envuelta esta última en la complicidad de la amistad entre dos culpables, por encima de la ley. Este relato indica una clara lectura de Dostoievski, pues la fuerza de las pasiones del joven celoso lo lleva hasta el mareo, la inconsciencia y el desmayo:

> Mi rabia había llegado a revelarse con mi resolución de matarla; si crecía, era colmado inmediatamente con la proximidad cada vez más inminente de la «hora». Era por eso que en cada minuto me sentía pasionalmente más grande, más alto, más feroz, sin perder mi equilibrio.
> Por encima de los molles que dan sombra al camino en la entrada del Credo, vi avanzar la cabeza de ella; el potro negro que le regalé yo, mi gran potro negro, domado por Tomascha, estiró el cuello y relinchó, reconociendo al tordillo, su hermano de tropa.
> Me estremecí. Era ella que entraba a la quebrada, a su tumba. El corazón me sacudió, como antes, cuando la vi llegar a los retamales Sulkaray, donde la esperé para gozar de su vida. ¡Qué misterio es el corazón, hermano! Empecé a temblar a pesar de mi valentía. Vi amarillo, todo amarillo, como la tierra del barranco. La tempestad, azuzada durante diez horas, engrandecida en su escondite, apretada en la oscuridad del corazón, me sacudió a la vista de ella, hasta tumbarme. Se oscurecieron mis ojos: una película negra, danzante, cubrió la claridad del cielo, y caí de espaldas sobre el camino.[4]

Aquí no solo el coloquio español ya ha sido logrado, sino que el lenguaje es dúctil y flexible para adaptarse a diversas situaciones, y lo mismo sucederá en el cuento final, «El cargador», sencillo en su estructura lineal y fácilmente comprensible en su manejo de la variante peruana del español.

En suma, cuando Arguedas se lanza a escribir *Agua* (1935), no es porque no supiera escribir bien el coloquio español-peruano (como muchos críticos lo han supuesto), sino que desea experimentar su estructura y estilo por otros caminos —más íntimos y apegados al quechua— y seguir con su defensa social del indio y con la pintura de su intimidad (lo que es ya algo nuevo en el Indigenismo). He aquí logros y conceptos que no debemos olvidar en el escritor inicial. En *Agua* no existe el Arguedas aprendiz, como yo también lo creí en un tiempo, sino el Arguedas experimentador, que lo guiará a través de

[4] «El vengativo», ob. cit., pp. 45-46.

todos sus libros, quizá con excepción de *Yawar fiesta* (1941) y *El sexto* (1961), en que esa experimentación no alcanza los altos fines artísticos de los demás.

Esta visión del futuro no debe, tampoco, silenciar relatos primarios, simples, humildes, cuya primordial intención era denunciar los abusos de autoridades provincianas en una ciudad como Lima, que ya en 1934 despertaba políticamente de modo variado, violento y hasta bárbaro, ante las convulsiones sociales, que por fin estallaron. Sin embargo, en el proceso de escribir, Arguedas fue creciendo en el manejo de la estructura (de las formas lineales, empieza luego por el contrapunto de la descripción y el diálogo, y acaba en la intercalación de cartas, y más aun, en el deseo de descubrir el lado psicológico y oscuro de la conducta humana en general) y del estilo, dominando por fin, así sea con sencillez, el coloquio popular de ámbito regional peruano y español.

Releer ahora sus cuentos de *Agua* es recibir el agua viva de un fresco manantial, todavía no hollado por las supuestas maestrías literarias. En su frescura e ingenuidad, en el torrente de la lengua mixta y ruda, sentimos la creación en su real autenticidad. El autor va describiendo paisajes, hechos, hombres (en verdad, sobre todo niños), en rápidos trazos de dibujante aligerado por la prisa, por subrayar lo esencial; los personajes hablan rudamente, casi en interjecciones, mezclando el castellano y el quechua; las escenas parecen cortadas abruptamente por hachazos e hilvanadas por una mano infantil pero habilísima. Las descripciones son poéticas, la economía verbal ha concertado la esencia con la belleza. A ratos hay ingenuidad y cierto sentido de cosas incompletas o quizá excesivas, porque los cuentos están escritos como si fueran novelas cortas, muy divididos por capítulos que detienen o cortan el argumento central. Pero quizá así lo sentimos porque su marca es la del cincel, no de la pluma.

Por algo el mundo que pinta es principalmente infantil, así sea que conozca, un poco de lejos, el amor. Los «escoleros» están por todas partes. Niños-hombres que buscan cambiar la sociedad. Pueden ser Juancha, Pantacha o Ernesto los pequeños héroes de esos pueblos que sufren entre la crueldad y el olvido. Pero siempre se darán con los representantes del pasado tradicional, como don Braulio o don Ciprián, que les negarán la felicidad y les ofrecerán el espectáculo infernal de la perversión y la maldad. La lucha está dada, y en el nivel humano todavía no se ha alcanzado la dignidad. Y tampoco el amor, puesto que, en «Warma Kuyay», la rivalidad entre un adolescente indio y un niño mestizo, pero occidentalizado, no se manifiesta por la gran amis-

tad que los une a ambos, y tampoco ninguno de ellos se comporta como un amante real, que avance de hecho hacía la amada. Hay otros cuentos, de diversos autores, sobre amores de niño, que son una exhibición de tremendas pasiones, aunque, por supuesto, carezcan de la delicadeza y la profunda ternura del texto de Arguedas. Yo creo que él ha mezclado varios temas en este cuento, y que el del amor no es el principal, sino la descripción general del pequeño pueblo y las diversas relaciones, inclusive de niños, con la autoridad grosera, pedestre, injusta y cruel.

Lo cierto es que han pasado sesenta y cinco años de la aparición de *Agua* y el libro se mantiene en un sitial de consideración. He aquí el segundo gran paso estructural y estilístico. Respecto de la composición, no le importan ya a Arguedas las interrupciones, las rupturas de tiempo o espacio; y no le importa usar de nuevo, en los ratos de crispación, un lenguaje ingenuo, infantil:

> Dos, tres balas sonaron en el corredor. Los principales, don Inocencio, don Vilkas, se entroparon con don Braulio. Los sanjuanes escaparon por todas partes y no volteaban siquiera, corrían como perseguidos por los toros bravos de K'oñani; las mujeres chillaban en la plaza; los escoleros saltaron los pilares.[5]

Y con este lenguaje sencillo describe inclusive escenas de humor:

> Don Braulio parecía chancho pensativo; miraba el suelo con las manos atrás; curvo, me mostraba su cogote rojo, lleno de pelos rubios.[6]

Ahora bien, en un lapso de veinte años (entre 1934 y 1954), Arguedas solo había publicado «Zumbayllu», como texto breve; pero este se anunció como un fragmento de una novela desconocida. La expectación de sus lectores era notable, pues creíamos que su novela *Yawar fiesta* (1941) no era el punto alto que esperábamos. En esa incertidumbre publicó *Diamantes y pedernales* (1954), donde había un cuento nuevo, «Orovilca». El alma nos volvió al cuerpo. «Orovilca» es un cuento de tema y paisaje distintos a las narraciones andinas de Arguedas. Aquí, en un ambiente costeño en pleno desierto que rodea

---

[5] Arguedas, José María. *Amor mundo y todos los cuentos*. Lima: Francisco Moncloa, 1967, p. 35.

[6] Ib., p. 34.

a Huacachina, vemos una mayor preocupación por el lenguaje, una conquista visible y distinta por asimilar una prosa castellana, sin deformarla demasiado. Se ve la tendencia hacia la frase española no quechuizada, pero siempre dentro de la oralidad mestiza que él buscaba. En «Orovilca» hay una retórica más pulida y menos agreste que en *Agua*. De algún modo puede decirse que, en «Orovilca», la intención poética se da mejor que en los textos previos. La prosa de *Agua* sería un diamante bruto; en «Orovilca» ya está pulido. Y debido a este pulimento no vemos quechuismos ni «traducciones» del quechua, sin que tampoco se necesiten «glosarios». En una palabra, hay soltura de lenguaje y las frases se encadenan mejor que antes para lograr el ritmo de los párrafos.

De otro lado, hay una buena pintura de retratos, especialmente de Salcedo, de Wilster y del narrador. Las figuras están precisas, nítidas, los rasgos físicos y morales bien dados, y, sobre todo, hay una atmósfera lírica que va dibujando la fantasía, la cual brota del paisaje (y de la imaginación del protagonista, por supuesto), cuyo tratamiento merece una mención aparte.

Cosa rara en el Arguedas de los años cincuenta, el paisaje es costeño, y se describe con detallado pormenor el desierto y la arena, la tierra, las lagunas y animales (la víbora y el pájaro chaucato), creando especialmente una atmósfera mágica, de donde brotan los juicios de Salcedo, para quien el agua y el fuego se hallan en el desierto, y aquí se reúnen asimismo el amante y su sirena. Así, en este cuento, Arguedas deja por un momento los cerros y alcanza un mundo misterioso, donde conviven por igual hadas, dromedarios prehistóricos y hombres apasionados. Aquí, Arguedas ha salido de su hábitat normal, como lo hará después en *El Sexto* y en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Por entonces, testigo de que nadie se había ocupado aún del estilo de Arguedas, publiqué en nuestra revista *Letras Peruanas*, una reseña de *Diamantes y pedernales*, aunque en verdad se dedicaba a cotejar el estilo de *Agua* con el de «Orovilca».[7] Me parece que, mientras en *Agua*, Arguedas quechuizaba el castellano, volviéndolo áspero, telegráfico, a veces poético y otras infantil, en «Orovilca» exhibía una tendencia opuesta, de aproximación al español castizo. En medio de

---

[7] Telémaco, seudónimo de C.E.Z. «José María Arguedas. *Diamantes y pedernales*». *Letras Peruanas*, n.° 12, agosto de 1955, pp. 179-180.

esos extremos, el lector común de 1954 ignoraba aún cuál sería el estilo definitivo de la próxima novela de Arguedas, anunciada desde 1948 en revistas, y adelantada ya desde 1951, cuando *Letras Peruanas* publicó el capítulo «Zumbayllu».

Un año antes, en 1950, en la revista *Mar del Sur*, en un en ensayo, Arguedas había confesado lo siguiente:

> La búsqueda del estilo fue... larga y angustiosa... Realizarse, traducirse, convertir en torrente diáfano y legítimo el idioma que parece ajeno, comunicar a la lengua casi extranjera la materia de nuestro espíritu. esa es la dura, la difícil cuestión... Era necesario encontrar los sutiles desordenamientos que harían del castellano el molde justo, el instrumento adecuado.[8]

Pues bien, la nueva novela apareció finalmente en 1958. *Los ríos profundos* es de veras un triunfo estilístico y poético del autor. Atrás quedan definitivamente los arduos años de aprendizaje. Tanto en la estructura del libro (la sucesión del desarrollo biológico, espiritual, religioso y de miembro del pueblo indio del protagonista Ernesto), como en la doble presentación del paisaje (objetivo o evocado), y en los retratos, la novela supera los alcances de toda obra previa. Y es en el lenguaje donde se notan más los logros: ya no vemos la áspera pugna entre el castellano y el quechua, sino que, resuelto el conflicto, el nuevo estilo, flexible y dúctil, domina las diversas situaciones, diálogos, análisis psicológicos y pinturas de escenarios. Arguedas ya es capaz de darnos ironías, contrastes, vivencias íntimas, admirables paisajes, añadiendo, a la vez, una atmósfera tierna, o de angustia o de alivio, que vive el protagonista en medio de su arduo aprendizaje, físico y espiritual, de la juventud, durante el cual debe vencer el ataque directo o disimulado de «enemigos», o sea, de personajes secundarios pero importantes. Por lo demás, ya no hay dudas ni asperezas en el estilo. Y al fondo del lenguaje, corre la oposición costa-sierra, así como discurren las otras oposiciones entre pureza y pecado, justicia e injusticia, miedo y libertad. La formación juvenil de Ernesto es una gran aventura y, al mismo tiempo, el proceso sirve para que el autor enriquezca la intimidad del personaje, cosa que pocas veces han he-

---

[8] ARGUEDAS, José María. «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú». *Mar del Sur*, enero-febrero de 1950, p. 70.

cho bien los indigenistas. Aunque analizando toda la obra de Arguedas, sería muy mezquino llamarlo indigenista. Otros autores se han ocupado, asimismo, del angustioso proceso del aprendizaje juvenil, entre ellos Flaubert, Musil, Faulkner y Joyce, pero lo original en Arguedas es la marcha paralela de los acontecimientos individuales y colectivos, que al final se juntan en un deseo de liberación popular, doloroso y hasta místico.

Lo que se había confirmado con esta obra era la fuerza del neoindigenismo, surgido a comienzos de los años cincuenta, merced a la visión de los jóvenes y del propio Arguedas, quien deseaba perfeccionar su labor creadora. Esa visión, a fin de superar el molde anterior, debía dosificar las descripciones del paisaje, potenciar las relaciones hombre-naturaleza como un binomio flexible, nada rígido, esmerarse en los retratos físicos y psicológicos, alterar el orden temporal y conceder a la atmósfera una vena india, tierna, dulce y mítica a la cual otros escritores inicialmente indigenistas no habían llegado.

Pues bien, todo eso hace ahora Arguedas. Sus descripciones son precisas y revelan ese hondo ambiente mestizo donde las cosas y los hombres se mezclan mucho más de lo habitual, e inclusive todo se humaniza y, de algún modo, se diviniza también.

Esa versatilidad le permite pintar los muros cuzqueños de piedra con gran belleza,[9] o cotejar las piedras con los ríos,[10] o con la música,[11] o darnos la comunión total del hombre con la naturaleza,[12] o retratar espléndidamente al Cristo crucificado y, asimismo, a una humilde *opa* o tonta del pueblo.[13]

Mientras tanto, el viejo estilo de *Agua* y *Yawar fiesta*, que ha sufrido toda una larga evolución, se hace muy flexible, como vemos en estas variaciones de formas verbales:

> Tres departamentos *tuvimos* que atravesar a esa pequeña ciudad silenciosa. Fue el viaje más largo y extraño que *hicimos* juntos; unas quinientas leguas en jornadas medidas que se cumplieron rigurosamente.
> *Pasó* por el Cuzco, donde nació, estudió e hizo su carrera, pero no se detuvo; al contrario, pasó por allí como sobre fuego.[14]

---

[9] Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada, 1958, p. 10.
[10] Ib., p. 11.
[11] Ib., p. 16.
[12] Ib., p. 17.
[13] Ib., pp. 23-24 y 200-201.
[14] Ib., p. 37, subrayado por mí.

Curiosamente, en estos inocentes cambios de formas verbales, se ve un antecedente de la insólita frase con verbos y tiempos entremezclados que usará Vargas Llosa desde la primera pagina de *Los cachorros* (1967).

Por fin, la estructura fragmentaria de *Los ríos profundos* es la del contrapunto de escenas y capítulos diversos, no lineales, técnica asimismo musical. Si en los primeros capítulos se dan las relaciones de Ernesto con su padre, con su tío (El Viejo), y con el Cuzco y Apurímac ancestrales, luego viene la «educación sentimental», del muchacho en el «satánico» colegio, donde se agudiza el contrapunto lingüístico entre los profesores españoles y los alumnos peruanos, pero también donde estallan el mal, la violencia y el pecado, solo para despertar la bondad, la ternura y aun la rebelión social en el espíritu de Ernesto. Arguedas desea enlazar esas peripecias con el motín de las chicheras, con la peste, la huida del protagonista y, finalmente, en confluencia con la movilización de los colonos en busca de libertad y justicia. Ahora bien, las mismas virtudes obtenidas en *Los ríos profundos* son visibles en el espléndido cuento «La agonía de Rasu Ñiti» (1962). En verdad, su progreso en el cuento es asimismo notable. Si en 1954 publica «Orovilca», en 1955 aparece «La muerte de los hermanos Arango», que gana un premio en México, y en 1957 divulga «Hijo solo», y por fin, «El forastero» (1964), en Montevideo. En general, en este género se ve mejor su acercamiento a la sintaxis española, pero sin renunciar a sus descripciones mágicas y a esa espiritualidad o animismo que envuelven a su autor con todas las cosas, vivas o inanimadas, desde que era niño.

Respecto a su penúltima novela, *Todas las sangres* (1964), por falta de espacio, solo diré que la considero otro gran experimento narrativo, una empresa difícil que ya no podía resolverse con el lenguaje poético de *Los ríos profundos*, ni con los diálogos crudos y aun bestiales de *El Sexto*, ni con la simple marcha de una narración lineal. Arguedas va más allá, busca un fresco pictórico, un despliegue de personajes, descripciones, modos de hablar peruanos, y diálogos y juicios sobre nuestra sierra todavía feudal y nuestra costa torpe, racista y presumida. Ese libro significó para él lo que *La casa verde* para Vargas Llosa: el tratamiento, por primera vez, de un mundo vasto y complejo. Y, en segundo lugar, como otro mérito, ese fresco pictórico se da mediante una estructura de sucesos y anécdotas entrelazados, donde el novelista ya no avanza linealmente, sino es un arquitecto que construye en diversos planos, y que no debe perder la visión del

conjunto, esto es, el reunir a todo un país en medio de una vieja y renovada guerra moral y simbólica entre el bien y el mal. He aquí un nuevo paso positivo en el manejo de la estructura.

Y también diré que no estuve ni estoy de acuerdo con que un grupo de investigadores sociales «juzgaran» esa novela como si fuera un tratado de sociología, cuando solamente es lo que debe ser, una obra de arte. Si analizáramos una novela fuera de su campo, estaríamos cometiendo el mismo error de Salvador de Madariaga cuando pretendió «juzgar» el *Hamlet* de Shakespeare como un doble tratado de psicología y filosofía.

Al desplegar su especie de mural, Arguedas necesita de varios personajes importantes, o sea, no solo de retratos distintos, sino de actitudes y «voces» y aun tonos diferentes, tarea nueva que también resuelve. Y en cuanto a las ideas que cada personaje emite, oigámoslas como opiniones de cualquier hombre libre, y discutámoslas o no, pero no condenemos a su autor por emitir juicios a través de sus personajes. Esa es una costumbre ancestral en literatura, en una obra de ficción. Quienes hemos crecido leyendo a Unamuno, a Pío Baroja, a Aldous Huxley, a David Herbert Lawrence, a Cortázar o a Borges, no podemos sorprendernos de sus juicios contradictorios, de sus apasionadas discusiones. La literatura, como parte de la humanística, tiene pleno derecho de usar las ideas e inclusive el género del ensayo para ventilar juicios. Al contrario, es un triunfo que un escritor como Arguedas, tan sencillo, tan enemigo de pasar por hombre ilustrado y doctoral, explique al fin al lector lo que piensa. En buena hora, y sigamos adelante con la novela de nuestro autor, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.[15]

Al decidirse a escribir esta obra, según declaró desde 1968, como la vida del novelista y el texto se hallan tan entremezclados, en una técnica que es también la del contrapunto musical, alternando «diarios» afectivos con descripciones más o menos neutras, objetivas, es una necesidad para nosotros preguntarnos por el estado de ánimo del escritor. Sus diversas cartas dirigidas a su amigo el antropólogo John V. Murra; a su primera esposa, Celia; y a su psiquiatra, la doctora Hoffman,[16] nos ilustran que Arguedas sufría, al parecer desde 1965,

---

[15] ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. 2da ed. Buenos Aires: Losada, 1971.

[16] MURRA, John V. y Mercedes LÓPEZ-BARALT. *Las cartas de Arguedas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica del Perú, 1996, pp. 127-128 y 140-144. Respecto de la

una nueva y aguda crisis física y moral, mucho más peligrosa que las antiguas. En verdad, él pasó por varias experiencias traumáticas desde su niñez y adolescencia. A mí, allá por 1953 o 1954, me contó que la primera vez que estuvo en Lima, a comienzos de la década del treinta, se sintió tan abrumado —quizá por la muerte de su padre en 1932 o por el duro cambio a la gran, ciudad—, que salió a pasear sin rumbo por las calles y perdió la memoria durante cuatro o cinco días de los cuales no conservó ya recuerdos. Un joven así tenía que ser sujeto de grandes pasiones, desde la ternura y la bondad, y la extrema amistad, hasta el ofuscamiento. Era muy callado, pero si subía a una tribuna, dictaba admirables conferencias, en que su erudición y su locuacidad, y su corrección idiomática, eran plausibles. Era callado y tímido, pero, en una gran reunión, si le pedían que cantase, él se abrazaba de la guitarra y la tañía con tal belleza, nostalgia y ternura que los oyentes daban gritos al oírlo cantar; quizá como nadie, él nos transportaba a siglos atrás, en que había existido alguna felicidad en el país.

Para entender el sentido de la novela debemos leer el impacto que produce Chimbote en el escritor,[17] quien se deslumbra ante la nueva realidad económica y social que él desconocía. Por ejemplo, el jefe de una fábrica de harina de pescado dice al narrador-protagonista:

> Pero no hemos subido aquí... a seguir discurseando sino para que usted conozca y vea lo que es una gran fábrica; cómo, ahora, que es más grande, la manejan un cuarto de obreros que antes. Y lo que Chimbote es de noche. Chimbote de noche somos nosotros, las fábricas de harina de pescado y aceite. Yo me carajeo del humo rosado de la Fundición que a usted lo impresionó. De noche, estas máquinas, nuestros muelles y las bolicheras tragan anchoveta y defecan oro; eso es vida, ¿no? Los otros, los comerciantes y los miles de hambrientos duermen en la oscuridad natural o en la oscuridad apagada. Aquí, en mi fábrica, todo está prendido y no encontrará aquí ni un gringo, ni uno solo...[18]

Ese «descubrimiento» de Chimbote lo hace finalmente cambiar de proyectos literarios, pues él tenía pensado escribir sobre la caleta de

---

carta a su ex esposa, Celia, aparece en *El Dominical*, Suplemento de «El Comercio», 28 noviembre 1999.

[17] ARGUEDAS, José María, ob. cit., pp. 140 y ss. y 149.

[18] Ib., p. 140.

Supe, adonde viajaba con su familia continuamente, y hasta tenía en mente el título de *Pez grande*. De aquí en adelante, pospuso la tarea folklórica que lo había llevado a Chimbote y nació en él esta nueva novela amorfa, heterogénea, única en nuestras letras, y juzgada por muchos como incompleta, si bien el crítico Lienhard aconseja leerla con la idea de que ha sido «terminada». Por mi parte, yo recomendaría leerla «como si estuviese concluida», pues no tenemos otro camino sino respetarla tal como está.

El lúcido Lienhard, además, nos ha ilustrado muchísimo, no solo sobre la fábula o leyenda de los zorros, que Arguedas bebió en un relato de 1600, sino cómo la picardía criolla encarna a esos «zorros» en la conducta habitual de diversa clase de peruanos actuales. He ahí otro modo de aprovechar en la ficción conocimientos de otras disciplinas, lo que vuelve a convertir a Arguedas en el experimentador de temas, estructuras y estilos de siempre, desde su primer libro. Incluso, en forma sorpresiva, pero natural en un escritor latinoamericano, da su opinión sobre la ciudad de Nueva York, por ejemplo.[19] Por todas estas razones, se hallan muy equivocados quienes suponen que este libro muestra cierta decadencia narrativa de Arguedas; al contrario, aquí él busca, hurga, halla y retuerce muchas formas de describir y dialogar, y revela en cada una de ambas secciones (los «diarios» personales y las narraciones objetivas), gran libertad de temas y estilos. El contrapunto de las dos secciones, es seguido por el contrapunto de dos lenguajes principales, el culto y el popular, y, dentro de este, aparecen las distintas jergas de los grupos de pescadores y de jefes mafiosos, sin olvidar la carga violenta y sexual de cada grupo. Aquí está la vida «salvaje» en que el «capo» es capaz de «comerse» a un subordinado, vida propia que surge de los bares, las apuestas, las prostitutas y el alcohol. Ningún otro escritor ha descrito ese panorama de «fuerzas» que actúan sobre Chimbote y el Perú. Y por otra parte, frente al diálogo popular y licencioso de los obreros y sus «capos», se halla el lirismo y la ternura de los «diarios»; en el libro, las dos mitades luchan lingüística y simbólicamente entre sí. Es como si vida y arte estuvieran separadas por la lucha económica provinciana.

Para quienes se interesan solo en el argumento y lo llaman «incompleto», en el texto «¿Último diario?» está el proyecto de las escenas faltantes; y en cuanto a la postura intelectual del escritor, Lienhard

[19] Ib., p. 97.

añade que aquí Arguedas no practica «indigenismo paternalista», ni es una voz que habla en vez de los explotados, sino que, junto con la suya, hablan también los «explotados indios», es decir, les ha dado a estos la libertad que no les concedieron los autores llamados indigenistas a secas.

En una palabra, Arguedas no se apagó luego de *Todas las sangres*, dolido por el ataque de los sabihondos sociólogos, sino que resurgió con un proyecto aun más experimental, valiéndose inclusive del ensayo como arma novelística, y defendiendo su personal visión de modo extremo, por lo cual los editores de la novela han hecho bien en publicar un Epílogo, donde constan las últimas decisiones del escritor que va camino del suicidio, así como el oportuno texto de su discurso «No soy un aculturado», donde defiende al escritor peruano, cargado de temas propios, testigo de la vida de «picaflores que llegan hasta el sol para beberle su fuego y llamear sobre las flores del mundo», a quien solo le faltarían técnicas ajenas, pero no esencias. Creo que esta opinión suya la hemos confirmado con su obra y con la de nuestra generación de narradores de los años cincuenta.

Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de
Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156 - Breña
Correo e.: tareagrafica@terra.com.pe
Teléf. 424-8104 / 332-3229 Fax: 424-1582
Julio 2002 Lima - Perú

COLABORADORES

Luis Fernado Lara
Pedro Lasarte
Robert Lima
Guillermo Lohmann Villena
José M. Lope Blanch
Santiago López Maguiña
Marco Martos
José A. Mazzotti
Rossana Merino Silicani
Giovanna Minardi
Mario Montalbetti
Charles Moore
Wulf Oesterreicher
Azucena Palacios Alcaine
José Pascual Buxó
Jorge Iván Pérez Silva
Iván Pinto Román
José A. de la Puente Candamo
Pablo Quintanilla Pérez-Wicht
Pedro Ramírez
Liliana Regalado de Hurtado
Concepción Reverte Bernal
José Luis Rivarola
José Antonio Rodríguez Garrido
Miguel Rodríguez Mondoñedo
Miguel Angel Rodríguez Rea
Sonia V. Rose
Carla Sagástegui
Ricardo Silva-Santisteban
Ricardo Sumalavia
Alejandro Susti
Carlos Thorne
Luis Vargas Durand
Mario Vargas Llosa
Héctor H. G. Velásquez
Maida Watson
Carmela Zanelli
Carlos Eduardo Zavaleta

Luis Jaime Cisneros Vizquerra (Lima, 1921) hizo sus estudios escolares en Uruguay y Argentina, país donde recibió luego su formación filológica de maestros como Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña, Raimundo Lida y Roberto Giusti.

Vuelto a su país en 1947, se inició en la docencia universitaria en 1948 en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en la Pontificia Universidad Católica del Perú. En la primera fue Director del Instituto de Filología entre los años de 1964 y 1965; y, en la segunda, Director del Seminario de Filología del Instituto Riva-Agüero y Decano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas (1969-1971). En el extranjero ha ejercido como profesor visitante en la Universidad Central de Venezuela (1965), en la Universidad Nacional del Uruguay (1966) y en el Centre de Philologie Romane de la Universidad de Estrasburgo (1967). Ha realizado, asimismo, viajes de estudio e investigación a Rumania (1960) y a Alemania como becario de la Fundación Guggenheim (1965).

Fue co-fundador de la prestigiosa revista *Mar del Sur* (1948-1953) e, igualmente, miembro del Consejo de redacción de la revista *Mercurio Peruano*, editor de *Indianoromania*, y es director de la revista *Lexis*, especializada en temas de lingüística y de literatura, publicada por el Departamento de Humanidades de la PUCP. De 1976 a 1978 dirigió el diario *La Prensa* de Lima.

Numerosas instituciones y sociedades científicas del país y del extranjero cuentan con su activa participación: Societé de Linguistique Romane, Societé de linguistique de Paris, Centre International de Dialectologie (Lovaina), Academia Peruana de la Lengua, Sociedad Peruana de Historia, Instituto de Estudios Histórico-Militares del Perú, Instituto de Cultura Hispánica, Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL) y Programa Interamericano de Lingüística y Enseñanza de Idiomas (PILEI), del que fue Jefe de la Comisión de Lenguas Nacionales en los años 1963-1965. Ha fundado y presidido la Sociedad Peruana de Estudios Clásicos. En sus numerosas publicaciones abarca temas de filología, lingüística, educación y literatura peruana colonial. Actualmente es director de la Academia Peruana de la Lengua y profesor en la Pontificia Universidad Católica del Perú.