

*Homenaje a*

# **Fredo Arias de la Canal**

*conjunto de estudios y poemas inéditos*

*por*

**Los Premios Vasconcelos**

Junio de 1997

*Homenaje*

*a*

**FREDO ARIAS  
DE LA CANAL**

*con ensayos de los Premios Vasconcelos*

Jean Aristeguieta  
Joaquim Montezuma de Carvalho  
Ubaldo DiBenedetto  
Magín Berenguer Alonso  
Alicia Reyes  
Odon Betanzos Palacios  
Alfonso Larrahona Kästen  
José Rubia Barcia  
Norma Suiffet  
Guillermo Schmidhuber de la Mora

**Junio de 1997**

*volumen especial que contiene  
estudios, artículos, notas y textos inéditos  
relativos al Homenaje a  
Fredo Arias de la Canal*

Junio de 1997

*Jefe de redacción*

**Ubaldo DiBenedetto**

Harvard University School of Continuing Education

*Asistentes*

**Berenice Garmendia**

**Iván Garmendia**

**Fredo Arias King**

© Los Premios Vasconcelos

Todos los derechos reservados

Edición: Junio de 1997

Imprime: Kirby Lithographic, Inc.

Impreso en Los Estados Unidos de América

# *Dedicatoria*

Hace treinta años que Fredo Arias de la Canal tomó la responsabilidad de continuar con la publicación de la revista *Norte*, y de dirigir las actividades del Frente de Afirmación Hispanista, cuando el ínclito poeta Alfonso Camín decidió retornar a España.

A lo largo de tres décadas, Fredo Arias de la Canal no sólo ha publicado esta revista mensual y, como adelantado del Frente de Afirmación Hispanista, se ha dedicado a mantener viva la universalidad del arte y de la literatura del mundo hispánico, sino que ha escrito también sobre la poesía para demostrar que dentro del tejido textual se escondía la propia personalidad del poeta.

Si, como decía Borges, “El nombre es arquetipo de las cosas,” el sicoanálisis de los arquetipos que Fredo Arias de la Canal ha publicado es imprescindible para los que quieran adentrarse en el alma de los poetas.

Por lo tanto, este homenaje aspira a ser reconocimiento de sus aportes humanísticos y de los estudios críticos que, al abrir nuevos cauces en la poesía, han dado a la crítica una nueva dimensión.

Pero este tomo no es un conjunto de poemas y estudios exentos arbitrariamente seleccionados. No. Sale este homenaje como la expresión premeditada y unísona de admiración.

—LOS PREMIOS VASCONCELOS

*Harvard University Faculty Club  
Cambridge, Estados Unidos  
6 de junio de 1997*

# Estudios

<b>Introducción: Fredo Arias de la Canal</b> <i>Jean Aristeguieta</i> .....	1
<b>Sor Juana Inés de la Cruz y el Padre Antonio Vieira: La disputa sobre las finezas de Jesucristo</b> <i>Joaquim Montezuma de Carvalho</i> .....	18
<b>Fernando de Herrera: Defensor de la Lengua. Pero, ¿cual?</b> <i>Ubaldo DiBenedetto</i> .....	70
<b>La arquitectura prerrománica asturiana y su pintura mural</b> <i>Magín Berenguer Alonso</i> .....	81
<b>La Poesía de Alfonso Reyes: Promesa y Realidad</b> <i>Alicia Reyes</i> .....	104
<b>A la búsqueda de una interpretación de la poesía</b> <i>Odon Betanzos Palacios</i> .....	115
<b>Poemario “Des-retratos”</b> <i>Alfonso Larrahona Kästen</i> .....	137
<b>Adiviña Adiviñanza!</b> <i>José Rubia Barcia</i> .....	159
<b>La filosofía poética de Amado Nervo</b> <i>Norma Suiffet</i> .....	161
<b>Descubrimiento de un anagrama de Miguel de Cervantes</b> <i>Guillermo Schmidhuber de la Mora</i> .....	196

# Fredo Arias de la Canal

JEAN ARISTEGUIETA

## 1. Introducción

¿Qué puedo yo expresar acerca de Fredo Arias de la Canal que no sea deslumbramiento? Su integridad humana e imaginativa, su condición de psicoanalista que se interna en las insondables esencias del ser, su pasión cultivada de la poesía, todo esto lo define y lo enaltece.

Como poeta me siento identificada con el psicoanalista, que también es poeta, a través del lenguaje e interpretación en la más recóndita plenitud, atendiendo la obra de todos los poetas. Estos postulados culminan, es preciso subrayarlo, en su intensa y extensa bibliografía ante el itinerario en ascenso trazado sobre Sor Juana Inés de la Cruz, el Fénix de México. En tal sentido, los estudios realizados por Fredo Arias de la Canal resumen lo psicológico para adentrarse en una estilística donde la intuición se unifica al conocimiento.

Sin entrar en comparaciones hay que manifestar que el aporte crítico cumplido por Fredo Arias alrededor de la obra –y la vida– de Sor Juana Inés de la Cruz se inserta en lo vivencial derramando desde ese plano la más esplendente valoración humanística.

A las investigaciones en torno a la poeta mexicana-universal, la búsqueda realizada por Arias de la Canal es además de originalísima, de una compenetración –comprensión–, de primera jerarquía. En efecto, la actitud de este autor ante la figura de Sor Juana Inés surge como uno de los aportes más vitales y acendrados. En ningún momento se aleja del personaje sino que lo convierte en un manantial de luz.

Virtualmente, con esta disposición, Fredo Arias se ha asegurado un lugar privilegiado en la literatura. Gracias a su fe –a su fervor–, la presencia de Sor Juana Inés de la Cruz ha quedado estructurada en signos-símbolos que definen a esta excelsa mujer.

## 2. Principios metodológicos de la aludida confluencia son:

- Los postulados estéticos definitorios.
- Las revelaciones paradigmáticas.
- Las raíces cosmovisionarias.
- Las imágenes de la esencia poética.

Son arduas estas vertientes por las cuales Fredo Arias de la Canal se ha aproximado al mundo de Sor Juana Inés de la Cruz. En primer término, la proyección del sentido creador de la autora. Luego, su individualidad transfigurada en planos de inquietud subjetiva y objetiva. Rememorando la tesis de la “expresión literaria” sustentada por el eminente teórico y poeta español Carlos Bousoño, el juicio crítico ha de mantenerse en la dimensión afectiva junto a lo sensorial y lo conceptual para extraer los materiales axiomáticos del sujeto y el mensaje analizado. Es precisamente lo que realiza Fredo Arias en su acercamiento al destello –al destino– de Sor Juana Inés de la Cruz, de ahí el alcance significativo de sus resultados.

Desde mi punto de vista resulta inmarcesible la vehemencia crítica de Fredo Arias dirigida hacia Sor Juana. A manera de comentario de textos, el autor se adentra en los aspectos definitorios emanados del compendio imaginativo de la gran poeta. Afinamiento y afinamiento en un panorama construido por medio de la intemporalidad, conducen el testimonio de Fredo Arias hacia una afluencia que genera comprensión y dinamismo. Es el modelo de las letras configurándose en planos de elevación. De tal manera que el allegamiento hacia Juana Inés de la Cruz y su legado, resalta y se revela intrínsecamente. En síntesis, prodigio de aquilatamiento intelectual.

## 3.

Fredo Arias de la Canal es un espíritu elegido para la exaltación de la inteligencia. Su producción, tan amplia como varia y ajustada, no conoce la fatiga ni mucho menos la limitación, resultando así un linaje y una vitalidad espirituales que brillan entrañablemente.

**II Parte****Poema y vibración en honor de  
Fredo Arias de la Canal****1**

Itinerario de un perfil ilustre  
y sus resplandores  
Asumiendo la sed de la inteligencia  
la creación se convierte en albedrío  
conducta que proclama la veracidad  
por medio de presentimientos y palabras  
efusión de quien cultiva la fe  
en todo cuanto eleva al alma  
El arco iris abre su alianza  
mientras transcurre el surco de las indagaciones  
tratando de manifestar o aprehender  
las formas del estilo  
con que el poeta psicoanalista  
se compenetra con la abundancia imaginativa

**2**

Vértice fragancia mandato  
el fervor es cumplido honestamente  
hacia la poesía y su oráculo de fuego

**3**

Intento mostrar la huella que define  
a quien está asistido por el numen  
manuscritos donde aparecen ideas originales  
densidad de la cultura inagotable

**4**

Mecenas en la preclara tierra mexicana  
alumbrando las luchas y las estrofas  
caudal de indivisible autonomía  
teniendo a la ilusión por transparencia

En aquella fértil heredad  
hay ejemplos memorables  
en espacios llenos de prodigio  
como el cenizote irradiando fantasía  
y la egregia donación aborígen  
Exhuberancia ignota palpitante  
los monumentos de México  
los poemas de México  
las leyendas de México  
todo esto se acumula en su acento  
derrotero de la dignidad  
afluente de la historia  
poesía desbordada poesía  
junto al nopal al hidromiel profundos sellos

## 5

Fondo de la sensibilidad  
afinamiento derrotando lo acomodaticio  
cáliz de mirífica armonía

## 6

Xochipilli de las flores que alucinan  
calendarios augurios volcanes  
toda una ingente derivación  
aparece en su horizonte como una clave  
fluir de remotísimas percepciones  
enalteciendo música arquitectura y escultura  
la altitud de la ronda del viento  
la azteca dimensión maravillosa  
y como un talismán Quetzalcoátl planetario  
serpiente con plumas fijación inquietante  
De todas estas raíces tutelares  
el poeta psicoanalista enciende la magia  
fusionándose a huellas intemporales  
pirámides jeroglíficas totalidad del arte  
joya platería deslumbrante disco solar

7

El náhuatl transcribe lo fabuloso  
queda plasmado como un crisol de sapiencia  
y se prolonga en el latido en la fuerza del canto  
Cómo cintila el perfil de la añoranza  
por las letras de Juana Inés de la Cruz  
semeja un lirio en la tormenta  
una ceñida línea interrogación y cúspide

8

Corriente de la diafanidad  
el mensaje serio cumplido a semejanza de un salmo  
el poeta psicoanalista forjando el entusiasmo  
con las nobles sienes en meditación  
ensueño del zafiro en medio de la vigilancia

9

De la lejana Iberia también emanan imágenes  
hispanica vertiente idioma y desprendimiento  
concepto sensibilidad tribuna del ensueño  
una tradición fundiéndose a otra  
esperanza con el color de la primavera  
reflejo de heroísmo magnificencia

10

Originalidad característica  
surcando el trayecto de la belleza

11

Una intuición de plurales presagios  
una generosidad comparable a la brisa  
estructura humanística vertida  
en cada acto en cada afirmación  
el impulso nunca se detiene  
allí donde el corazón es recinto de la fe  
Prodigio del algodón y del maíz  
dadivosa entrega perenne certidumbre

el sabio psicoanalista el inspirado poeta  
entregando el deslumbramiento como un río

**12**

Avanza en su misión inalterable  
con el aliento desinteresado  
anhelo de perdurable afinamiento  
La cultura con sus intenciones como astros  
el poeta psicoanalista otorgando teorías  
en el hecho translúcido  
He aquí al esclarecido conductor  
en firmeza tangible

**13**

Nunca se llega al final  
cuando el propósito es ferviente  
línea definitoria de la conciencia  
matizando ecuaciones anímicas  
desde una noción de fineza creadora

**14**

El autor de teorías psicoanalistas  
va en pos de la intensidad poemática  
con el cristal de la cultura sutil definida  
extensión diamantina aroma desatado  
en el trabajo fiel exigente  
cumplido ante la poesía  
elevada lumbre inagotable sed

**15**

He aquí el fulgor la gentileza innata  
de un ser que se ha consagrado a la abstracción  
ética y estética diáfananamente  
por encima de las mezquinas agresiones  
surge el hálito de la bondad  
de un ser magnánimo

## 16

Aparece un pórtico de espuma  
 para enunciar  
 El Premio Vasconcelos  
 como una rosa multiplicada en paraíso  
 (El más alto honor que he recibido como poeta  
 ha sido el Premio Vasconcelos  
 que me concedió en octubre de 1985  
 el Frente de Afirmación Hispanista de México  
 presidido por Fredo Arias de la Canal  
 Ante este incomparable reconocimiento  
 sólo puedo reaccionar con gratitud  
 desbordándose la emoción  
 Siempre estará en mi vida como una estrella  
 alumbrándome fortaleciéndome  
 Soy la creyente de esa realidad  
 que ha ennoblecido mi labor  
 en la poesía y por la poesía)

## 17

Fredo Arias de la Canal  
 "Lo que ha hecho por nosotros  
 y por la hispanidad"  
 —Ubaldo DiBenedetto

¿Cómo expresarles gracias  
 junto a los amarantos de la fe?  
 Mientras imperan odio e injusticia  
 existe alguien que rebosa idealismo  
 ¿Cómo manifestarle gracias  
 a quien reacciona con altura  
 lejos —tan lejos— de malicia y polvo?  
 Las gracias se asemejan  
 a los atrios de la aurora  
 en una autonomía emblemática

**18**

El psicoanalista el poeta  
 extiende su dimensión por el confín de las ideas  
 y es así como la constante y lo directo  
 se transfiguran en su testimonio  
 tanto del arte griego como del arte pompeyano  
 después los rayos sublimes de Cervantes  
 las ediciones facsimilares de toda la producción  
 de Sor Juana Inés de la Cruz  
 En estos rumbos cimeros  
 Fredo Arias de la Canal toca espacio fulmíneo  
 en Nuestra Señora de Guadalupe  
 dentro de un compendio de erudita hagiografía  
 valiente intelectual sin sectarismos  
 únicamente el bienestar de la paz

**19**

El apostolado resalta inviolable  
 en el Frente de Afirmación Hispanista  
 donde los pensamientos son como talismanes  
 y el Premio Vasconcelos entre amarantos  
 como vigilia en llamas  
 el Premio Vasconcelos deparando integridad  
 Fluir de lo esencial ese Premio  
 paisaje del alma señera altitud  
 cántico atributo apasionante  
 reconocimiento ante la huella mental definitiva

**20**

(Yo que he existido íntegramente  
 ante la rosa de los vientos  
 la rosa del poema  
 no sé cómo el destino  
 me concedió el Premio Vasconcelos  
 Yo que respiro en aire transparente  
 sin arrimo ninguno a la codicia

sola entre la oración y la ternura  
de pronto fui saludada en su signo de laureles)

**21**

Este ser excepcional este ser  
poeta psicoanalista en aproximación  
a cuanto significa potencia del espíritu  
concierto del emblema creador  
Fredo Arias prototipo de nobleza  
amparando las fibras de los eternos ideales

**22**

Su culto ante Juana Inés de la Cruz  
imagen de la meditativa compenetración  
del profundo delirio  
allí vibra ella  
visionaria entre libros  
el rostro emanando hermosura  
excelsitud imán sobrenatural

**23**

*Norte* revista impulsada por Fredo Arias  
su propia identidad  
culminación en lo más encendido  
maravillosa asamblea de autenticidad  
*Norte* un itinerario de inquietud  
una perenne afluencia intelectual  
*Norte* exaltando el verbo  
la sedienta la insólita calidad

**24**

Configuraciones de una existencia  
consagrada al presente consagrada al futuro  
ser donde caben todas las esperanzas  
un nombre en trayectoria del azul  
descubriendo –describiendo– prismas del subconsciente  
un nombre en escala de atributos

brotando del corazón en libertad  
Es el psicoanalista es el poeta  
el mecenas que protege el cromatismo de la poesía  
el dirigente de empresas quijotescas  
como el Frente de Afirmación Hispanista  
auspiciando el Premio Vasconcelos  
comparable a una cristalina fuente  
Revista *Norte* entre relámpagos  
la alada contingencia de Juana Inés de la Cruz  
He aquí a quien se interna  
en el panorama del arte helénico  
en la síntesis de Pompeya y Herculano  
y en el rostro venerable del Anáhuac  
He aquí a quien proclama la grandeza  
de Dante en el protoidioma de la *Divina Comedia*  
también las fibras esenciales  
de un genio como Miguel Angel  
y en sentido de señales impresionantes  
Petrarca en los pórticos de la canción  
Cervantes junto a las vivencias  
donde *El Quijote* es inefable lumbre  
Y como relieve fosforescente  
Freud con sus abismales conquistas  
del yo en un nivel recóndito

**25**

Tantas búsquedas tantas batallas  
grabadas en el friso del tiempo  
y también tanta sed animista  
tantos estremecimientos humanísimos  
trascendiendo las insomnes formas  
a surreales poderes de la reflexión  
sortilegio amabilidad  
la hoguera de lo que engrandece

**26**

Unas raíces volcánicas  
es el tránsito de la sangre  
y el encuentro de superación con la psique  
dones de un soñador despierto  
de alguien que cultiva el talento  
con diafanidad sin dogmatismos  
principio vertical

**27**

Fulgores mostrando lo verdadero  
donde el libro se fusiona al abolengo  
que se prodiga en justicia  
altura serenidad  
mientras la poesía es lo absoluto  
más allá de los limitados cartabones  
vibrante espuma entusiasta  
densidad de precisos hallazgos  
allí donde Fredo Arias es el oficiante  
brindando el caudal de la flama  
en un acorde en un equilibrio  
Este ser que protege la euritmia subjetiva  
magno psicoanalista poeta  
modelo de sinceridad  
capitán de dignísimas vertientes  
con el optimismo y la magnificencia  
en un ardiente nexa ingénito

**28**

Desinterés amor a la inteligencia  
palpitante hendidura  
dones son de su espíritu  
el arco iris del Premio Vasconcelos  
obra de Fredo Arias de la Canal  
medida celeste y a la vez tan humana  
otorgamiento de un galardón luciente  
Después queda la energía la actividad

de ese Premio que destella  
 liberación himnica  
 altísima substancia  
 concepto de nobleza  
 derramando la fuerza del prestigio

**29**

Son actitudes prodigiosas  
 metáforas dones iluminaciones  
 vínculos con lo extraordinario  
 y asimismo con la realidad fructífera  
 lo que no intriga ni se mancha  
 pulcritud en dirección a lo encumbrado  
 dones que el poeta el psicoanalista  
 ofrece desde México con el corazón  
 en Hispanidad de centinela  
 metafísica vital  
 oleaje de la mente  
 con que Fredo Arias descubre y dibuja  
 lo fecundo lo errante lo insomne

**30**

Transparencia dadivosa  
 sin astucias convencionales materialistas  
 teniendo a la verdad por mástil  
 Fredo Arias de la Canal  
 con el decoro de los predestinados  
 ofreciendo la dinámica antorcha  
 obsesión del intelecto y del sentimiento  
 sin intolerancias oprobiosas  
 solamente la luminosidad  
 la honradez sobria indivisible  
 fundiéndose a la más delicada fortaleza  
 en su espíritu selecto  
 este ser clarividente  
 Fredo Arias de la Canal  
 validez de la conciencia

con la púrpura entrañable del honor  
todo lo recóndito todo lo imaginativo  
la libertad incesante fuego

**31**

Fulguración de lo afirmativo  
hacia quien despierta las hazañas  
sencillez armoniosa excepcional

**32**

La límpida frente de este pensador  
brinda los mayores asentimientos  
en una munificencia de amaranto  
donde el azul se une a lo sanguíneo  
Es una apología absorta  
en cuyo fondo respira el bien de la belleza  
en un incesante desvelo  
fluyendo hacia la pulcritud

**33**

Creyente de un horizonte  
donde coexisten lo inenarrable estético  
y la razón en exacta frontera

**34**

Protector de los libros y sus ángeles  
atento a la comunicación de quienes escriben  
con el inabarcable cristal  
con la creencia de la vocación  
Animador de quienes revelan el talento  
y sus tallos de apasionada savia  
artífice del sosiego  
psicoanalista poeta

**35**

Desde el milenario México  
Fredo Arias de la Canal

es como un faro  
como un heroico creyente  
en el destino de la inteligencia  
que no se doblega ni claudica  
únicamente la total entereza  
la dimensión de la recóndita llama  
la encendida veracidad

**36**

Yo soy la amante de la libertad  
la que nunca ha tenido menguados compromisos  
y ahora me encuentro aquí con el orgullo  
de trazar la semblanza  
de un ser magnánimo pensativo  
de alguien que ama lo astral  
de alguien que venera los manuscritos  
en los que rutilan la medida y el prodigio  
Heme aquí redactando  
este memorial de reconocimiento admirativo  
semejante a una música estremecedora  
en la que surge el poeta el psicoanalista  
con la naturalidad de su grandeza

**37**

Este repertorio no quisiera concluir  
ya que es una diáfana espesura  
una invisible seguridad  
mientras crecen las hierbas de la constancia  
los matices las comprensiones  
Escritura en abierta escala  
junto a las cumbres  
de realidades luminosas  
subrayando el vuelo de la fantasía  
Fredo Arias de la Canal  
poeta psicoanalista  
excitando las violáceas quimeras

con el linaje  
de lo que crece sin artificios

**38**

Oh surtidor de la sabiduría  
clima en emocionada síntesis  
Oh sobriedad de un ser  
que se mantiene impar  
con la flama de la sinceridad  
Oh torre de cortesía  
crisol del anhelante rayo  
atributo sediento equilibrio

**39**

La voz se expande parece un espejo  
revelando lo ignoto  
ante quien eligió la cultura  
como patria y divinidad  
Epigrafía hacia un ser honorable  
poeta psicoanalista  
protector de los libros y los cauces  
de la sabiduría henchida de generosidad

**40**

Artífice de la transparencia  
sin sectarismos claudicantes  
trasunto leal  
en solidaria interpretación  
como el asombro de los himnos  
siempre en devoción hacia lo trascendente  
siempre  
atento y libre como un símbolo

**41**

La gratitud es un crisol  
que vibra sin ambigüedad  
es un pacto con la concordia

una quintaesencia vertida  
así es esta llamarada  
ante el psicoanalista poeta  
con el arca de la limpidez  
con las convicciones inalterables  
con las realizaciones  
en favor de cuanto es civilización  
Héroe sincero  
ante el intelecto  
las letras culminan en su destino  
florecen  
en una perenne acción primaveral

**42**

Protagonista  
de la independencia creadora  
mecenas en plenitud  
elegido para encender la ecuanimidad  
allí está el rasgo preclaro  
el deslumbramiento venturoso  
Rendir culto a la belleza  
sentimiento sacralizado  
afinamiento de lo psicológico  
y de lo poético a semejanza de un destello

**43**

Creador de vínculos intelectivos  
identificando los campos de la meditación  
en un ideario  
cuya latitud se dirige a la gloria

**44**

Propulsor de memorables afirmaciones  
la vida consagrada a la espiritualidad  
dentro de la cosecha del acto creador  
pedernal de la mente  
febril actividad

vida dignificada  
por el aroma de la perenne dádiva

**45**

Clarividencia para la labor escrita  
autonomía fundiéndose hasta la exaltación  
fontal brindis refinamiento  
teniendo por emblema el desinterés  
Afirmativo entre los caminos analíticos  
y en la línea del misterio poético  
Fredo Arias de la Canal  
acrisolado ejemplo  
entregando la lumbrera imaginativa  
del proceso intelectual  
la hidalguía subjetiva imponderable.

# Sor Juana Inés de la Cruz y el Padre Antonio Vieira: La disputa sobre las finezas de Jesucristo

JOAQUIM MONTEZUMA DE CARVALHO

Escribo este texto en honor del escritor mexicano Fredo Arias de la Canal, presidente emérito del Frente de Afirmación Hispanista, A.C., con sede en la Ciudad de México. Se trata de un mexicano inteligente y sensible, un practicante de la tolerancia, esa difícil dama cuyo rostro diseñó estupendamente Antonio Machado (“Confiamos/ en que no será verdad/ nada de lo que pensamos”). La *Afirmación Hispanista* no representa una señal de arrogante unilateralismo, sino que es, en sí y por su origen auténticamente mexicano, una declaración consciente y positiva de algo híbrido (Quetzalcóatl y Jesús se abrazan en el empíreo celeste). Afirmo a México, mas no apaga ni ahoga a España. He ahí la vasta tolerancia de base colectiva. Tal vez por eso, el filósofo Bento de Espinosa (Amsterdam, 1632 - La Haya, 1677), hijo de padres portugueses, expatriados a la fuerza de Portugal por ser judíos y gente perseguida, al observar que la memoria, en la castigada naturaleza humana, es temerosa, dejó para la posteridad un pensamiento básico (una idea que invade todo su sistema y que fructificó en otros pensadores); explica la enorme, la verdaderamente enorme, complejidad de: *el ser preserva al ser*. Espinosa veía que los marineros salían de Holanda y recorrían el mundo, pero no tuvo ninguna experiencia de ese otro mundo. Aquellos lentes que pulía no refractaban el original arco iris de América. Aquel pensamiento suyo no operaba del mismo modo al atravesar el Atlántico, y si hubiese funcionado puro y temeroso, tal como en la matriz de Europa, no habría habido ... mestizaje. Y Américas es un continente mestizo, sobre todo al sur del río Bravo. El guatemalteco Miguel Angel Asturias hablaba del

---

Joaquim Montezuma de Carvalho es Premio José Vasconcelos 1971 y Miembro correspondiente de The Hispanic Society of America, Nueva York, EE.UU. Este artículo fue traducido del portugués por María del Pilar Mascaró.

maíz alto y frondoso y decía con orgullo: el maíz híbrido es mejor. Él mismo fue originalísimo maíz híbrido de la literatura. Las razas “puras” invasoras, de extracción europea, no sintieron repugnancia en hacer la transferencia a las razas “impuras”, las aborígenes de la América primigenia; sin embargo, su fogoso apetito, redoblado en lo andaluz y lo lusitano, se desalentó cuando llegó la hora africana y asiática. Españoles y portugueses se servían de todo en una apoteosis sexual fundadora de otro ser. Por eso digo y subrayo que Espinosa sirve para Europa y sus delirios etnocéntricos. América no sería lo que es si aquella idea de Espinosa no hubiera sido derrocada, triunfando el Eros “impuro” sobre el radical *el ser preserva al ser*, esa dualidad carnal-espiritual que es la principal fuente de racismo y de intolerancia.

No debo olvidar al perspicaz Juan Valera (Cabra, Córdoba, 1824 - Madrid, 1905). En una carta<sup>1</sup> escrita en Dresden, Alemania, fechada el remoto 28 de febrero de 1855 y dirigida a su amigo, el erudito y polígrafo Serafín Estébanez Calderón (Málaga, 1799 - Madrid, 1867) él advertía de un perfil que en el futuro sería el de Adolfo Hitler y de su teutón y exclusivista *el ser preserva al ser*, que era el ser de su pueblo y de nadie más, bien en el frente biológico, bien en el frente cultural (la raza pura que engendra el espíritu puro). Puedo decir que Hitler fue un ciego obediente y fanático de esa idea espinosiana, y que pugnó por ella exasperadamente. También detecto en Hegel, Schopenhauer y Nietzsche, filósofos germanos, el aura del *ser preserva al ser* (el mundo como representación del ser, el mundo como representación de la voluntad, etc.) y Kant, hombre sin fanatismos, fue el único que respiró sanamente, después de haber desmontado conceptos y creencias.

Y como las auroras de América fueron la derrota efectiva de Espinosa (en este particular, claro está) y la fundación de otro ser, el mágico escritor colombiano Germán Arciniegas (Bogotá, 1900), aún felizmente entre los vivos y presente en la agonía del siglo XX y sus infinitas barbaridades, pudo enarbolar esta legítima síntesis: *¡América es otra cosa!*<sup>2</sup> Este estimado Arciniegas resume esa alteración:

Después de todo, lo que se ha convertido en el controvertido tema del V Centenario es muy sencillo y puede presentarse en pocas líneas, así cambie la historia universal. Colón abre el 12 de octubre de 1492 el camino del Atlántico, cerrado por siglos a la navegación por un temor supersticioso. Se descubre América. En 500 años unos 200 millones de europeos emigran a crear un Nuevo Mundo, empezando por los españoles. Lo que ellos han hecho acá es la anti-

Europa. Se vinieron a buscar lo que no tenían allá, y aquí, sin reyes, ni guerras, ni inquisiciones, crearon lo que se llama América. Otra cosa, otro mundo

Estas palabras abren el referido libro, que es una antología de textos que vieron la luz inicial en el diario de Bogotá, *El tiempo*, donde Arciniegas empezó a colaborar allá por 1919.

Fredo Arias de la Canal pertenece, en cuerpo y alma, a este otro mundo, a esta otra cosa, más hermosa que la Europa de los arquetipos. Es un caballero andante de esta Europa peregrina o Nueva Europa que irrumpió en el Nuevo Mundo y dejó lo Antiguo, con sus castas y preconcepciones y su narcisismo (feo vicio, definía Antonio Machado). Todo y todos, en la vieja casa solariega, justificaban la idea de Espinosa, el ser obstinadamente preserva al ser que se vuelve a ver, eternamente idéntico a sí mismo, sin alteraciones y reprobando a Heráclito, el sabio que dice que la sangre de la naturaleza es el cambio. Este mexicano, Fredo Arias de la Canal, sabe a la perfección que la Europa ligada a los Urales, especialmente en su cabeza (España y Portugal, que forman la linda Iberia), al pasar mares y trópicos se reeditó en papel y tinta diferentes, criándose como contraste de la propia Europa, no desaparecida sino transformada. Al mar le brotaron llagas y el sol le bronceó el cuerpo. Europa aprendía lo que ignoraba. La Europa de los ghettos y las discriminaciones quedaba atrás. Los hijos de españoles y portugueses ya decían *somos de aquí, somos de acá*, compenetrados con las diferencias y alejados de mi patria, de la *madre patria*. Es en América donde se inicia la lucha épica por los derechos humanos contra una Europa de privilegios, donde el poder real, refrendado por el Vaticano, venía de Dios (sólo el padre jesuita Francisco Suárez decía: ¡No, no viene de Dios; no señor!).

Considero que Sor Juana Inés de la Cruz (San Miguel de Nepantla, México, 1651? - Ciudad de México, 1695) es como alguien de mi familia, como una especie de tía protectora. Sus ojos grandes y bonitos me persiguen hace años. Ella se hizo retratar junto a unos estantes llenos de libros y códices. Los ojos parecen decirme: *el estudio es lo mejor del mundo, el hombre se perfecciona gracias al estudio*. Además, ella es la primerísima paladina de los derechos de las mujeres –que son derechos del género humano– adelantándose mucho a la medio francesa Flora Tristán, (abuela materna del pintor francés Paul Gauguin; medio francesa porque Flora tenía sangre hispano-peruana y le habría gustado ver en su nieto su acentuado perfil incaico, además de su preferencia, también muy

peruana, por los verdes intensos y los amarillos oro viejo). Flora Tristán, considerada aquí en la vieja Europa como la fundadora de la era feminista, internacionalista, universalista, con el mérito de haberlo hecho cuatro años antes de que se divulgara el *Manifiesto comunista*. Y la vieja Europa (¿será a causa de la falta de memoria de la vejez?) olvida rotundamente que la madre de esta Flora, la revolucionaria, fue Teresa Lainsney (viuda del coronel peruano Mariano Tristán, amigo de Simón Bolívar que, en los tiempos de Bilbao, decía *le pauvre petit Bolívar*; también hay quien los considera amantes, y a la propia Flora, hija natural de esos amores). Así, Sor Juana Inés de la Cruz tiene el valor de haber iniciado la lucha y la confrontación y, como el caso de Flora Tristán no es claramente europeo, ella se presenta con enlaces con Hispanoamérica. Es un valor egregio, cristalino, sin temor a la desvalorización, y que brilla eterno como un sol.

En este lado del mundo, en Europa, que se considera el ombligo (Cuzco es su sinónimo aymara) del planeta, y ahora incluso más al haberse constituido en mercado común, se ignora que Sor Juana Inés de la Cruz tiene esas “redondillas” donde “arguye de inconsecuentes el gusto y la censura de los hombres, que en las mujeres acusan lo que causan” y cuyos versos iniciales esta misma Europa, de un presente totalmente presente, no tiene presente:

Hombres necios que acusáis  
a la mujer sin razón,  
sin ver que sois la ocasión,  
de lo mismo que culpáis:  
Si con ansia sin igual  
solicitáis su desdén:  
¿por qué queréis que obren bien,  
si las incitáis al mal?

¡Y son muchos los hombres necios! Ella no era la ignorante, la necia. La mexicana de ojos mágicos y manos sobrenaturales (los cuadros del Greco las tienen semejantes), sabía dos cosas: “que la sabiduría, y no el oro, es quien corona a los príncipes” (en el prólogo o la “razón” de su *Neptuno alegórico*). Sabía que la diferencia no está en el cuerpo, sino que el espíritu y la sabiduría marcan la igualdad entre los dos sexos, lo cual queda claramente señalado en los versos de un *Romance, respondiendo a*

*un caballero del Perú que le envió unas arcillas, diciéndole que se volviese hombre, de sutil ironía:*

Y sólo sé que mi cuerpo,  
sin que a uno u otro se incline  
es neutro, o abstracto, cuanto  
sólo el alma deposite ...

y todo el *Romance* es una inteligente exaltación, llena de sabiduría, a la hermandad del espíritu, al alma común, sea de hombre o de mujer. No obstante, si la “francesa” Flora Tristán está considerada la primera socialista, el lugar también corresponde a la linda monja mexicana que, en este particular, se hermana con Luis de Camoes, con estos sentidos versos fundadores:

Que de un valiente soldado  
puede hacerse un Rey supremo,  
y de un Rey (por serlo) no  
se hace un soldado bueno.  
Lo cual consiste, señor,  
si a buena luz lo atendemos,  
en que no puede adquirirse  
el valor, como los Reinos,  
se prueba esta verdad  
con decir, que los primeros  
que impusieron en el mundo  
dominio, fueron los hechos;  
pues siendo todos los hombres  
iguales, no hubiera medio,  
que pudiera introducir  
la desigualdad, que vemos,  
como entre Rey y vasallo,  
como entre Noble y Plebeyo.  
Porque pensar, que por sí  
los hombres se sometieron  
a llevar ajeno yugo,  
y a sufrir extraño freno,  
si hay causas para pensarlo,  
no hay razón para creerlo ...

versos que forman parte de la comedia *Amor es más laberinto*. Maravillosa mujer esta monja jerónima que sabía distinguir muy bien “los timbres heredados” de los “esplendores adquiridos” ¡por la cultura, la acción benemérita, el coraje cívico y altruista! Ella prolonga a Camoes que

prefirió la nobleza/ realeza a la manera de China y no a la europea o hereditaria: Camoes habla de los *chinos* y declara (octava 130 del Canto X de *Os Lusíadas*):

Mira el muro y edificio nunca creado,  
 Que entre un imperio y el otro se edifica,  
 Verdadera señal y conocida,  
 De potencia real, soberbia y rica.  
 Estos, el rey que tienen no nació  
 Príncipe, ni de los padres a los hijos queda,  
 sino que eligen al que es famoso  
 por caballero, sabio y virtuoso.

Era Sor Inés una paladina de los “esplendores adquiridos” a pulso y no por herencia. Ella anuncia la modernidad, la igualdad entre los sexos, en el sentido socialista. Es ya anti europea, porque es y se siente, cada vez, más americana. Es un alma fundadora y una princesa coronada por el oro de la sabiduría conquistada (los libros, los códices no engañan). Es la primerísima mujer del planeta que repite la elocuencia de Santa Catalina. (¿Fábula, leyenda, mito? ¿Por qué razón el papa Paulo VI excluyó a esta Catalina de Alejandría del calendario litúrgico oficial, el 9 de mayo de 1969?). A la mexicana ni siquiera le falta el martirio que le infligieron rudos hombres con faldones y crucifijo en mano, y con espíritu torvo y mezquino. Ella, sin saberlo, ya estaba evangelizando esta Europa donde vivo. Y muchas han sido las evangelizaciones, lo que lleva a Ludovico Silva (Caracas, 1937-id., 1988), el pensador venezolano y querido amigo, a pronunciar esta verdad actual: “¡Pero aún hay una Europa del futuro: somos nosotros!”<sup>3</sup> La voracidad y el arrogante narcisismo europeos, encabezados por esa Alemania de tan siniestro pasado y tan mal recuerdo, hicieron decir a Ludovico una verdad que yo siento y comparto: “La imagen que tengo ahora de ese continente europeo es la de una potencia extraña y hostil, que nos mira con los mismos ojos ávidos y siniestros de los viejos colonialistas; el espíritu europeo está acabado, desfalleciente y sólo vive de las migajas de su glorioso pasado; los europeos y su reflejo norteamericano, son demasiado arrogantes y no saben vernos a nosotros sino como *curiosidades*”. Por fortuna, Ludovico subrayó las evidencias que esconden tanto los políticos como los diplomáticos. Europa, día con día, se está volviendo más imbécil y violenta; ello se debe a lo que yo llamo la invasión del yanquismo, de sus drogas televisivas (los cuatro canales de Portugal sólo transmiten la brutal

producción yanqui. Sería mejor arrancar a Portugal de la Europa idiotizada e injertarlo al lado de Boston). Yo, desde hace mucho partidario de América, prefiero la lengua portuguesa y la castellana, y comprendo que, de no haber un cambio radical, la Europa que sobreviva estará en América, principalmente al sur del río Bravo. ¿Quién vencerá y domesticará la barbarie europea, donde el “valor” del fútbol encabeza los noticiarios, como en los tiempos circenses del César Nerón y donde tener prestigio significa cambiar de automóvil y pasar vacaciones en el Caribe? ¿Cómo podrá el Quijote luchar contra estos nuevos duques? ¿Quién libertará a Europa de su soledad que la hace cada vez más esclava? La Europa del futuro es América; sobre todo la América morena que habla castellano y portugués, y algo de francés e inglés en el mar Caribe.

Hace cien años, Rubén Darío (Metapa, Nicaragua, 1867 - León, Nicaragua, 1916), genial poeta, pedía doble protección para su América Latina. Se dirigía al norte (al águila yanqui) y en su poema “Salutación al águila” (escrito en Río de Janeiro en 1906) solicitaba:

Tráenos los secretos de las labores del Norte, y que los hijos nuestros dejen de ser los rectores latinos, y aprendan de los yanquis la constancia, el vigor, el carácter...

y rezando a Don Quijote, en su poema “Letanías de Nuestro Señor Don Quijote”, también pedía protección con esta vehemencia subalterna:

Ruega generoso, piadoso, orgulloso;  
 ruega casto, puro, celeste, animoso;  
 intercede por nosotros, suplica por nosotros,  
 pues ya casi estamos sin savia, sin brote,  
 sin alma, sin vida, sin luz, sin Quijote,  
 sin pies y sin alas, sin Sancho y sin Dios.

Eso fue hace cien años. Si volviese Rubén Darío habría expulsado tales innovaciones y tutelas indeseables. Habría dicho lo mismo que Ludovico Silva: “Pero aún hay una Europa del futuro: somos nosotros”. Y un *nosotros* sin la sombra masificada e inculta de la pobre águila yanqui, casi inexistente en los cielos que fueron azules y que los indios adoraban.

Todo lo que escribo aquí tiene el propósito de reiterar una liturgia: la grandeza de Sor Juana Inés de la Cruz pertenece al ínclito pasado-presente de la América Latina, de la América evangelizadora, aquella que no es lo mismo que el Viejo Continente y que se yergue emprendedora

para la lenta conquista de la dignidad de la persona humana.

Como Fredo Arias de la Canal es un hijo original de estas mutaciones que no perdió la escala de valores, no abdicando de nada y preservando todo, he escogido este tema para brindarle homenaje. Él siente una cariñosa fascinación por Sor Juana Inés, y si hubiera vivido en tiempos de ella, con un Madrid transplantado a la fuerza, que fue perdiendo terreno, habría contribuido a aumentar la biblioteca de la monja, en lugar de suprimirla. Y ella habría estado encantada de conocerlo. Este mexicano siente atracción por los misteriosos mecanismos del alma humana y ha procurado descifrarlos usando los métodos innovadores del psicoanálisis (Sigmund Freud y sobre todo el discípulo de éste, Edmundo Bergler, un “discípulo” innovador y lleno de libertad creadora, que son patrones de referencia constantes para este investigador mexicano). Con estas armas analizó a Miguel Cervantes, a Hernán Cortés, etc., pero también enfocó una delicada atención analítica de confección azorinesca (aquel Azorín de España no dejaba nada fuera, parecía distraído, mas no lo era ...) en el difícil *terreno* del alma compacta de Sor Juana Inés de la Cruz. Ella fue desde tierna edad sujeto activo y pasivo de un tremendo masoquismo psíquico y, en él, el alma torturada y perseguida, encontró paz y felicidad (tenía el deseo inconsciente de ser rechazada por su imagen materna y, al mismo tiempo, un temor convertido en placer inconsciente). Como si la poetisa, Sor Juana Inés de la Cruz sustituyese a la madre por la poesía, o en síntesis de Bergler: “Yo me doy a mí mismo bellas y armoniosas palabras (leche) sin necesitarte madre para nada”.

Fredo Arias de la Canal hizo esta minuciosa exploración de los abismos anímicos de Sor Juana Inés de la Cruz para sorprenderla en el mismo momento constitutivo de la creación. En Portugal, este ensayismo fue practicado por João Gaspar Simoes (Figueira da Foz, 1903 - Lisboa, 1988) en gruesos libros dedicados a analizar a Eca de Queiros y Fernando Pessoa. El mérito del mexicano está en lo bien que utiliza a Bergler, siendo que Gaspar Simoes se fijó exclusivamente en Freud. Cuando escribió uno de sus primeros trabajos, Fernando Pessoa todavía estaba vivo y no le gustó, por lo cual escribió una larga carta (Lisboa, 11 de diciembre de 1931) a Gaspar Simoes en la cual “censuraba” a su joven crítico. En dicha carta, Fernando Pessoa marca las fronteras:

Pues bien, en mi opinión (y siempre en *mi opinión*) el freudianismo es un sistema imperfecto, estrecho y muy útil. Es imperfecto si consideramos que nos va a

proporcionar la clave, que ningún sistema nos puede dar, de la complejidad indefinida del alma humana. Es estrecho, por tanto, si consideramos que todo se reduce a la sexualidad, pues nada se reduce solamente a una cosa, ni siquiera en la vida intra-atómica. Es muy útil porque llamó la atención de los psicólogos hacia tres elementos importantísimos para la vida del alma y, por tanto, para la interpretación de ésta:

1. el subconsciente y, en consecuencia, nuestra calidad de animales irracionales;
2. la sexualidad, cuya importancia, por diversos motivos, había sido disminuida o desconocida anteriormente;
3. lo que podría llamar, en lenguaje mío, la *translación*,

o sea la conversión de ciertos elementos psíquicos (no sólo sexuales) en otros, porque los originales estorban o se desvían, y por la posibilidad de determinar la existencia de ciertas cualidades o defectos por medios que, aparentemente, no están relacionados con ellos. Ya antes de haber leído algo de Freud o sobre él, incluso antes de oír hablar de él, yo había llegado personalmente a la conclusión antes señalada: 1, y a algunos resultados que incluí bajo la anotación 3. En el argumento 2 había hecho menos observaciones, dado lo poco que siempre me interesó la sexualidad, propia o ajena —la primera por la poca importancia que siempre me di a mí mismo, como ente físico y social, la segunda por pudor, para no entrometerme, aunque sólo interpretativamente, en la vida de otros. No he leído mucho acerca de Freud, ni sobre el sistema freudiano y sus derivados; sin embargo, lo que he leído me ha servido extraordinariamente —confieso— para afinar la cuchilla psicológica y limpiar o sustituir las lentes del microscopio crítico. No necesité de Freud para saber distinguir entre la vanidad y el orgullo, en los casos en que se pueden confundir, a causa de manifestaciones en las que esas cualidades surgen indirectamente. Tampoco precisé de Freud para el mismo cambio de la indicación 2, para conocer, por su simple estilo literario, al pederasta y al onanista y, dentro del onanismo, al onanista practicante y al onanista psíquico. Hay tres elementos constitutivos del estilo del pederasta, hay tres elementos constitutivos del estilo del onanista (y la divergencia, en uno de ellos, entre el practicante y el psíquico) —y para saberlo no precisé de Freud ni de los freudianos. Hay muchas otras cosas, en este capítulo y en los otros dos, que me esclarecieron, de hecho, Freud y los suyos: nunca se me había ocurrido, por ejemplo, que el tabaco (y agregaría que el alcohol) fuera una *translación* del onanismo. Después de lo que leí en este sentido, en un breve estudio de un psicoanalista, constaté inmediatamente que, de los cinco ejemplos perfectos de onanistas que he conocido, cuatro no fumaban ni bebían y el que fumaba abominaba el vino.

El asunto —continúa F. Pessoa dirigiéndose a Gaspar Simoes—,

me obligó a caer en lo sexual, pero fue para ejemplificar, como usted comprenderá, y para decirle cuánto, a pesar de que lo critico y difiero, reconozco el poder hipnótico de los freudianismos sobre toda criatura inteligente, sobre todo si su

inteligencia tiene una composición crítica. Ahora desearía acentuar que me parece que debemos emplear ese sistema, y los sistemas análogos o sus derivados, como estímulos para la argucia crítica y no como dogmas científicos o leyes de la naturaleza. Pues bien, me parece que usted se sirvió de ellos un poco en este último sentido, y por tanto se vio arrastrado por lo que tienen de pseudocientífico muchas de las partes de esos sistemas, lo cual conduce a la falsificación; por lo que otras partes tienen de audaz, lo cual conduce a la precipitación; y por lo que otras, abusivamente, tienen de sexual, lo cual conduce automáticamente a un sobajamiento del autor criticado, sobre todo delante del público. Es así que la explicación, sinceramente buscada e inocentemente expuesta, redundaba en una agresión. ¿Es estúpido el público? Sin duda, pero lo que hace que el público sea público es el ser colectivo y eso mismo lo priva de la inteligencia, que sólo es individual. En cierta ocasión, le dijeron a Robert Browning, no sólo gran poeta, sino poeta intelectual y sutil, que la pederastia de Shakespeare era indiscutible, que estaba bien clara y afirmada conscientemente en los *Sonetos*. ¿Sabe lo que respondió Browning? “¿Eso lo hace menos Shakespeare?” (If so, the less Shakespeare he is). Así es el público, mi querido Gaspar Simoes, aun cuando el público se llame Browning, que ni siquiera era colectivo.

Fernando Pessoa, el gran introspectivo, ¿sabía más o sabía menos de Freud? Tal vez supiese más, y no carecía de Freud, y de ahí la reprimenda a Gaspar Simoes ¿Podiera ser, en la presunta hipótesis de que Sor Juana Inés de la Cruz estuviera viva, que ésta le escribiera a Fredo Arias de la Canal en el mismo tono, entre recriminaciones y moderado entusiasmo? Pienso que sí, esa probablemente sería su actitud, pero aplaudiendo la novedad y el arrojo, porque la cultura no es estancamiento, y ella misma fue señal de búsqueda y experimentación. Y lo digo porque el pensamiento de Sor Juana consideraba que la Gracia y la Naturaleza eran afines, una totalidad que la aproxima al Espinosa monoista: “Pues la Ley Natural es/ parte de la Ley de Gracia” (en *Loa* para el auto intitolado *El Cetro de José*, auto cómico-sacro). Ello está en su iridiscente luminosidad, en relación con estos dos versos líricos del “Primero Sueño”: “Y por mirarlo toda, nada veía,/ ni discernir podía ...”. Es decir, comprender es estar en el seno de la luz y del misterio, sin tomar partido por las explicaciones al pormenor, que no llegan al estatuto de la ley natural... Y lo que, una vez más, acerca a la mexicana al genio de Espinosa monoista: “Por lo cual, todo está determinado por la necesidad de la naturaleza divina, no solamente el existir sino también el existir y actuar de cierta manera, y no existe nada contingente” (demostración, parte final de la Proposición XXIX de *Ética, Parte 1, de Dios*, de Espinosa).

Y la diferencia entre Sor Juana y su tiempo colonial es que la mexicana

no se trastornaba con el éxtasis de la Ley de la Gracia. Ella, primera amante de la ciencia y el rigor, “copiando” al caprichoso Leonardo da Vinci, también buscaba la importancia de la naturaleza; nunca la descalificaba ni la disminuía, por lo que a ella no le agradaba, por dócil, la teología imperante en su tiempo, de rígido dualismo Dios-Mundo. Así, tal vez por este apetito suyo, que transgredía los cánones de la fe, aun cuando la suya fuera mayor que la de los teólogos, la jerarquía la tomó contra ella y le hizo difícil la vida íntima, lo que fue su castigo y prueba. Ahora, a nuestro cáustico juicio, los “jueces” de aquel fanático e inquisitorial tiempo sólo se pueden comparar con los diversos totalitarismos del siglo XX (sovietismo, nazismo, fascismo, y muchos y muchos otros fascismos de mil colores). Estimable y estimada Sor Juana, cordero gentil entra antipáticos lobos.

Creo que si Sor Juana estuviera viva y si leyese el libro *Intento de Psicoanálisis de Juana Inés y otros ensayos sorjuanistas* del Fredo Arias de la Canal (Frente de Afirmación Hispanista, A.C., 1a. ed. 1972; 2a. ed. corregida y aumentada, 1988, 312 páginas), su espíritu abierto e informado haría lo mismo que Fernando Pessoa hizo con João Gaspar Simoes, recomendando *cum grano salis* los intentos psicoanalíticos. Y suscribiría estas líneas corolarias, de esa advertencia de Fernando Pessoa a Gaspar Simoes, respecto del uso, y no el abuso, de la *praxis* freudiana:

Después de estas aclaraciones, o cosa parecida, quisiera volver (si todavía tengo cabeza, pues ya estoy cansado) a un punto metodológico. En mi opinión, (he aquí estas tres palabras otra vez) la función del crítico se debe concentrar en tres puntos:

1. Estudiar al artista exclusivamente como artista y sin introducir en el estudio más del hombre de lo que fuera estrictamente necesario para explicar al artista;
2. Buscar lo que podríamos llamar la *explicación central* del artista (tipo lírico, tipo dramático, tipo lírico elegiaco, tipo dramático poético, etc.); comprendiendo que el alma humana es en esencia inexplicable, y
3. Rodear estos estudios y estas búsquedas de una leve aura poética de falta de entendimiento. Este tercer punto tal vez no tiene nada de diplomático, pero hasta con la verdad, mi querido Gaspar Simoes, tiene que haber diplomacia.<sup>4</sup>

También pienso que si Fernando Pessoa hubiera tenido la fortuna de leer el libro de Fredo Arias de la Canal, no habría cambiado ni una línea de sus observaciones, principalmente porque ninguna explicación agota la pluralidad interpretativa y, en el mundo crítico, no impera un sistema, sino que coexisten varias metodologías (tal como preconizaba el comprensivo Guillermo de Torre).

Sea como fuere, pienso que los ensayos de Fredo Arias de la Canal son un saludable e innovador latigazo para los cómodos hábitos mexicanos, que sitúan y valoran la crítica en los planos estéticos, históricos y biográficos, pero dejan en silencio *la intimidad más profunda* del criticado. Y no se libra de ello ni un Octavio Paz, entusiasta analista de las explicaciones colectivas (donde todos se salvan o no se salva nadie), tan opuesto a su admirado Fernando Pessoa (al que estudió y tradujo magníficamente), el Pessoa que repetía y repetía: “El alma humana es un abismo. Qué bueno poder agitarme en un comicio dentro de mi alma!/. Pero ni siquiera tonto soy!/. No tengo la defensa de que puedo tener opiniones sociales./ No tengo, tampoco, defensa alguna; soy lúcido./ No me quieran convertir a una convicción: soy lúcido./ Ya dije: soy lúcido./ Nada de estéticas con corazón: soy lúcido./ Mierda! Soy lúcido” (de *Poesías* de Alvaro de Campos, heterónimo de F. Pessoa).

También el ensayo de Fredo Arias de la Canal es lúcido, en él no existe la arrogancia de tener en la mano la llave dorada de todos los misterios descifrados. Este mexicano sabe más que los antiguos, porque los antiguos también están dentro de él. No es ningún Torquemada del nuevo ensayismo mexicano (que Gaspar Simoes inauguró en Portugal en los años treinta, todavía estando vivo Fernando Pessoa). Fredo Arias de la Canal, tan estimulado por Edmundo Bergler, tiene en sí esa fina cortesía intelectual bien definida por Antonio Machado: “Confiamos/ en que no será verdad/ nada de lo que pensamos” siempre acompañada por la necesidad de pensar, como la advertencia del mismo prudente Machado: “Para pensar es preciso evitar dos escollos: lo visto y lo soñado”. Su ensayo tiene el sabor de una novedad madura y reflexionada, una que entraña el ser y es vigilia constante. Es un trabajo en el que se ejercita el arte de pensar y es un diálogo del hombre con su tiempo (no el tiempo de Fredo Arias de la Canal, pues no es sólo el tiempo de su propia época), un tiempo actual repleto de antigüedades observadas y comentadas. Pienso que él es un mexicano completo.

La memoria bibliográfica de Sor Juana Inés debe mucho de su amplio acervo a la intervención de Fredo Arias de la Canal. Ahora todas las ediciones traen el sello del Frente de Afirmación Hispanista, A. C., y al desvelo de su presidente, siempre cuidando los libros de Sor Juana Inés en su expansión reciente (ella es una moderna de tres siglos, tan viva como Octavio Paz, Alfonso Reyes o Juan Rulfo), le debemos tales reediciones.

Cabe recordar *Fama y obras póstumas del Fénix de México, Décima Musa, Poetisa Americana, Sor Juana Inés de la Cruz, religiosa en el Convento de San Jerónimo de la Imperial Ciudad de México*, en edición facsimilar de la de Madrid, 1714 (México, 1989, IX de prólogo + 320 pp.) y la introducción de Fredo Arias a la edición facsimilar de *Inundación Castálida* (México, 1995, XXIX de prólogo + 328 pp. de la edición *princeps* de Madrid, 1689); seguida del ensayo *El Arrianismo* de Juana Inés de Asbaje, de 46 pp., seguida después por la edición facsimilar de *Reglas y Constituciones que han de guardar los señores Inquisidores*, de 40 pp. cuya 1a. edición de México es de 1659. Y, por último, en otro grueso y bien cuidado volumen, la edición facsimilar *Segundo tomo de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz* (1a. ed. Barcelona, 1693), acompañada de *Loa para la comedia de La Segunda Celestina*, de Don Agustín de Salazar (1ª ed, México, 1675) rematando con *La segunda Celestina* de Agustín de Salazar y Torres (coautoría de Sor Juana Inés de la Cruz), cuya primera edición es de 1676, y era una comedia perdida, localizada en 1989 por el dramaturgo mexicano Guillermo Schmidhuber de la Mora (que se publicó en 1990, con prólogo de Octavio Paz y un ensayo crítico de De la Mora). El denso volumen que se abre con una introducción de Fredo Arias de la Canal termina con un prólogo al texto *Protesta de la fe de Sor Juana Inés de la Cruz*, firmado por Don Guillermo Schmidhuber, seguido después por la edición facsimilar de la *Protesta de la fe de Sor Juana Inés de la Cruz*, que (probablemente) es del 8 de febrero de 1694 y fue localizada en mayo de 1992 en los Estados Unidos y no estaba incluida en las ediciones príncipe de sus *Obras Completas* –1689, 1692 y 1700–, ni en ninguna de las ediciones modernas, de tal suerte que esta reedición dirigida por el Fredo Arias de la Canal se puede considerar un triunfo, incluso porque coincidió con el tercer centenario de la muerte de la linda e inmortal monja mexicana que, a veces, se transubstanció en otra que viajaba adelante de Antonio Machado, cuando pitaba el tren en la meseta castellana.

¡Frente a mí va una monjita  
tan bonita!  
Tiene esa expresión serena  
que a la pena  
da una esperanza infinita.  
Y yo pienso: Tú eres buena;  
porque diste tus amores

a Jesús; porque no quieres  
 ser madre de pecadores.  
 Mas tú eres  
 maternal,  
 bendita entre las mujeres,  
 madrecita virginal.  
 Algo en tu rostro es divino  
 bajo tus cofias de lino.  
 Tus mejillas  
 —esas rosas amarillas—  
 fueron rosadas, y, luego,  
 ardió en tus entrañas fuego;  
 y hoy, esposa de la Cruz,  
 ya eres luz, y sólo luz ...  
 Todas las mujeres bellas  
 fueron, como tú, doncellas  
 en un convento a encerrarse!

(De “En tren, de Campos de Castilla”)

De cualquier forma, siento como que este poema tardío fue dedicado a la “madrecita virginal” de México, que tomó el hábito de hermana jerónima el 24 de febrero de 1669, para usarlo hasta el día 17 de abril de 1695, día en que expira a los 44 años de edad (si fuera cierto que nació en 1651), después de haber vestido el hábito durante 26 años. Ella, sí que es una verdadera Santa Catalina de la santa sabiduría (Camoës llama a Dios el *remedio santo* porque este remedio es la sabiduría). Y la monja de México tenía aún tanto, pero tanto por estudiar (“porque el estudio hace propio/ el entendimiento ajeno”, son versos suyos de una “Loa a los años del reverentísimo P. M. Fr. Diego Velázquez de la Cadena”), pues seguramente no leyó todos los libros con los que fue retratada, en ese fondo pictórico que tiene algo de Alejandría y de su abundante biblioteca (¡y la verdadera Catalina, la santa, es de Alejandría!) ¡Y ella tenía aún tanto, pero tanto por decirnos! A su muerte, en la primavera de los talentos, dejó viudo a México, donde aún no ha brotado un genio “femenino” igual al suyo, ni rival ni superior, haciendo a un lado lo que la injuria de los tiempos mutiló sin remedio.

En noviembre de 1954 (en el libro *Las burlas veras: primer ciento*, 1957), Alfonso Reyes (Monterrey, México, 1889 - Ciudad de México, 1959), en un breve texto: “Tres *Burlas veras* Sor Juana” mostró la principal cualidad de esta “dócil” monja: “Lo más notable en esta vida es el afán casi heroico con que luchaba por llegar al pleno conocimiento de las cosas divinas y humanas”.

Este afán fue hermano gemelo del que colonizó, un siglo antes, a Luis de Camoes (1523? - Lisboa, 1580). El portugués épico y lírico hizo su retrato (que también fue un tema de Sor Juana) y se pinta:

Mas yo que hablo, humilde, *bajo y rudo*,  
 De vos no conocido ni soñado?  
 De boca de los pequeños sé, con todo,  
 Que la alabanza sale a veces acabada.  
 No me falta en la vida honesto estudio,  
 Con larga *experiencia* mezclado,  
 Ni ingenio, que aquí vereis presente,  
 Cosas que juntas se hallan raramente.<sup>5</sup>

Esta octava es parte de *Os Lusíadas* (Canto X - 154). El paralelo sirve a la perfección para Juana de Asbaje, nombre original de Sor Juana antes de profesar como religiosa. Ambos de extracción humilde, ambos dotados de talento, ambos sabían que el estudio y sólo el estudio potencia y revela las cualidades innatas. La mexicana decía del estudio y su sortilegio mágico: “Porque el estudio hace propio/ el entendimiento ajeno”. Y nos espanta que en la Europa actual, en oleada creciente como si fuera una invasión de los hunos, los agonizantes diarios literarios y las escasas revistas culturales exhiban entrevistas a “escritores” e “intelectuales” que proclaman que *ino leen nada ajeno para no recibir influencias y así ser más ellos en lo que escriben!* ¡Y en sus casas no hay libros! Camoes rechazaba el estudio al que llamaba *ocio ignavo*. El clásico Ovidio (*Heroidas*, espis. 11, ver. 3) marcaría la señal de la actividad: “*Dextra tenet calamus, strictum tenet altera ferrum*”, lo que Camoes transforma en un sincero “el brazo, a las armas hecho/ la mente a las musas dada” en una leyenda que los tiempos poco alteraron: “En una mano libros, en la otra fierro y acero;/ aquella rige y enseña; esta otra hiere;/ con el saber se vence más que con el brazo”. También ése fue el triunfo de Juana de Asbaje y su conversión espiritual en Sor Juana, y de Alfonso Reyes (otro de enorme biblioteca, “su capilla”): “El afán casi heroico con que luchaba por llegar al pleno conocimiento de las cosas divinas y humanas”, ese afán que no fue sino el apetito por estudiar y la fuga del *ocio ignavo* (hoy se escribe y lee *ocio ignavo*, ocio ignorante, indolente, prejuicioso y perfil principal de esta mi Europa de inmenso fútbol, imperio sin César), Cuánta razón tenía Sor Juana con sus “hombres necios que acusáis/ a la mujer sin razón”, que son precisamente los hombres indolentes, ignorantes, necios de hoy en la dilatada fractura de esta Europa enferma).

Unos versos de Camoes parecen adivinar que por los lares de Tenochtitlan, en el valle de Anáhuac, hoy Ciudad de México, florecería el talento y el ardor estudioso de Juana de Asbaje/ Sor Juana. Los versos abren el “Canto Décimo”, la basílica del poema épico-lírico *Os Lusíadas*, y son:

Mas ya el claro amante de Larissea  
 Adúltera inclinaba a los animales  
 Allá adelante del gran lago que rodea  
 Temistitan, en los confines de Occidente.  
 El gran ardor del Sol, Favonio enfría  
 Con soplo que, en los tanques naturales,  
 Encrespa el agua serena, y despertaba  
 Los lírios y jazmines, que la calma ofende ...<sup>6</sup>

Esta octava representa la puesta de sol en el occidente ultramarino, no ya la legendaria Última Tule, sino la primera tierra occidental concreta, que Camoes situó en el floreciente México, Temistitan (Tenochtitlan, en *Tierra Firme*) y que es la puesta del sol para los europeos. Allá, en la distancia, su aurora, y de ahí, como sintetizó el querido Alfonso Reyes, la llegada “a la región más transparente del aire” ¡Porque la noche europea se vuelve el día americano! ¡Y ese día más claro fue cuando nació Juana de Asbaje! ¡La luz a reclamar más luz! Y tengo la leve impresión de que Camoes presintió esa alborada y vio a Calíope, a su dulce Musa, bajar de los cielos en San Miguel de Nepantla y posar la mano en la cabeza de la Juanita que nacería. ¿Cómo explicar en Camoes aquel Temistitan, si nunca se refirió en parte alguna al Almirante Cristóbal Colón o a Hernán Cortés? Él adivinó el futuro y ahí la explicación. El espíritu brotaría de ese lago Temistitan en una mezcla de dádivas terrenas o, en palabras de Sor Juana, “de los pastos humanos/ a los eternos” (final de “Segundo Nocturno”, Villancico IV).

\* \* \*

Para honrar a Fredo escogí el tema de la relación existente entre la mexicana y el padre jesuita portugués, Antonio Vieira (Lisboa, 1608 - Salvador de Bahía, 1697). Esta relación no fue algo que se haya producido entre dos figuras disonantes y hostiles en temas capitales. La relación se presenta más bien como una glosa, sin intención de producir una polémica, más segura de sí en la controversia, en el debate, en la objeción, en la contestación y en la firme impugnación de argumentos de

una lectora atenta, que no quiere dejar pasar los abusos y “disparates” del predicador lusitano. Por esta unilateralidad (una monja que presenta reparos y *piensa con la cabeza*), tal relación no tiene la hechura de una verdadera polémica. No hubo un Padre Antonio Vieira que respondiera a Sor Juana después de haber leído, a su vez, la crítica de ésta. Cabe pensar dos cosas: *a)* o los vientos de esta disensión no llegaron siquiera a ojos y oídos del jesuita portugués; *b)* o efectivamente llegaron (de lo que no existe prueba real) y no respondió a ello deliberadamente. A su vez, este hipotético no querer responder puede tener, por cuanto al jesuita se refiere, estas presuntas explicaciones:

*a)* su avanzada y fatigada edad (pasaba de los ochenta años cumplidos y turbulentos);

*b)* una buena dosis de conjeturas políticas, pues en el Padre Antonio Vieira todo era política. El hombre fue fogoso paladín de una herejía, la de refutar que el reino de Cristo fuera espiritual y temporal, con un *aquí* terreno que se realizaba en la grey de los vivientes), y tenía también una faceta diplomática de activismo pasivo (a veces, el silencio es la respuesta, todo vale y no hacer es estar haciendo). Se sabe, de fuente limpia, que el asunto no le merecía respeto directo, que aquella crítica no venía dirigida a su persona distante, que no pasaba de desazón interna y demasiado doméstica. Un obispo de Puebla, Don Manuel Fernández de Santa Cruz, escondido tras el nombre ficticio de *Sor Filotea de la Cruz* y resentido con el gallego de Betanzos, Don Francisco de Aguiar y Seijas, elevado a la dignidad de arzobispo de la Ciudad de México, y una Sor Juana servidora de “Sor Filotea de la Cruz”, en los secretos designios de éste, atacaría al arzobispo y amigo personal suyo, Vieira, y así, sin saberlo, daría la razón, al eje fundamental de la interpretación del moderno Octavio Paz, Premio Nobel de Literatura de 1990, de que “atacar a Vieira era atacar de refilón a Aguiar, también era enfrentarse a influyentes jesuitas amigos del arzobispo” (p. 525) o “La *carta atenagórica* es un texto polémico en el que la crítica a Vieira esconde una crítica a Aguiar” (p. 526)<sup>7</sup>; Así, la pasividad lúcida del lusitano, sin impugnaciones, profundo en la intriga mexicana, transcurridos tres siglos, significaría un triunfo, y también para la interpretación futura de Octavio Paz, excelente conocedor de las cosas domésticas y que, por tales, no merecen el aplauso y la solidaridad de extraños y asimismo un logro relativo de Octavio Paz que continuó, la pesquisa del hispanista italiano Darío Puccini, desarrollada por éste a

partir del propio Paz, señor que tiene el mérito de la intuición.<sup>8</sup>

c) la existencia de esa misma cautela política, por no conocer los pormenores (hay quien sólo polemiza después de tener en la mano todos los datos posibles; en este caso, la distancia no favorecía su cabal recolección por parte del Padre Antonio Vieira); y a la misoginia personal o de clase;<sup>9</sup>

d) y finalmente, el hastío religioso (como el Reino de Cristo jamás surgía en este mundo miserable), el caso mexicano quedaba como otra miseria del mundo. Más adelante presentaré otra hipótesis.

Sí, no se puede conjeturar, con rigor, qué pasó por la cabeza plateada del Padre António Vieira, si es que pasó algo. Sólo puedo tener la certeza de lo que él manifiesta en el Sermón X. Vieira escribió: “Los mayores Santos, sin lugar a controversia, fueron los Apóstoles”. Y, concluir *a contrario sensu*: como Sor Juana no fue una apóstol (¡pues no las hubo!) lo que ella reflexiona quedaría sujeto, inevitablemente, a la controversia. Hemos de conformarnos con la posibilidad de que existió una disputa real, lo cual sólo tendría pleno sentido si el padre Antonio Vieira hubiera contestado la *Carta atenagórica* (1690), cosa que no ocurrió, como sabe todo el mundo. Y, en el umbral de esas conjeturas, sólo se pueden adelantar fugaces hipótesis. La caña es libre, la boca también. Y Sor Juana Inés tuvo esa libertad, la inauguró, sufrió por ella porque no era libertad permitida, era libertad ganada a pulso, día tras día, enfrentándose con hombres pigmeos disfrazados de gente grande de la Iglesia. ¡Y de Dios!, ¡de Dios martirizando a sus ovejas! Eran los tiempos del totalitarismo eclesiástico/ monárquico absoluto, que los reyes católicos habían estrenado, entrometiéndose en todo, ¡sin dejar nada sin censura! De ahí que sea mayor el valor de Sor Juana, su coraje, al fundar un nuevo apostolado: ¡el de la verdadera emancipación de la mujer! Sus ojos bien abiertos significan espanto y remisión, coraje y amor. Miran a todas las mujeres de hoy, y también a los hombres, sus depredadores. Continúan mirando el mundo desde el santurrón real del Palacio de Chapultepec, donde el emperador Moctezuma, “el de la silla de oro”, respiraba el aire más transparente y está contento por tenerla como su eterna huésped. ¡Pobre Emperador tan incomprendido! Y hasta Moctezuma, el emperador de los espacios de Chapultepec, perdona a Sor Juana aquellos versos de “Romance habiendo ya bautizado a su hijo, da la enhorabuena de su nacimiento a la Señora Virreyna” (Doña María Luisa Manrique de Lara,

la *Lysi* de los afectos de Sor Juana), esposa de Don Tomás Antonio de la Cerda, condes de Paredes y marqueses de La Laguna, que llegaron a México en noviembre de 1680, como poderosos Virreyes de México, la Nueva España). Lo recuerdo porque le habrán herido en particular estos tristes versos, sobre todo porque Juana de Asbaje era criolla (hija natural del capitán español Pedro Manuel de Asbaje y de una criolla, Isabel Ramírez de Santillana), que dicen así:

En buena hora al Occidente  
 Traiga su prosapia excelsa,  
 que es Europa estrecha Patria  
 a tanta familia Regia.  
 Levante América ufana  
 la coronada cabeza  
 y el águila mexicana  
 el imperial vuelo tienda.  
 Pues ya en su alcázar real,  
 donde yace la grandeza,  
 de gentiles moctezumas  
 nacen católicos Cerdas ...

Y el emperador Moctezuma, por gentilísimo y no por gentilicio, perdona estas saetas del arsenal poético de Sor Juana, que no pasaban de ser lisonjas triviales a la *Europa estrecha*, en realidad cada vez más estrecha, en su delirio teutónico y gálico que pretende reducir todo a la producción y el consumo inmediatos, para ganar dinero y dinero, y transformar el placer interminable en una presuntuosa apoteosis de suma civilización. Sí, *por Europa ser estrecha patria*, el apreciado Ludovico Silva, venezolano memorable, tenía razón cuando pensaba: “Pero aún hay una Europa del futuro: somos nosotros”. Yo agrego, el hispanismo no está en Iberia, está en la nostalgia iberoamericana que no deja morir esa gran faceta de su alma híbrida y gigante. Y gracias a esa nostalgia Europa no morirá y Camoes vio que el puente de Finisterre y el Promontorio de Sagres eran la aurora en el lago de Temistitao (Tenochtitlan), y también él estuvo contra una Europa que hoy se repite en su grosero materialismo, sin ningún adorno helénico, hecha todo un romano y fenicio con interés de tener y aumentar. Sólo avanza Iberia; Camoes ha sentido y llamado *noble* a España (*Os Lusíadas*, canto III, est. 17). Y esta nobleza es la que ahora está tomando repugnantes aires y colores de yanquismo sórdido, recibiendo todo y regateando nada, yanquismo tan peligroso como el virus del sida, porque no tolerar este yanquismo (o la estupidificación o la

merdificación general) iserá lo mismo que apagar todos los canales televisivos! Y nadie quiere perder el canal, importando poco si se pierde el alma. Y ¡viva la muerte por la uniformidad deformante! ¡Viva el cero!

\* \* \*

Fue Juana Inés hija natural de un capitán español y de una criolla. Es éste casi un territorio de nadie, oscuro, no sacramentado y de “estatus” definitivamente humilde. Mas Eros no escoge ni selecciona cuando apunta la saeta del genio. Y fue el padre Antonio Vieira un hombre también nacido en un territorio oscuro, tal vez más humilde que el de Juana Inés de Asbaje.

El apreciado Profesor Hernani Cidade, que fue catedrático de literatura portuguesa en la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa, es un eterno estudioso del padre Antonio Vieira a lo largo de toda su vida, y abre así su texto “Padre Antonio Vieira”:

Más que ningún otro portugués de su tiempo, de biografía conocida, el padre Antonio Vieira debió a la Providencia el haberse realizado en todas las dimensiones que podrían demostrar la riqueza y la grandeza de su personalidad. Tampoco le negó aquella, para condicionarlo más fácilmente, la extensión del tiempo y la amplitud y la variedad del espacio en los que puso en acción las maravillosas posibilidades de su espíritu. Nació el sacerdote en Lisboa el 6 de febrero de 1608, y murió en Salvador, Bahía, el 17 de julio de 1697, y durante un plazo tan largo de tiempo vivió en Portugal, en dos capitanías de Brasil, en varios países de Europa. La familia de Antonio Vieira, los Vieira Ravasco, de Moura, no era opulenta ni noble, a pesar de que su primer biógrafo, el padre André de Barros, S. J., dijera que era noble. Fue hasta 1649, ya en tiempos de la actividad diplomática de Vieira en Flandes, cuando se dio al padre el título de hidalgo de la Casa de Su Majestad.

La Inquisición no pudo demostrar, a pesar de que lo intentó con gran empeño, que la sangre de los Vieira estaba mezclada con sangre judía; lo más que se averiguó fue que tenía sangre de negro, de una abuela paterna, mulata que estaba al servicio de la Casa de los Condes de Unhao.

¿A dónde quiero llegar? A una plataforma común para Juana y Vieira: a su mestizaje común que es, en sí, fundador de la libertad de espíritu (el ser que sale de la prisión de un ser, para constituir otro más plural, rico y diversificado, ¡que me perdone el purista Bento de Espinosa!).

También quiero evidenciar que la mexicana y el portugués se asemejan por su común fervor por Santa Catalina, con todas las implicaciones que de ahí resultan (regocijo por el sexo femenino, emancipación implícita,

fervor por la libertad para la mujer). Hemos de reconocer que todo esto tenía el padre Antonio Vieira, por haber sido luchador en favor de los derechos de los indios, en forma muy semejante al apóstol de las Américas, Fray Bartolomé de las Casas (Sevilla, 1470 - Madrid, 1566) y en favor de muchos otros derechos (de los judíos perseguidos por ejemplo).

Tengo que recordar los “Villancicos con los que se solemnizaron, en la Santa Iglesia y primera catedral de la ciudad de Antequera, Valle de Oaxaca, los maitines de la gloriosa mártir santa Catalina, este año de mil seiscientos noventa y uno”, de Sor Juana, seguramente escritos después de la *Carta Atenagórica* que es de 1690. Más importantes que el tan sonado:

Hombres necios que acusáis  
a la mujer sin razón  
sin ver que sois la ocasión  
de lo mismo que culpáis...

especie de escudo en los corros de militancia feminista, juzgo que se debe considerar superior escudo lo que cantó Sor Juana, en las coplas del Villancico III, en honor de Santa Catalina:

De una mujer se convencen  
todos los sabios de Egipto,  
para prueba de que el sexo  
no es esencia en el entendido.  
Víctor, Víctor.

Observo que al final de los villancicos lírico sacros Sor Juana festeja el amor por el saber (que era reflejo del suyo, de ahí que entienda mejor a Catalina egipciaca), y uso una expresión portuguesa que es muy, pero muy, utilizada incluso hoy día: la de que *iel saber no estorba!* (el saber no ocupa lugar, no es obstáculo para el embarazo):

Y aun una santita  
dice que era también,  
sin que le estorbase  
para eso el saber...

Esto significa que santidad y sapiencia, fe y conocimiento, no se excluyen. Y se repite, en 1691, lo que el padre Antonio Vieira ya celebraba en un

sermón, en Coimbra, veintiocho años antes.

El 21 de septiembre de 1995 escribí el texto “Una estatua para Catalina de Braganza en Nueva York”.<sup>10</sup> En él fechaba la campaña de feminismo en Portugal con el padre Antonio Vieira. Es la parte del texto que aquí interesa: “Después acostumbro fechar la campaña feminista en Portugal, ocurrida a trescientos metros de la casa donde nací, con la introducción y la narración del sermón de Santa Catalina, pronunciado por el padre jesuita Antonio Vieira (Lisboa, 1608 - Salvador de Bahía, 1697) en la capilla de la Universidad de Coimbra en 1663 y para otra caterva de capeludos<sup>11</sup>, muchos de los cuales consideraban que la mujer estaba por debajo del indio; que era algo de la naturaleza que no tenía alma y sólo servía para procrear y parir machos.” La simpatía de este jesuita (el único escritor que hizo llorar a Fernando Pessoa por su perfección) culminaba en una apoteosis que no sólo es un ejemplo de elocuencia sagrada, sino que es una toma de posición ante el rechazo de la mujer intelectual. Unos cuantos monjes y eclesiásticos deben de haber quedado aturridos al oír a Vieira predicar este “escándalo”: Sin embargo, en la batalla de Santa Catalina con los filósofos, ella era una y ellos cincuenta; ella mujer y ellos hombres; ella sabia y ellos sabios; que es una oposición mucho más fuerte y mucho más difícil. Y que una mujer, o algo menos que una mujer (porque apenas llegaba a los dieciocho años), colocada en el campo contra tantos y tales hombres, no venciese sólo a uno, sino a todos, y los sometiera a defender con la vida la misma fe que impugnaban, es algo que le hace gloriosa más allá de todo lo imaginable. Vamos ahora discurrendo y ponderando cada una de las circunstancias de esta victoria, y veremos cuán singular fue nuestra sabia.

Muchos habrán sido, en la capilla de la Universidad de Coimbra, los machistas de borla y capelo que se hayan turbado ante esa elocuencia de un padre sin esclerosis, en el ardor de los vitalísimos cincuenta y cinco años de edad, ilabrando con voz elocuente y jubilosa la introducción y la narración de ese sermón de Santa Catalina! Sí, deben de haber estado pálidos y nerviosos aquellos doctores de Coimbra que oyeron la maravilla de Vieira: “¡Oh victoria de fe la más ilustre y ostentosa, que antes, no después, celebraron los siglos de la cristiandad! ¡Oh triunfo de Catalina, no con dos palmas en las manos, de virgen y mártir, sino con cincuenta palmas en los pies, de sutil, de angelical, de invencible doctora!” Y también oyeron los estupefactos doctores de borla y capelo, y los hombres de la gallarda iglesia machista, el elogio de la cultura de la mujer, desde

luego gobernada por ellas dado el “abandono” de los hombres: “Si todas las necias aprendiesen y todas las sabias les enseñasen a no serlo, no parece demasiada maravilla, de mujeres a mujeres” una forma indirecta de Vieira para decirles eso: ser monja y santa sin cultura no sirve, la fe tiene que venir acompañada del conocimiento y de la razón. ¡Vale más quien sabe y tiene santidad! ¡Y qué razón tenía el padre Vieira! La universidad de Coimbra vio su primera mujer licenciada a finales del siglo XIX, la doctora Domitilia de Carvalho, íseñal de que las palabras de Vieira tardaron en ser entendidas en una nación tan frailesca!. ¡Oh Portugal de Tebas y no de Alejandría!

Hay un elogio de Vieira a Santa Catalina que yo extiendo a Sor Juana y que es parte de su sermón de Coimbra: “Un querubín en hábito de mujer, un rostro de mujer con entendimiento y alas de querubín”. Si el padre Vieira hubiese conocido y leído a Sor Juana habría observado que era la reencarnación de su estimada Santa Catalina, íen su amor por la fe y su amor por el saber! Y hasta me atrevo a decir: Vieira conoció y leyó la *Carta atenagórica*, y como tenía verdadera admiración por Sor Juana (ésta era un ejemplo de lo que él más deseaba), guardó silencio, ípara no generar polémica! La orden jesuita imperaba en el mundo de entonces. Lo que despuntaba en un lado luego se extendía a otro, por lo que se puede decir que era imposible que el padre Vieira no conociera el caso de Sor Juana, en la doble vertiente de escritora brillante y íaudaz y concisa defensora de sus conceptos y argumentos! En una época en la que no había radio, telegrafía inalámbrica ni satélites, Vieira fue un continuo transmisor, y íahí están los centenares de cartas escritas, muchas más de sus cerca de 200 sermones! Parece imposible que el gallego arzobispo don Francisco de Aguiar y Seijas no avisase a su admirado amigo, el padre Antonio Vieira, o no le hiciese llegar, por otra vía, íla “infeliz” novedad del “ataque” de Sor Juana! Es más difícil entender y explicar lo contrario. No basta con pensar cómodamente: íel padre Vieira no llegó a conocer el “caso mexicano”! Hay silencios significativos, y el del padre Antonio Vieira, sin perder nunca de vista el sermón de Coimbra a Santa Catalina, podría deberse a la común devoción a Santa Catalina. El jesuita predicaba en la capilla de la Universidad de Coimbra que la mujer debía saber y aprender. Y no hablaba sólo de las religiosas. Sor Juana, en 1691, decía lo mismo (a propósito de Santa Catalina):

Estudia, arguye, y enseña,  
y es de la Iglesia servicio,  
que no la quiere ignorante  
el que racional la hizo:  
Víctor, Víctor

(coplas del “Villancico III”)

Estos villancicos fueron publicados de inmediato (Barcelona, 1693). No es imposible que el padre Antonio Vieira los conociese, no es imposible que hasta haya tenido noticia de la *Carta atenagórica* y de los *Villancicos a Santa Catalina* casi al mismo tiempo. Y herir a Sor Juana sería como herir a una émula de Santa Catalina, émula en el ardor de saber (Dios hizo al hombre y a la mujer inteligentes para saber, aprender y estudiar). ¡Y el jesuita portugués se calló por solidaridad! (El feminismo de Sor Juana era igual al anti-machismo del padre Vieira). Es una explicación del silencio del elocuente jesuita que no pasó por la cabeza de nadie y que pasó por la mía cuando señalé el estupendo 1663 como la fecha en que irrumpió la campaña por la liberación de la mujer en Portugal. No me parece una explicación tan elaborada como la que ofrece Octavio Paz (lo que veía Sor Juana no era a Vieira, sino al gallego arzobispo Aguiar), aunque favorezca la tesis del poeta como algo más sorprendente de lo que él ejemplifica (el caso de la rusa, la poeta Ana Andreievna Akhmatova: “aquellas terribles críticas de Jadanov en contra de Ajmatova, un poco después de la guerra, eran en realidad un ataque a su rival Malenkov, protector en esos días de la poetisa”). ¿Y cómo estoy de acuerdo con esa hipótesis de Octavio Paz? Con el excepcionalísimo caso de un amigo mío, el profesor Etiemble, el sabio sinólogo y catedrático de literatura comparada (“la comparaison n’est pas raison”) en la Sorbona, la Revolución Cultural, en el reinado del emperador Mao Tse-Tung (1893-1976), confundió a todo el mundo, principalmente a la “inculta” diplomacia francesa. Ahora bien, el sabio Etiemble, con asombrosa anterioridad, advirtió no sólo a Francia, sino también al mundo buscador de las verdaderas explicaciones no superficiales, que la Revolución Cultural, al atacar a Confucio, estaba atacando al Mao Tse-Tung vivo, la única forma sutil de decir que éste estaba rebasado y que China lo superaría, forma muy china de revelar la interioridad y el meollo de la crítica. El estimado profesor Etiemble me descubrió e identificó esto cuando estuve a su lado, y apenas reveló la intriga que todo el mundo consideraba terrible confusión, ignorancia y estupidez, y que no tardó en

ser verdad. Sólo faltaba que el tiempo pasara y diera una vuelta completa. Sin embargo, se llega a esta verdad: las diplomacias carecen de muchos Etiembles, prematuros intérpretes de las realidades oscuras y las controversias. Aún más: sólo la cultura puede dar certeza y de ahí que los políticos pecan tanto por la virtud de no acertar, como porque la virtud está siempre del lado de los políticos. Los demás son los que no sirven (el pueblo ruso no estuvo a la altura de un magnífico Stalin).

Es posible que Octavio Paz tenga razón. Es posible que la tenga Antonio Alatorre, como lo manifesté en la anotación. Es posible que yo tenga la llave de la explicación: el Padre Antonio Vieira, por solidaridad con Sor Juana, no quiso herir lo que tanto anhelaba: la mujer culta, la mujer tipo Santa Catalina, y Sor Juana era de ese quilate, ¡incluso superior! O, entonces, todos deliramos y formamos un coro, con las cartas de Antonio Machado en la mano colectiva: “Confiamos, / en que no será verdad/ nada de lo que pensamos”.

Tal vez exista una zona neutra y positiva: la *Carta atenagórica* es un ejercicio de inteligencia y sensibilidad inconforme, no soporta el *magister dixit*, venga de donde venga (él venía de Lisboa, era el padre jesuita afamado por el poder verbal influyente y persuasivo). Sor Juana sólo quiso mostrar la disidencia. Tenía mente propia, sesos propios, conocía la fórmula de una teoría del conocimiento dictada por el griego Protágoras: “El hombre es la medida de todas las cosas, del ser de las que son del ser de las que no son”. De ahí lo contingente e individual de las meditaciones, no necesaria y fatalmente idénticas entre todos los hombres, sus heterogéneos formuladores. Cada cabeza, su sentencia, es Sor Juana, dueña de una cabeza –linda cabeza, lindos ojos!– quiso usar la suya y medir con ella las finezas de Jesucristo. Con materia tan fina y delicada.

Aparte de la disidencia, considero que Sor Juana como superdotada oficial de la labor expresiva literaria (aun cuando se entienda la literatura como instrumento, no como cosa valiosa en si) tendrá sentido para la producción del padre Antonio Vieira como algo digno de mayor admiración y aplauso. La mexicana habrá observado que él, a través de la palabra escrita, también conseguía arrebatarse tal dinamismo envolvente del verbo comunicativo; que era un consumado artista del verbo y que al principio fue el Verbo, cristalizando el universo por el Verbo Creador (El Hacedor, sintetizaba Jorge Luis Borges).

Hoy, en este final de siglo laico y groseramente ateo, la prosa del Padre Antonio Vieira no nos dice nada. Sin embargo, sigue diciendo mucho,

porque su verbo millonario tiene la ductilidad del oro para vencer las edades. Sor Juana habría avalado este poder aurífero del verbo creador del jesuita lusitano. El de ella no era menor. Y se habrá convertido en la hermana, como todo el verdadero artista es hermano de otro verdadero artista.

Lo que digo es la pura verdad. La ejemplifico con Fernando Pessoa, el poeta que Octavio Paz tradujo a la perfección. Y tal vez Octavio Paz desconozca lo que voy a recordar aquí y le será grato confirmarlo. Fernando Pessoa es un espíritu moderno, sin nada de mojigato y señor de una compleja espiritualidad contraria y diferente de la que guía a los pueblos con sus diversas religiones. Es un espiritualista sin credo. Siente y vibra. El misterio existe. Y ese tanto le basta para tenerlo como el indefinible Dios. Tenía concentrado un espiritualismo conflictivo, que Américo Castro (Madrid, 1885 - Lloret de Mar, Gerona, 1972) supo diagnosticar muy bien en los cristianos nuevos. Fernando Pessoa era, como un Joaquín de Carvalho (Figueira da Foz, 1892 - Coimbra, 1958), un descendiente de ese ser destrozado, viviendo la desgracia de una España intolerante y de un intolerante Portugal, ambos terribles perseguidores. Construyeron su nueva espiritualidad/ religiosidad sin dogmas ni Vaticanos, pero ambos sintiendo el irrefutable Misterio y sin carecer de intermediarios.

Fernando Pessoa leía al Padre Antonio Vieira. No buscaba en él al padre meditador de la Biblia, que apostolaba por la escritura y por el sermón (leído). No le pedía nada prestado al jesuita. Sólo quería el encantado verbo. Un día descubrió al Padre Antonio Vieira. Nunca lo había leído. Lo leyó y lloró! Lloró porque descubrió que el verbo se agotó en su exacta potencia de expresar con exactitud lo expresado, isiendo cada palabra insustituible! Sólo los grandes artistas detentan la facultad de este lamento. Son las lágrimas de reconocimiento, ila gratitud a un maestro que sabe escribir y que tenía qué escribir! Y cuando no lloran por la virtud de otros, lloran por la propia, cuando alcanzan el ideal.

Fue en 1931, en una página del *Livro do Desassossego*, de su heterónimo Bernardo Soares (de todos ellos el más existencialista y el menos dispuesto a vivir cara a lo absurdo de todo), cuando Fernando Pessoa, colocándose como Bernardo Soares y ayudante de tenedor de libros en la ciudad de Lisboa (Pessoa no lo fue, pero traducía y escribía cartas comerciales para las tiendas establecidas en la parte baja de Lisboa)

escribió esto (de él y de Bernardo Soares, porque él nunca los pudo separar):

No lloro por nada que la vida traiga o lleve. Hay, sin embargo, páginas de prosa que me han hecho llorar. Recuerdo, como si lo estuviera viendo, la noche en que, todavía niño, leí por primera vez, en una antología, el célebre pasaje de Vieira sobre el rey Salomón: "Fabricó Salomón un palacio". Y fui leyendo hasta el fin, trémulo, confuso; después rompí en lágrimas de felicidad, como ninguna felicidad real me hará llorar, como ninguna tristeza de la vida me hará imitar. Aquel momento hierático de nuestra lengua majestuosa, correr de agua porque hay declive, aquel asombro vocal, en donde los sonos son coros ideales. Todo eso me cubrió de instinto como una gran emoción política. —Y dice— "lloré; hoy recordando, aún lloro (...) No tengo sentimiento político o social alguno. Tengo, sin embargo, un sentido, un alto sentimiento patriótico. Mi patria y la lengua portuguesa".

Fue esto lo que escapó para que Bernardo Soares naciera de Fernando Pessoa. El responsable directo fue el Padre Antonio Vieira. ¡Ay del artista que no admira y que jamás sintió el rocío de esas lágrimas de gratitud, bien por sí, bien por otro!

Todo esto para concluir: Sor Juana no pudo ser ajena al genio literario del Padre Antonio Vieira. No sé hasta qué punto lo habrá leído, si fue o no después del *Sermón del mandato* (pronunciado en la capilla Real, Lisboa, en el año de 1645, cuando Vieira estaba en la pujanza de los treinta y siete años y doblara el cabo de las fluctuaciones). Haya leído lo que haya leído de Vieira, se volvería admiradora de Vieira. Se ama en otros lo que es semejante a nosotros. Y Sor Juana era muy semejante al Padre Antonio Vieira, un padre que prestó atención a Santa Catalina, y en una época bárbara en que eso denunciaba simpatías prohibidas. Y ambos eran apasionadas almas laberínticas. Ambos fueron príncipes del barroco literario. ¿Cultistas? ¿Conceptualistas? ¿Las dos cosas simultáneamente? Vieira dio el precepto: "Aprendamos del cielo el estilo de la disposición (de las estrellas, entiéndase) y también el de las palabras. Las estrellas son muy distintas y muy claras. Así ha de ser el estilo de la prédica; muy distinguido y muy claro". Y este apetito de claridad, en estos dos príncipes del barroco, era el que dominaba su estilo literario, no en la búsqueda de lo obscuro por lo obscuro y recóndito. Eso ocurrió con otros, no con Vieira o Sor Juana. En el mismo sermón, el de la *Sexagésima* (pronunciado en la Capilla Real, en el año de 1655) dejó la clave del estilo que sirve para entender el de Sor Juana: "El estilo puede ser muy claro y muy elevado; tan claro que lo entiendan los que no saben y tan

elevado que los que saben tengan mucho que entender”. ¿Por qué? Los estudiosos de la preceptiva literaria (críticos y profesores de literatura), se olvidan de lo fundamental. El escritor sacro (y Vieira y Sor Juana lo son de la cabeza a los pies, pues la literatura es un instrumento de la religión, y ésta sirve para una finalidad que no se satisface con ser literatura) tienen delante de sí a un auditorio, un variado y polifacético auditorio, desde el niño al adulto, desde el ignorante al sabio. Y el estilo tiene que perseguir esa plasticidad; “ser muy claro y muy elevado”. Altura que era conseguida por la agudeza de las ideas o en la expresión. Claridad que se pretendía alcanzar entre los más débiles hasta “porque no estorbaba el saber”; esto es, la altura debía ser accesible para los desprevénidos. ¡Y todo, dominado por ese apetito de claridad! Que otros hayan hecho del barroco pura obscuridad, es típico de ellos. La mera palabra *barroco* no debe despertar el desprecio por los dos escritores que servían al Espíritu y no a una forma o escuela literaria cualquiera. Hay que distinguir y distinguir bien. La cultura es una forma de sensibilidad. Expresar lugares comunes es yanquismo. El verdadero revolucionario no es el político, es lo cultural que no cae en el lugar común y brinda la razón consistente y coherente de su diferencia. El barroco del Padre Antonio Vieira y de Sor Juana es complejo, pero no es la hedionda complicación por la complicación misma. Hoy hay “almas” de “escritores” que no tienen nada que decir y son complicados en su “claridad”. Son los barrocos modernos. En Portugal tenemos la resonancia quebradiza de José Saramago. ¡Yo prefiero a los antiguos y verdaderos! Barrocos modernos hay muchos en América Latina; otros Saramagos de hinchadas velas y abultadas naves. Si al menos tuviesen viva la lección de Sor Juana-Padre Antonio Vieira, actual en la sangre de la cultura, ¡otro gallo nos cantara!

\* \* \*

Vamos a lo que nos importa aquí: la *Crisis*, la crítica que la linda Sor Juana tejió al *Sermón del mandato*, del Padre Antonio Vieira<sup>12</sup> el cual, se dice, es del año de 1645, y fue pronunciado en la Capilla Real de Lisboa cuando el Rey, Don Juan IV, casado con la Duquesa de Medina Sidona, Doña Luisa de Guzmán Álvarez de Toledo, ya encabezaba el gobierno de Portugal restaurado (el dominio filipino cayó el 1 de diciembre de 1640).

Pienso que esta crítica de Sor Juana no es algo definitivamente muerto, que carezca de interés para la modernidad. Es que Sor Juana no se limitó

a comentar las razones y fundamentos por los cuales abogó el jesuita lusitano. Si fuera tan sólo esto, si Sor Juana hubiese hecho su *Crisis* en el ámbito del sermón de Vieira –que era y es el ámbito de la religión católica– yo no hubiera escogido este tema para festejar con él al ensayista Fredo Arias de la Canal. Es que, en este ámbito, todo ha sido dicho y vuelto a decir. El paralelo está en la confrontación de los argumentos de ese debate (en el fondo, la solitaria reacción de Sor Juana ante el texto de Vieira), que fueron minuciosamente avalados, ponderados o rectificadas, bien por Robert Ricard (pp. 64-69 de su estudio de 1947 publicado en 1951, en la mencionada *Revista de Indias*), bien por Octavio Paz (pp. 513-518 de su soberbia exposición respecto a Sor Juana y su época colonial, molesta y limitante: “Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe”). En lo descriptivo son equivalentes a una especie de esgrima intelectual para demostrar que el florete de Sor Juana era más aguzado (Camoës diría: tenía más *ingenio y arte*).

Observando a Robert Ricard y a Octavio Paz respecto a la igualdad de sus comparaciones, he de enfatizar que Paz fue el único en dar un paso al frente y subrayar una impresión. Por no desarrollarla con riqueza de material, el paso que dio Octavio Paz fue tímido. El autor de *El arco y la lira* tuvo cierto recelo para volver a tensar el arco en la fase del análisis, al final de la *Crisis* de Sor Juana, un final que vale porque el elemento humano desaparece de la naturaleza divina. ¡Credo!

Es necesario recordar ese final de la *Crisis*, así como que ya no tiene nada que ver con el sermón del Padre Antonio Vieira, completamente ortodoxo. Es un final que me hace ubicar a Sor Juana como una heterodoxa consciente, que osó “impugnar” a Vieira tan sólo para llegar a ese final, en ella igualmente tímido.

Remató Sor Juana: “Agradezcamos y ponderemos este primor del Divino Amor en quien el premiar es beneficio, el castigar es beneficio y el suspender los beneficios es el mayor beneficio y *el no hacer finezas la mayor fineza*”, y luego siguió reiterando la hermana jerónima: “Porque no saben lo que piden, y en Dios mayor beneficio es no dar, siendo su condición natural, porque no nos conviene; quedar, siendo tan liberal, y poderoso. Y así, juzgo ser esta la mayor fineza que Dios hace por los hombres”.

Esto es, si Vieira analizaba las *finezas* de Cristo (*finezas*, los quilates del amor divino, como se manifiesta a la tribu humana su inmenso amor ...), el análisis de Sor Juana tuvo a Vieira como un mero pretexto (no era

a Vieira a quien buscaba; Vieira sólo servía de capote o cobertura para el arrojito de Sor Juana, para el pensamiento de que la fineza de Dios es no hacer fineza alguna, especie de bomba atómica de Hiroshima que sin amor reventaría todos los eslabones de lo “humano” en Dios. El Creador se desentiende de la criatura, el padre abandona a su hijo).

Sí, Octavio Paz –lo que Robert Ricard calló completamente–, frente al espanto por la transgresión heterodoxa de Sor Juana, incluso escribió estas líneas: “Versión a lo divino de su idea del amor más alto como amor que no busca correspondencia: debemos amar a Dios no por los favores que nos hace sino porque su mayor fineza es no hacernos ningún favor. La fineza de Dios consiste en dejarnos de su mano pues así acrecienta nuestra libertad. Esto último es, sin duda, la consecuencia más notable de la idea de los *favores negativos* y debe de haber alarmado a más de uno de sus lectores. La noción de la libertad humana como gracia de Dios no desaparece pero cambia, por decirlo así, de coloración: se convierte en un *favor negativo* en una *abstención* divina. En esto Sor Juana está más cerca de Pelagio que de San Agustín” (pp. 517-518).

Octavio Paz, el profundo y fino mexicano, por el que siento una añeja y fiel simpatía (como él, he luchado mucho en mi intimidad), no profundizó en la alarma y fue una pena. Si presintió que en ese remate había una alborada de modernidad, calló el estímulo. Si observó a una Sor Juana que cortaba las amarras con la cosmovisión religiosa reinante (que aún impera en las diversas cristiandades), calló el significativo espanto desatendiéndolo como una *cosa pasajera*, un *lapsus linguae*, un contrario sin peso.

En suma, dos finos y agudos espíritus, Robert Ricard y Octavio Paz, ino sintieron ni valoraron todo lo mucho de espinosiano, de moderno, de cosmovisión muy diferente y diversa, que tenía el remate finalísimo de la *Crisis*! Fue lo que sentí hace años, al toparme con el estudio de Robert Ricard en la Biblioteca del Ejército en Lisboa, especie de prolongación de mi casa (¡queda a doscientos y pocos metros de ésta!). Ahora, he aquí una linda Sor Juana, incluso más linda por moderna, por sentir un Dios más *geométrico*!

Pienso que Octavio Paz no pudo desmenuzar su espanto (pero el espanto queda; Robert Ricard ni espanto tuvo) pues, en lo íntimo, desprecia toda aquella anticualle, esa  *cuestión*  que en los tiempos actuales huele a sacristía y a algo definitivamente enterrado en el cementerio del pasado cultural, sin palpitar moderno. Y, sin embargo, ¡Espinosa aflora

en Sor Juana, repitiéndolo sin saber!

Yo distingo. Sor Juana imputa a Vieira todo lo anticuado, que nos sabe a insignificancia. En el remate se desborda la impugnación, que ya no es impugnación, toda vez que el Padre Antonio Vieira ni remotamente señaló a Dios como el ser cuya mayor fineza es no tener fineza alguna con el género humano. Cuando Sor Juana llega al remate, su discurso no alcanza un corolario implícito. Lanza, con ideas repentinas y claras, un razonamiento totalmente diferente cara a la *meditatio* eclesiástica católica. Dice: “¡Dios es otra cosa, no es lo que mi Iglesia dice!” Y Vieira no daba cabida a tal atrevimiento o extravío. ¡El *Sermón del mandato* es un sermón totalmente ortodoxo! El remate de la *Crisis* al sermón lusitano no corona esa ortodoxia; la impugna con un solo tiro certero y catastrófico. ¡Es otro mundo! Es algo nuevo *in totus*. Incluso pienso que si el *Sermón del mandato* no existiera, Sor Juana habría encontrado la manera de llegar a otro arreglo a efecto de no dejar enterrada en sí esa visión moderna de Dios, despojada de la representación antropomórfica. El tema de las finezas de Jesús/ Dios afloró en ella desde mucho antes (tal vez incluso antes de leer el *Sermón del mandato*, dejó a futuros investigadores la minucia de establecer las fechas) –un *antes* que Octavio Paz sitúa entre 1680-1688, después de haber leído la *Carta*– en la *Loa* que antecede al *Auto* intitulado *El mártir del sacramento, San Hermenegildo*, en un diálogo triangular entre tres estudiantes, siendo uno la presunta personificación de la monja autora. Veo aquí un anuncio previo de aquel remate contundente y demoledor, cuando uno de los tres estudiantes (Sor Juana) declara a sus interlocutores: “Yo también. Pues ahora:/ ya sabéis, que mis desvelos/ a la naturaleza apuran/ los más ocultos secretos/ de la Magia natural,”. La inmensa curiosidad intelectual de Sor Juana, que sólo podía saciar, en mínima parte en las censuradas bibliotecas mexicanas –México era como Portugal y España, otra “isla de la purificación” en la que sólo se podía tener acceso a lo que el Concilio de Trento y los Índices papales (*Index Auctorum et Librorum*) no expurgaban– superó los límites, gracias a su intuición personal, y llegó a la visión de Dios que incomoda, por ser tan diferente, tan contraria, tan otra de la tradicional y antropomórfica. En un breve remate dice lo que, en otras circunstancias y con libertad, habría desarrollado *ad libitum*. ¡Su espíritu no dejaba de estar secuestrado! Lo poco que consiguió, apenas una lucecita en la obscuridad, vale mucho.

Es así que Sor Juana llega a ese excepcional remate suyo: “¡El no hacer

finezas es la mayor fineza de Dios!” ¡Y éste es el Dios del coraje de Espinosa! Para que el lector común perciba el sentido de ello, me dirigiré de mi presente cultural hacia el pasado de Sor Juana y de Espinosa. Cultura es sensibilidad y ¡ahí ella se transforma en lugar común! Hay personas que se dicen cultas y que no pasan de ser rinocerontes en un jardín. La cultura que no es sensibilidad no puede ser juicio y crítica. Recorreré los caminos de la poesía.

Hay un excelente poeta portugués, introductor del simbolismo en Portugal, que México conoce por algunas de estas referencias: por el elogio que le hizo el colosal Rubén Darío (Metapa, Nicaragua, 1867 - León, Nic., 1916) en “Los Raros” (1893) y otros textos; el elogio recibido de Unamuno (Bilbao, 1864 - Salamanca, 1936) en *Por tierras de Portugal y de España* (1911); y la estima que viene de un inquieto poeta mexicano, Juan José Tablada (México 1871-1945), traductor de significativos poemas de este portugués; el mismo Tablada mencionado por Octavio Paz (en *Matsuo Basho, Sendas de Oku*, 1981) como la primera figura, con Efrén Rebolledo, que cultivara el cultivo del haikai, como se llama en la actualidad. El portugués, que fue muy amigo y colega universitario de mi progenitor en la Facultad de Letras de Coimbra, no es otro que Eugenio de Castro (Coimbra, 1869 - id., 1944). Fue un gran lírico. La expresión de este gran lirismo aparece en su soneto<sup>13</sup>, rematado por este pensamiento de Mackensie (“Un autre plus heureux va unir son sort à celui de mon amie. Mais, quoiqu’elle trompe ainsi mes plus chères esperances, dois-je la moins aimer?”) y que el autor no bautizó:

Tu frialdad aumenta mi deseo:  
 cierro los ojos para olvidarte,  
 mas cuanto más procuro no verte,  
 cuanto más cierro los ojos, más te veo.  
 Humildemente, sigo tu rastro,  
 humildemente, sin convencerte,  
 y cuando siento en mi crecer  
 tus desdeños al frígido cortejo.  
 Sé que jamás he de poseerte, sé  
 que *otro*, feliz, dichoso como un rey,  
 enlazará tu virgen cuerpo en flor.  
 Mi corazón mientras tanto no se cansa;  
 aman a medias los que aman con esperanza,  
 amar sin esperanza es el verdadero amor.

Esta aseveración<sup>14</sup> del amante se debe fijar en el límite del amor no correspondido: “Amar sin esperanza es el verdadero amor”. Como lo expresó Eugenio de Castro no tuvo otro valor, sino el de su simbología lírica. Castro no tenía inclinación alguna por la filosofía y en él imperaban una cultura literaria y el gran imperio de los sentidos.

Paso a continuación a otro escritor, el notable Jorge Luis Borges (Buenos Aires 1899 - Ginebra, 1986), que mucho debe al mexicano Alfonso Reyes (me decía Borges que los muchos almuerzos en la Embajada de México en Buenos Aires, invitado por el embajador Alfonso Reyes, le habían dado mucha confianza en sí mismo, condición esencial para el ejercicio de una literatura que el medio argentino aún no digería ni aplaudía, pero que Reyes aplaudía). Si Castro no tenía caudal filosófico, Borges sí interiorizará todo el vasto mundo de la filosofía, y encontrará estímulo principalmente en Espinosa, el más afín a su propio espíritu.

Aquel “amar sin esperanza es el verdadero amor” es el verso borgiano del “amor que no espera ser amado”, lleno de contenido filosófico-teológico, de un soneto dedicado a la malograda figura de Bento de Espinosa:

Bruma de oro, el Occidente alumbra  
la ventana. El asiduo manuscrito  
aguarda, ya cargado de infinito.  
Alguien construye a Dios en la penumbra.  
Un hombre engendra a Dios. Es judío  
de tristes ojos y de piel cetrina;  
lo lleva el tiempo como lleva el río  
una hoja en el agua que declina.  
No importa. El hechicero insiste y labra  
a Dios con geometría delicada;  
desde su enfermedad, desde su nada,  
sigue erigiendo a Dios con la palabra.  
El más pródigo amor le fue otorgado,  
el amor que no espera ser amado.

Este *amor que no espera ser amado*, síntesis de Espinosa en la exactísima sensibilidad de Borges (Espinosa sintió a Dios como pocos lo sienten en este mundo, entre tantos y tantos mentirosos que se dicen creyentes), y que Espinosa habría esgrimido como divisa de su modernidad en sentir a Dios sin proyección antropomórfica, fue lo que Sor Juana vislumbró en un relámpago de ideas y sentimiento, ese perturbador remate de su *Crisis*

(que no implicaba la crítica a Vieira): “La mayor fineza de Dios es no hacer finezas al hombre”, que rompe con toda la tradición de las religiones cristianas, que se fundan en el amor de Dios por los hombres.

Podríamos recordar otro soneto de Borges dedicado a Espinosa, que llamó *Spinosa* y que marca una diferencia importante en comparación con el antes transcrito. Es el siguiente:

Las traslúcidas manos del judío  
labran en la penumbra los cristales  
y la tarde que muere es miedo y frío.  
(Las tardes a las tardes son iguales).  
Las manos y el espacio de jacinto  
que palidece en el confín del Ghetto  
casi no existen para el hombre quieto  
que está soñando un claro laberinto.  
No lo turba la fama, ese reflejo  
de sueños en el sueño de otro espejo,  
ni el temeroso amor de las doncellas.  
Libre de la metáfora y del mito  
labra un arduo cristal: el infinito  
mapa de Aquél que es todas sus estrellas.

La diferencia es ésta: si en el primer soneto Dios es un engendro ideado por Espinosa, el segundo soneto marca una identidad superior que ya no es engendro, sino sueño; porque está libre de la metáfora y del mito. Dios es el Universo, la esencia activa y actuante de infinitos atributos, en la cual el hombre sólo puede “penetrar” por el pensamiento (res in-extensa) y por el espacio (res extensa) quedando ignorante de todo lo demás, lo que está en perfecta sintonía con el Borges de *Otras Inquisiciones*: “Notoriamente, no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo”; lo que va a dar en el profundo silencio de “la fineza de Dios es no hacer ninguna fineza”, en la seguramente dolorosa expresión de Sor Juana y que habrá bebido por el óculo (galiléico) que poseía, en las noches de su insatisfacción: “el infinito mapa de *Aquél* que es todas sus estrellas”.

Sor Juana era una mujer inteligentísima. Cabe suponer que la monja jerónima, sin enfriar otros entusiasmos de su tribu, había meditado en lo que Borges meditó en su texto “Historia de los ecos de un hombre” (*Otras inquisiciones*, de 1952) y pertenece al “Éxodo” de la Biblia, Antiguo Testamento. No importa que Borges estuviese empapado de Espinosa, bastaba la Biblia para que alguien se impresionara con ese pasaje.

Recuerdo a ese Borges, que tenía tanto de teólogo involuntario y de repensador de filósofos: “La lección original es famosa. La registra el capítulo tercero del segundo libro de Moisés, llamado Éxodo. Leemos ahí que el pastor de ovejas, Moisés, autor y protagonista del libro, preguntó a Dios su nombre y aquél le dijo: ”*Soy el que soy*“; para más adelante registrar: ”¿Qué interpretaciones ha suscitado la tremenda contestación que escuchó Moisés?“ Según la teología cristiana, *Soy el que soy* declara que sólo Dios existe realmente o, como enseñó el Maggid de Mesritch, que la palabra *yo* sólo puede ser pronunciada por Dios. La doctrina de Spinoza, que hace de la extensión y del pensamiento meros atributos de una sustancia externa, que es Dios, bien puede ser una magnificación de esta idea: un mexicano escribió, análogamente ”Dios sí existe; nosotros somos los que no existimos“. Yo, ante el remate inconforme de sor Juana que hiere a toda la teología cristiana, podría añadir ... “y también escribió una mexicana, sor Juana”. No violaría ninguna armonía ya que no hay armonía entre el remate y la fe en Dios hecho Hombre ...

En noviembre de 1987 escribí un largo texto llamado “Amando a Dios sin ser amado: Espinosa, Joaquim de Carvalho, Jorge Luis Borges” (publicado en *Diário dos Acores*, Ponta Delgada, del 10, 17 y 19 de diciembre de 1987. Mi progenitor Joaquim de Carvalho (Fig. da Foz, 1892 - Coimbra, 1958), de ascendencia judía de mucho afán religioso, dedicó a Espinosa su principal atención. Su traducción de la *Ética* de Espinosa, su extensa y primorosa introducción y notas, bastarían para consagrarlo como *primus inter pares* si su nombre no quedara igualmente ligado a Espinosa por haber sugerido que la tierra de los padres de Espinosa debe haber sido la villa de Vidigueira, en Alentejo, Portugal ... lo cual fue corroborado, décadas después, por los trabajos del historiador Antonio Borges Coelho, en sus primeros estudios de los archivos de la Inquisición de Evora (a cuya provincia pertenecía la Vidigueira vecina).<sup>15</sup>

Joaquim de Carvalho, en esa introducción<sup>16</sup>, representa el genio de Espinosa como el de un despersonalizador: “Por eso, al contrario del común de los filósofos, cuya problemática está centrada en el hombre, en la variedad de sus intereses afectivos o racionales y a cuya luz procuran esclarecerla, Espinosa despersonaliza el pensamiento para dirigirlo directa y exclusivamente hacia esa razón de ser del mundo y de los fenómenos, esto es, hacia lo que les da existencia y simultáneamente los hace racionalmente pensantes”.

El pensamiento de Sor Juana “la mayor fineza de Dios es no hacer fineza alguna a los hombres” está en absoluta armonía con lo que Espinosa escribió en el *Apéndice* de la Parte I de la *Ética*. Sor Juana seguramente supo esto y ello le daría seguridad en su propia modernidad esbozada: “Todos los prejuicios que me toca indicar dependen de uno sólo, a saber: los hombres comúnmente suponen que todas las cosas de la Naturaleza proceden, como ellos mismos, considerando un fin, y hasta llegan a tener por cierto que el propio Dios hace todas las cosas considerando a los hombres y que creó al hombre para que éste le prestase culto”. Y luego, más adelante, Espinosa puntualizaba: “Para demostrar que la Naturaleza no tiene un fin que le haya sido prefijado y que todas las causas finas no son sino ficciones del espíritu humano, no se requiere gran esfuerzo”. De ahí que Espinosa llamase “el asilo de la ignorancia” a la “explicación” humana de las cosas recurriendo a la “voluntad de Dios” esto es, un Dios que actúa en vista de un fin, tratándose de la profunda visión de Espinosa (no digo idea, digo sueño y isueño de Dios!). Dios produjo todo porque sí y no para crear cosas (pues si fuera así, caeríamos en un Dios con carencias, en un Dios al que le falta algo). “Su” fineza fue crear por crear, pero no su círculo, donde cabe todo, incluso cabe también el hombre. Aquella fineza de Dios, que se tradujo en no hacer fineza al hombre, es el meollo de la filosofía de Espinosa: Dios necesariamente existe; es único; existe y actúa simplemente porque su naturaleza lo requiere, es la causa libre de todas las cosas; todo existe en Dios y depende de Él, de tal manera que sin Él no puede existir nada, ni siquiera ser concebido; y finalmente, todo fue premeditado por Dios, ciertamente no por el libre albedrío, esto es un irrestricto placer bello, sino por la naturaleza absoluta de Dios o, en otras palabras, por su poder infinito. Así lo sintetizó Joaquim de Carvalho: “Dios es logos y esencia actuante, esto es, al mismo tiempo razón de ser del pensamiento y de la naturaleza natural”.

Tengo una corazonada: si mi progenitor estuviera vivo, no me consideraría un abusivo intérprete del ya famoso *remate* de Sor Juana, hacia el cual pido toda la atención pues encuentro que está en sintonía perfecta con el sistema de su bienamado Espinosa (la Inquisición y la Sinagoga causaron daño a Espinosa; mi padre sólo quiso su bien y lo estudió como pocos lo hicieron, metiéndose a Espinosa en las venas y así creando luz con su egregio espíritu). El *remate* de Sor Juana no está disgregado de lo que Joaquim de Carvalho expuso respecto a Dios,

Mundo y Hombre: “En esta concepción del mundo, todo lo que existe y acontece, existe y acontece necesariamente en virtud de la naturaleza de Dios, o en otras palabras, de las leyes eternas y necesarias; inmanentes al ser de estas cosas. En el universo así pensado, la pluralidad de las cosas y de los eventos está considerada como una derivación necesaria y eterna, o tal vez, extratemporal, del Ser o Dios, que es la razón de la existencia y de la comprensión de todo lo que existe. Consecuentemente, la complejión humana no constituye un mundo aparte en la naturaleza, y el destino del hombre consiste en adecuar su pensamiento al orden universal, eterno y necesario, que es inmanente al mundo. En otras palabras, débese entender que de la omnipotencia de Dios resultan infinidad de cosas, infinidad de modos, tal como la naturaleza del triángulo resulta de toda la eternidad y la suma de dos de sus ángulos resulta igual eternamente. Porque la existencia humana no es sino un modo particular de encadenamiento causal que rige el Universo, el hombre no es un ente aparte y no es libre, si por ello se entiende la posibilidad de determinarse a sí mismo o la de su voluntad para romper el nexo universal”.

No importa que el magnífico Octavio Paz en el final del capítulo *Reino de signos* de su libro *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* resuelva la controversia Sor Juana-Padre Antonio Vieira para los ocultos indefensos de las cuestiones pueriles y caducas que dejarán de palpitar para la modernidad: “Los clérigos que la rodeaban y que alternativamente la mareaban con sus elogios y la atormentaban con sus escrúpulos y distingos, admiraban en ella sobre todo el saber teológico: un saber fantasmal, una especulación vacía. Su texto más comentado, causante de un gran escándalo intelectual en México, España y Portugal, la *Carta atenagórica* es un ejercicio a un tiempo sutil y vano. Hoy es ilegible. Esas páginas fueron escritas en 1690 y ya entonces eran anticuadas: en esos años escribían Leibnitz, Newton, Espinosa y tantos otros. El caso de Sor Juana se ha repetido una vez y otra vez: ha sido una nota constante de la cultura española e hispanoamericana hasta nuestros días. De siglo en siglo un Feijoo, un Sarmiento o un Ortega y Gasset intentaron ponernos al día. Vano empeño: la generación siguiente, embobada con esta o aquella ideología, vuelve a perder el tren. Sufrimos aún los efectos del Concilio de Trento”.

Y que me perdone Octavio Paz, pienso que también el gran escritor sufrió los efectos del Concilio al calibrar el *remate* de Sor Juana “la mayor

fineza de Dios es no hacernos ninguna fineza” como una “alarmante” inclinación por Pelagio y no preferentemente por San Agustín, sin presentir lo mucho de espinosismo (sin Espinosa) que había en esa clara disensión con la que se termina la *Carta Atenagórica*, y también de Atenas por sutil.

Y que Antonio Alatorre, dada la fuerza de este *remate*, me perdone por no estar de su lado cuando prácticamente dice lo mismo que Paz: “La literatura religiosa de los siglos de oro es, para el común de los lectores de hoy, territorio ignoto por ajeno, por poco atractivo y aun decididamente antipático: ieselas montañas de meditaciones devotas, de píos afectos, de vidas ejemplares y no digamos sermones y novenas!” (p. 189, de “Los 1001 años de la Lengua Española”, México, 1979). Todo esto es verdad, pero no es toda la verdad. Pues en el muladar surge una inesperada perla. No existen hoy los Pedro Sáinz Rodríguez pantagruélicos estudiosos de esa misma literatura religiosa, mística, etc. Esto no significa que tal literatura no incluya peligros.

Con este juicio de fondo, sin la cautela de un pescador de perlas, claro que no se descubren los bancos donde éstas yacen. Las perlas son algo enigmático. La tradición popular portuguesa (que Fernando Pessoa llevó a dos versos de *Mensagem*: “El mar salado, cuando de tu sal/ son lágrimas de Portugal”) tiene esta cristalización: “Las lágrimas, cayendo al mar, se transforman en perlas”. Pero yo prefiero la tradición de los indios del Caribe que Fray Bartolomé de las Casas recolecta: “En ciertos tiempos del año, cuando las ostras tienen la inclinación y apetito de concebir, sálense a la playa y ábreñse y allí esperan el rocío del cielo, cuasi como si esperasen o deseasen marido; reciben aquel rocío, del cual conciben y se empreñan y producen sus hijos que son las perlas o margaritas, cual fuere la calidad del rocío: si puro, nacen las perlas blancas; si turbio, salen pardas y obscuras”. ¿Por qué me acuerdo de las perlas verdaderas? Porque la *Carta atenagórica* fue un comentario dirigido al Padre Vieira y su nombre Vieira tiene mucho que decir, como me insinuó el colombiano Germán Arciniegas en su libro *Nueva Imagen del Caribe* de 1970 y aquí recuerdo, para ilustración de todos, tan vacía en estos tiempos de fútbol y telenovela: “En su cautela, no mencionó el fraile Bartolomé que el misterio del nacimiento de Venus queda envuelto en la leyenda de sus ostras, y por eso Venus aparece en las pinturas surgiendo como perla de la concha navegante. De Venus viene la palabra vieira y a las ostras, en portugués se le dice vieiras. Es singular el caso de que los peregrinos que

iban a Santiago llevaran justamente la vieira simbólica como escudilla para beber el agua que les aplacaba la sed del amor divino”. Sor Juana fue mucho más discreta, pero no dejó de maravillarse con Venus: “Fue el Mar, en sentir de los Antiguos, la fuente de las más célebres y famosas hermosuras: de cuyas espumas salió la hermosa Venus” como lo describe en el “Primer intercolumnio de mano diestra de su *Neptuno alegórico*.” Y Sor Juana también me enseñó que María significa en hebreo Señora del mar, *Dominis Maris* (está en el Segundo Intercolumnio del mismo Neptuno). Ella tenía un cerebro que relacionaba todo. Ni Octavio Paz ni Antonio Alatorre advirtieron la riqueza de aquella perla escondida en el final de la *Crisis* entre algas y ostras de menor importancia: “Agradezcamos y ponderemos este primor del divino amor en quien el premiar es beneficio, el castigar es beneficio y el suspender los beneficios es el mayor beneficio y el no hacer finezas la mayor fineza”. De igual forma Robert Ricard no valoró la singularidad aberrante de este “no hacer finezas la mayor fineza”, no notó lo insólito de la afirmación que echaba por tierra todo lo demás (de Vieira y de Sor Juana en los límites de Vieira) que antes había sido explícito.

No tomo a mal esta ausencia de entendimiento. Puedo explicarlo. Espinosa siempre fue visto como un pensador sin alma religiosa, que engendró a un “Dios” sólo para filósofos serenos, que apreciaban el álgebra y la geometría. Es un pensador que salió de Iberia y de ese Portugal alentejano de Vidigueira, donde el padre Miguel de Espinosa dentro de poco tendrá su calle, y al cual no volvió jamás. La resistencia antropomórfica no lo permite. Unamuno pudo haber tenido una aceptación del espinosismo, pero ni eso ocurrió. Unamuno consideró que Espinosa (*el triste filósofo judío portugués*, como lo llamaba) era un desesperado (desesperado y agónico como el propio Unamuno), con la genialidad de saber ocultar la desesperación. Al asumir esta posición, Unamuno es la prueba viviente de que Espinosa jamás fue entendido y amado en la Iberia de donde procedía su sangre israelita. ¡Incluso los intelectuales no lo entienden y deforman el sentido de su cosmovisión!

Unamuno es ese paradigma de incompreensión, ¡él!, que era hombre abierto y que luchó por una religiosidad no meramente formal, sepultando en meros hábitos al Dios vivo, queriéndolo despegado del madero y ahí más protestante que católico! ¿Qué dice de Espinosa, que ofende la dignidad de éste, ya que no fingía cuánto pensaba? Entre muchos tiros abusivos, sin puntería, lo siguiente: “Quiere decirse que tu esencia, lector,

la mía, la del hombre Spinoza, la del hombre Butler, la del hombre Kant y la de cada hombre que sea hombre, no es sino el conato, el esfuerzo que pone en seguir siendo hombre, en no morir. Y la otra proposición que sigue a estas dos, la octava, dice: *conatus, quo unaquaeque res in suo esse perseverare conatur nullum tempus finitum, sed indefinitum involvit*, o sea: el esfuerzo con que cada cosa se esfuerza por perseverar en su ser, no implica tiempo finito, sino indefinido. Es decir, que tú, yo y Spinoza queremos no morirnos nunca y que éste nuestro anhelo de nunca morirnos es nuestra esencia actual. Y, sin embargo, este pobre judío portugués, desterrado en las nieblas holandesas, no pudo llegar a creer nunca en su propia inmortalidad personal, y toda su filosofía no fue sino una consolación que fraguó para ésa su falta de fe. Como a otros les duele una mano, o un pie, o el corazón, o la cabeza, a Spinoza le dolía Dios. ¡Pobre hombre! ¡Y pobres hombres los demás!” (en *Del sentimiento trágico de la vida*, Parte I).

Tenemos que perdonar a Unamuno que sólo veía en Dios la garantía de la vida inmortal, la *suya*. Unamuno no conseguía despersonalizarse y dejar de sentir el deseo de la inmortalidad (“y si la creencia en la inmortalidad del alma no ha podido hallar comprobación empírica racional, tampoco le satisface el panteísmo. Decir que todo es Dios y que al morir volvemos a Dios, mejor dicho, seguimos en Él, nada vale a nuestro anhelo, pues si es así, antes de nacer en Dios estábamos, y si volvemos al morir a donde antes de nacer estábamos, el alma humana, la conciencia individual, es precedera. Y como sabemos muy bien que Dios, el Dios personal y consciente del monoteísmo cristiano, no es sino el productor, y sobre todo el garantizador de nuestra inmortalidad, de aquí que se dice, y se dice muy bien, que el panteísmo no es sino un ateísmo disfrazado”, id., Cap. V). Y, claro, Espinosa, este ateo disfrazado! ¿Y Unamuno disfrazado de qué? De pantagruélico devorador de la vida, de ésta, la terrena y de la otra, la inmortal, no concibiendo que otros hombres puedan amar a Dios *sin ese apetito de vida inmortal*, como esos millonarios que sueñan en la vida inmortal con sus palacios y cuentas bancarias, el cortejo de las amantes y los siervos a la vuelta! También Unamuno por ahí, en la vida etérea e inmortal, se veía usando botas y traje negro y el collarín apretado a modo de seminarista. Pobre Unamuno que nunca comprendería) lo que Jorge Luis Borges expresó en la mayor identificación suya con el santo espíritu de Espinosa, este insólito: “¡Ah, si aquel otro despertar, la muerte, / me deparara un tiempo sin memoria/

de mi nombre y de todo lo que he sido!/ ¡Ah, si en esa mañana hubiera olvidado!” (final del poema “El Despertar”, en *El Otro, El Mismo*, de 1964) y que no es sino ganas de morir ... de todo! Igualmente Unamuno se escandalizaría con este afirmativo Borges, todo él Espinosa: “A lo mismo llega Spinoza, cuando dice que dar atributos humanos a Dios es como si un triángulo dijera que Dios es eminentemente triangular. Decir que Dios es justo, misericordioso, es tan antropomórfico como afirmar que Dios tiene cara, ojos o manos”.<sup>17</sup>

Por más terrible que pueda parecer a muchos, fue lo que Sor Juana implícitamente refutó al concebir a Dios en un fulgor sin dádivas humanas para distribuir entre los humanos, “el no hacer finezas la mayor fineza” de Dios, y que la conducía inevitablemente al *amor intelectual* por Dios y que ninguna contrariedad puede manchar, y que lleva a lo que Borges cantó en honor de Espinosa:

El más pródigo amor le fue otorgado,  
El amor que no espera ser amado.

Claro que Sor Juana no leyó a Espinosa, pero sin duda conocía un soneto donde está bien patente la singularidad extrema del “amor que no espera ser amado”. El soneto es tomado como exponente de la fe católica, pero su fuente es islámica! Me refiero al más célebre soneto en lengua castellana, conocido como “Soneto a Jesús Crucificado” o “No me mueve, mi Dios, para quererte”, su primer verso. Mi tesis es que Sor Juana debe de haber reflexionado mucho sobre este “Soneto a Cristo crucificado” ya que en él está implícito algo insólito: el amor (del creyente amante para el Amado) que no espera ser amado, quebrándose la correspondencia, en suma, “el amor que no espera ser amado”.

Invoco al apreciado Antonio Alatorre que abordó el soneto, aun cuando no a propósito de Sor Juana. Digo que Sor Juana debe de haber conocido el soneto y afirmo esta “temeridad” porque en la página 194 del libro *Los 1001 años de la Lengua española* de Alatorre leí lo siguiente: “Salazar y Torres, el discípulo de Calderón vino a México a los tres años y se fue de aquí a los dieciocho, hecho ya un poeta.” Es natural que uno de los primeros testimonios escritos del soneto “No me mueve, mi Dios, para quererte” sea mexicano: hubo una constante *importación* de poesía impresa y manuscrita. Y también es natural que las obras de Sor Juana no se hayan impreso en México, sino en ciudades españolas; sólo así

pudieron llegar a todo el mundo.

Sor Juana debe de haber tenido cabal conocimiento de este soneto que marca una singularidad: el amor a Dios, amor ebrio y libre, es por Dios y no por una correspondencia de Dios y lo que Él ama, lo que conduce fatalmente al egregio dominio de la “fineza mayor de Dios es no hacer fineza alguna” y los versos borgianos, que coronan a Espinosa, “el más pródigo amor le fue otorgado/ el amor que no espera ser amado”.

Este soneto es el paradigma del amor a Dios sin otra finalidad que la manifestación gratuita de ese amor y empeño. Hay que recordarlo:

No me mueve, mi Dios, para quererte  
el cielo que me tienes prometido,  
ni me mueve el infierno tan temido  
para dejar por eso de ofenderte.

Tú me mueves, Señor; muéveme el verte  
clavado en una cruz y escarnecido;  
muéveme ver tu cuerpo tan herido;  
muévenme tus afrentas y tu muerte.

Muéveme, al fin, tu amor, y en tal manera,  
que aunque no hubiera cielo, yo te amara.  
Y aunque no hubiera infierno, te temiera.

No me tienes que dar porque te quiera;  
pues aunque lo que espero no esperara,  
lo mismo que te quiero te quisiera.

Dije que es un soneto marcado por la mística árabe, más inscrito dentro de lo que no es católico, que en lo que pertenece sin bastardía a la tradición pura del catolicismo. No es una afirmación escandalosa. Quien afirme que lo es, sólo estará revelando su ignorancia. Hubo un español especialista en la mística peninsular que vivió mucho tiempo en Estoril, Portugal, y fue uno de los consejeros educativos del actual rey de España, se llamó Pedro Sáinz Rodríguez (Madrid, 1898 - ?). Un día, en una conferencia (Madrid, 1979), él confesó: “De la conciencia nacional de Lepanto a la Invencible”; esta madurez tan poco frecuente en un intelectual católico (y Sáinz Rodríguez lo fue de lleno, igual que Don Marcelino Menéndez Pelayo) que nada excluye y todo abarca: “el complejísimo enigma histórico que es España, que es la historia de España”. Era reconocer lo acertado de la extraordinaria visión de Américo Castro (Madrid, 1885, Lloret de Mar, Gerona, 1972), el creador

de una nueva historiografía culturalista, la de una España con un cruce espiritual, con una profunda mezcla (cristiana, mora, judía), llevada al cabo bien en la vertiente pacífica, bien en la conflictiva. El abierto y tolerante Don Pedro Sáinz Rodríguez (y el actual rey de España le debe mucho a su Maestro por haber llegado a serlo) pronunció estas palabras (en la Junta Pública de la Real Academia Española celebrada el 19 de diciembre de 1982 en ocasión del IV centenario de la muerte de Santa Teresa de Jesús) y que figura en su *Discurso sobre Santa Teresa*.<sup>18</sup> “Se ha estudiado a fondo toda la documentación y parece comprobado que Santa Teresa pertenecía a una familia de judíos conversos procedente de Toledo.” Es importante este tema en la cultura y literatura española, donde la convivencia de judíos, musulmanes y cristianos forma la fisonomía de nuestro país, chocando unas veces y relacionándose pacientemente otras. Don Américo Castro, antiguo profesor mío muerto no hace mucho, y don Claudio Sánchez-Albornoz Manduïña, gran historiador de la Edad Media, han mantenido una intensa y prolongada polémica sobre el asunto. En mi próximo discurso de recepción en la Academia de la Historia, titulado *Las interpretaciones de la Historia de España*, he de tratar con cierta amplitud sobre ello.

En la cultura no hay estados puros, sobre todo cuando los Estados no lo son (Y en España, en toda la Iberia, esta “impureza” por la mezcla de tres castas-civilizaciones: la cristiana, la árabe y la judía está tan adentro que ¡hoy ni siquiera se dan cuenta de ella!).

El mayor místico español San Juan de la Cruz (Fontiveros, Avila, 1542 - Ubeda/Jaén, 1591), es el poeta preferido de Juan Pablo II, el actual Papa (Karol Wojtyla autor del libro *La fe en San Juan de la Cruz*, traducido del latín por P. Huerga). Es un especialista de la mística española, como lo fue a la perfección el inolvidable don Pedro Sáinz Rodríguez, –quien destacó, al lado de don Miguel Asín–, lo que lo religioso de Segovia tenía de mística árabe. En el *Discurso sobre Santa Teresa*, antes mencionado, Sáinz Rodríguez escribió: “Esta forma de expresarse en metáforas la necesita el místico para comunicar lo inefable. En mi *Antología de la literatura mística española*, obra que tendrá seis tomos, quiero estudiar las distintas escuelas, teniendo en cuenta no sólo la doctrina teológica, sino las metáforas que emplean. Hay quienes emplean la metáfora arquitectónica: castillo, defensas, morada. Son expresiones que tienen un origen bíblico y un gran parecido con las empleadas en la mística árabe. Don Miguel Asín, gran arabista, lo explica

con gran aportación de datos. También encuentra otro parecido enorme entre un místico árabe del siglo XIV y San Juan de la Cruz sobre los ángeles. Todo esto plantea una serie de problemas de literatura comparada. Creo que he podido resolver el caso de los ahogos por una fuente común: la de la mística oriental, que proporcionó metáforas tanto a los árabes como a los cristianos.” (pág. 379).

Así pues, no nos debe impresionar que el “Soneto a Cristo Crucificado” tenga acento en el fervor árabe de un amor por Dios sin cambio, y tal como el de Espinosa, esa última estirpe de “amor que no espera ser amado”.

Observo que Antonio Alatorre está en esta línea, lo que descubrí en una nota en las páginas 169-70 de su libro *Los 1001 años de la lengua española*, nota que no fue escrita para abordar el tema de una posible lectura del soneto por Sor Juana. Alatorre clasifica el soneto dentro de la corriente sanguínea y espiritual del “amor puro” (porque está libre de otros considerandos además de ese mismo amor, la retribución, el afán por la inmortalidad, el temor al infierno, etc.) que es doctrina de origen islámica. Esta es la nota:

Hubo muchos de estos “poetas ocasionales”. El más conocido es uno de la generación anterior. San Juan de la Cruz: sus dos bellísimos poemas, *El Cántico espiritual* y *La noche oscura*, se pierden casi en el volumen de sus obras completas, que contienen tratados “técnicos” de teología mística, sumamente farragosos. San Juan de la Cruz se crió en un ambiente morisco y aun hay quienes creen que su ascendencia era morisca. Evidentemente no leyó mucho de poesía castellana. Lo cierto es que en su pensamiento religioso hay buen número de conceptos que no proceden de la “escuela” cristiana de teología, sino de la tradición mística musulmana. Por supuesto que en los siglos de oro ya no se leía árabe, pero las Doctrinas siempre pueden transmitirse oralmente. Lo mismo sucede con el “Soneto a Cristo crucificado” el más famoso de la literatura española (“No me mueve, mi Dios, para quererte”), cuya idea central aparece ya en 1556 en su libro de San Juan de Avila, el apóstol de los moriscos: “Aunque no hubiere infierno que amenazase, ni paraíso que convidase, ni mandamiento que constriñese, obraría el justo por solo el amor de Dios lo que obra”. Esta doctrina del *puro amor* mal vista a veces por las autoridades eclesiásticas, es también de origen islámico. El “Soneto a Cristo crucificado”, anónimo, data seguramente de la época de Felipe II. La cultura literaria invadía por entonces de tal manera el ambiente, que todos la respiraban, así que *cualquiera* pudo escribir ese soneto. Varias veces aparece en los siglos de oro la idea de que el que no sabe escribir una poesía es un tonto, y un loco el que escribe dos. O sea: cualquiera sabe hacer versos, pero sólo un loco se dedica a ser poeta. Y si el hacer versos estaba al alcance de todos, el hacerlos buenos estaba al alcance de muchos. En 1588 circularon en Madrid unos romances ingeniosos e insultantes y el insultado demandó al autor. Un caballero de la corte, llamado

a declarar, dijo: "Estos romances pueden ser del abad Salinas, pero está en Sevilla; pueden ser de Pedro Liñán de Ríaza, pero está en Aragón, pueden ser de Cervantes, pero anda por Andalucía; pueden ser míos, pero yo no los he escrito, así que pueden ser de Vivar o de Lope". Eran de Lope. El cual fue castigado con destierro de la corte por varios años.

La iglesia católica de España no veía con buenos ojos el misticismo de sus fieles católicos, tenía miedo de este misticismo como nutriente de heterodoxias! Esa reacción antimística se inicia con el índice de Valdés de 1559. Hoy en día, la iglesia católica de Iberia y su intelectualidad devota apuntan a una Santa Teresa de Jesús, un San Juan de la Cruz y un Fray Luis de León como brillantes ejemplos de las más alta espiritualidad, pero no fue siempre así, y no lo fue durante mucho tiempo negro y sádico. (Américo Castro calificó esta época de conflictiva). ¡Estas almas que hoy se exaltan tenían gran recelo! Recuerdo lo dicho respecto a San Juan de la Cruz, en un escrito de Pedro Sáinz Rodríguez –hombre cauteloso porque era católico–, fechado en Lisboa en octubre de 1959, llamado *Introducción al estudio de Fray Luis de León* que indica con claridad: "Nadie fue más severo que San Juan de la Cruz en sus recelos y prevenciones contra las visiones místicas, como pueden leerse en diversos pasajes de sus obras y muy especialmente en el capítulo II de la *Subida del Monte Carmelo*, donde se expresa en estos categóricos términos: 'Y es de saber que, aunque todas estas cosas pueden acaecer a los sentidos corporales por vía de Dios, nunca jamás se han de asegurar en ellas ni las han de admitir, antes totalmente han de huir de ellas sin querer examinar si son buenas o malas; porque así como son más exteriores y corporales, así tanto menos ciertas son de Dios. Y así yerra mucho el que tales cosas estima, y en gran peligro tiene de ser engañado; y *por lo menos tendrá en sí total impedimento para ir a lo espiritual*' [El subrayado es mío]. Esto es lo que declara Sáinz Rodríguez y elogiamos su imparcialidad por ser un estudioso probo amigo de verdad. Eran los viejos tiempos de la autoridad de la Iglesia y de su temor al principio del libre examen y de las inclinaciones más íntimas de cada creyente. Eran los impíos siglos de "cizaña", de herejías. Y todo lo que oliese a islamismo, era herejía. ¡Pobre Dios sacrificado a unilateralismos!

Aquel soneto anónimo, que pasa por el más célebre de la lengua española, contiene un lado árabe del amor más puro y libre por Dios, el que nada espera, porque lo intuye como el Ser cuya mayor fineza es no hacer fineza alguna al hombre. El amor es puro porque está libre de

cualquier interés.

Este es el amor a Dios que existe en el sistema filosófico de Bento de Espinosa, un sistema que algunos estudiosos han ubicado en el pensamiento árabe. Se han propuesto otras clasificaciones para la visión original y profunda de Espinosa, en esa visión que es al mismo tiempo teoría del ser, del saber y del proceder, como indica Joaquim de Carvalho, están las tesis que ligan el espinosismo con la filosofía de Descartes, con la filosofía medieval judaica, con las corrientes naturalistas del Renacimiento, con la teología hebraica, con el movimiento crítico y liberal de la Holanda contemporánea del filósofo, sin olvidar la cuota que pertenece a la segunda Escolástica, notablemente Francisco Suárez y, tal vez, a los Cohimbrenses. Sin embargo, cuando Joaquim de Carvalho señala el presunto nexa entre el espinosismo y la filosofía árabe medieval, no admitió ni refutó, sino que sólo manifestó que algunos establecen esa conexión (que no es nada raro, dado el semitismo de Espinosa y el orientalismo innato que se liga a él). Yo, en mi pecho, siento que Espinosa, como borracho de Dios con un racionalismo místico, está sobre cualquier clasificación, que es todo corazón e inteligencia, apuntando a la solemne unidad de Dios y del Mundo, como Dios desarrollándose y manifestándose, negando al Dios creador y trascendente, y declarando la permanencia de Dios en el Universo, lo que significa que Dios contiene las cosas, pero no es contenido por ellas, siendo *logos y esencia actuante*. O, como sintetizara Joaquim de Carvalho, tan cercano a Espinosa: “La definición más adecuada de Dios, según Espinosa, no es la que considera al ente sumamente perfecto, sino la que tiene a la vista al ser que consta de atributos infinitos, cada uno de los cuales experimenta una esencia infinita. De aquí la consecuencia de que el Dios de Espinosa, esto es, la Substancia, y la Naturaleza, sólo tiene de Divinidad que las almas adoran el nombre, porque su concepto excluye radicalmente todo y cualquier predicado que implique conciencia, como Ser omnisciente, omnipotente, creador y trascendente en el Mundo. Es una Razón que hace inteligible el mecanismo del Universo y mediante la cual la mente humana puede gozar de la satisfacción impersonal de sentirse parte integrante del orden universal y, por tanto, entender todo con serenidad ecuánime; no es, ni puede ser, el Ente misericordioso y justo, capaz de reparar injusticias o de sentir misericordia por los sufrimientos humanos”, o en palabras de Sor Juana, para expresar este final, ¡el *Ente cuya mayor fineza es no hacer fineza alguna!*

Se dirá que esto es muy poco para acercar a Sor Juana al espinosismo y que es una tesis delirante de este portugués Montezuma de Carvalho, costilla precortesiana y judaica de su progenitor. Ante este poco diré que Pedro Sáinz Rodríguez, con muy poco, ligó a Américo Castro y toda su cosmovisión de España, de castas y conflictiva, con Miguel de Unamuno. Fue con poco, muy poco. Veamos esto que nos revela Sáinz Rodríguez en el texto antes mencionado, *Discurso sobre Santa Teresa*: “Fundamentalmente, todas las ideas y doctrinas de Américo Castro están contenidas en el prólogo que puso Miguel de Unamuno a una traducción española del Zohar. En aquella época Castro convivía mucho con Unamuno y seguro estoy que fue ese el origen de toda su posición ante el hecho histórico de la convivencia de las religiones.”

Sor Juana dice mucho en ese muy poco. Puedo admitir que Espinosa sentía y pensaba que la mayor fineza de Dios es no hacer fineza alguna al humano y, partiendo de esta base existencial, construir lo restante, lo que es el sistema. Es que todo un sistema no es fruto de muchas ideas, sino de una idea absorbente y como tiránica, generando ella a las demás. Lo que hace que un pensador sea un pensador y fortalezca una idea con multitud de ideas, siervas de esa idea central. Me río de esta frase común: ¡es hombre de muchas ideas! y comento para mis adentros: ¡de poco le servirá la abundancia!. Generalmente, los políticos, en cualquier parte del mundo, son estos hombres ricos de ideas y pobres de *una idea con fuerza*.

El lector no debe pensar que soy exigente, misterioso ni incitador de escándalos. Al lector pío, si ha llegado hasta aquí sin arrojarme de su mano, le diré que el ser misterioso no está en mí, sino en sor Juana. El francés Robert Ricard supo caracterizarla a la perfección: “Ingenio misterioso bajo muchos aspectos, cuya vocación queda en enigma, y cuya ‘conversión’ –que tendremos que recordar– ha dado lugar a infinitas discusiones”. La pinta luego en el principio de su estudio demostrando también que Sor Juana “lo leía todo y se interesaba por todo: música, astronomía, física, Sagrada Escritura, teología.”

Yo no inventé nada. Como un Poirot seguí la pista de una breve frase contenida en un largo e inútil discurso. Ese breve (el remate) es lo que es todo para la implícita “infracción”. Y ¡qué gigantesca infracción! ¡Es la gran pista! ¡Y qué misterio tan vasto!

Por esta “pequeña” infracción y no por haber comentado a Vieira, especie de monstruo sagrado en aquellos fanáticos tiempos de muy pocos creyentes, es que deben haber atormentado a la infeliz Sor Juana. Vieira

era lo de menos. ¡La “infracción” es que la revelaba un espíritu religioso y libre! La feroz ortodoxia no podía tolerar tamaña ofensa. Y no la toleró. La persecución se hizo más dura y constante al final, vencida pero no convencida, tuvo que vender sus libros, sus instrumentos y sus “alhajas” a beneficio de los pobres y vivió dos años en penitencia antes de expirar a principios de 1695.

¿Conversión? ¿Cómo entender esto?

Todo se comprende mejor a través de lo que el Sr. Hercule Poirot me ordenó investigar, un brevísimo y cristalino remate: ¡la mayor fineza de Dios es no hacer fineza alguna!

La jerarquía de las mitras no mostró dónde le dolía Sor Juana. Su silencio resolvió el problema. Murió, como se decía en Portugal en el siglo XVII, con “olor a santidad”. Así fue, me dijo Poirot. Y oigo a Agatha Christie decirme al oído : “¡Felicidades!, querido Montezuma de Carvalho, las células cenicientas se deben activar”. Y, ahora, por fatigadas, punto final.

Como también soy portugués, cierro esta exposición emotiva y racional con el poema que Fernando Pessoa dedicó a Vieira en *Mensagem* (1935):

### ANTONIO VIEIRA

El cielo estrella el azul y tiene grandeza.  
Éste, que tuvo la fama y la gloria tiene,  
emperador de la lengua portuguesa,  
también fue cielo para nosotros.

En el inmenso espacio de su meditar,  
constelado en forma y visión,  
surge, preuncio claro de resplandor lunar,  
el Rey D. Sebastián.

Mas no, no es resplandor lunar: es luz de lo etéreo.  
Es un día; y en el cielo amplio de deseo,  
la madrugada irreal del Quinto Imperio  
dora las márgenes del Tajo.

Alfama (Lisboa), 15 a 23 de Agosto de 1996.

## NOTAS

1. CARLOS SÁENZ DE TEJADA BENVENUTI, *Juan Valera/ Serafín Estébanes Calderón (1850-1858), crónica histórica y vital de Lisboa, Brasil, París y Dresde (como coyunturas humanas a través de un diplomático intelectual)* (Madrid: Editorial Moneda y Crédito, 1971), 395 pp.

2. GERMÁN ARCINIEGAS, *América es otra cosa* (Antología y epílogo de Juan Gustavo Cobo Borda). Intermedio Editores/Círculo de Lectores, Santa Fe de Bogotá, 1992, 245 pp.

3. LUDOVICO SILVA, *Filosofía de la Ociosidad*. "Estudios, Monografías y Ensayos" n° 88, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1987, 398 pp (pág. 330).

4. *Cartas de Fernando Pessoa a Joao Gaspar Simoes*. Lisboa, 1ª ed. 1957; 2ª edición con prefacio, posfacio y notas del destinatario. Biblioteca de Autores Portugueses, Impensa Nacional/Casa da Moeda, 1982. 156 pp.

5. Las palabras *bajo*, *rudo* y *experiencia* están en la grafía del siglo XVI, hoy se escriben y pronuncian en portugués *baixo*, *rude* e *experiência*.

6. *para e co*, en el texto original, significan *para* y *con*.

7. OCTAVIO PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. 1ª ed., 1982, Editorial Seix Barral, S. A. Biblioteca Breve, Barcelona, 658 pp. (pp. 525-526).

8. En 1950 señalé, en un pequeño ensayo, que la crisis intelectual y psicológica de Sor Juana sólo era comprensible desde la perspectiva de la Crisis social e histórica de Nueva España al finalizar el XVII. Nadie tomó en cuenta mi observación hasta que, en 1967, el crítico italiano Dario Puccini la recogió y ofreció una hipótesis que es, a un tiempo, sólida, verosímil e intelectualmente satisfactoria. Lo seguiré en esta parte, aunque aquí y allá, como es natural, me aparto un poco de su interpretación. (p. 524, de *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. cit.).

Para situar este problema al lector que no haya leído el suculento y magnífico ensayo de Octavio Paz le diré que la sexta parte de su libro, denominada *Las trampas de la fe* (en portugués se traduce como *as armadilhas da fé*, porque la palabra *trampa* tiene un significado que no se debe siquiera mencionar estando la *fe* de sí tan próxima), toda esa parte sexta asienta la tesis de que "La *Carta atenagórica* es un texto polémico en el que la crítica a Vieira esconde una crítica a Aguiar".

9. "Padre Antonio Vieira" es el capítulo que escribió Hernani Cidade para la obra colectiva *Grandes portugueses*. (Ed. Arcádia, Lisboa. dos tomos, s/d., pág. 85-10 del tomo 2do).

10. Mi texto *Una estatua para Catalina de Braganza en Nueva York* fue publicado en: *A comarca de Arganil*, Arganil, año XCV, n° 10.329, del 30 de septiembre de 1995, 1ª y 2ª p.; *Jornal Amadora-Sintra*, Mem Martinas, año 3ºm n° 46, octubre de 1995, p. 4 con una ilustración de la Reina Catalina de Braganza, esposa del Rey Carlos II de Inglaterra; *Diário dos Acores*, Ponta Delgada, Acores, ano 126ª, nª 34,876, del 30 de noviembre de 1995; y *O Arrais*, Peso de Régua, año XVIII, n° 907, del 8 de febrero de 1966.

11. En la jerga estudiantil de Coimbra, al profesor universitario, se le llama *lente*. Como doctor y ocupante de una cátedra tiene derecho a vestir borla y capelo, sus dos insignias principales. Decir capelos es decir profesores de universidad. Durante el salazarismo, cuando se hicieron muchos "doctores" por mera cuestión política, sin que tuvieran virtudes para el cargo, el pueblo decía que eran capelos de burla, pero no capelos y borlas.

El *lente* es una figura que mercedamente ha sido reducida a una caricatura grotesca. Cuando se alcanzan grandes logros, cuando no es por inspiración divina o política, éstos pronto llevan al espíritu a un dilatado reposo, transformándose en lo que la jerga estudiantil designa como *sabio ignorante ... o camastro*.

Durante años y años, el salazarismo tuvo como "Magnífico" Rector de la Universidad de Coimbra a un profesor de anatomía, ique apenas tenía el grado de segundo asistente! ¡Fue lo máximo! La enseñanza universitaria portuguesa, habiendo vegetado a lo largo de un siniestro servilismo (¡Salazar duró más que Porfirio Díaz!), durante décadas que parecían no tener fin, sufre todavía el peso de esa tragedia. Y la razón es simple: aquellos que no tenían mérito, sólo querían por asistentes a otros que supieran menos, para que no les hicieran sombra ... ¡Y todo

fue bajando de nivel! Hoy todavía hay *catedráticos* que no sirven ni para profesores de escuela primaria. Son lo que dejó el salazarismo. Antonio de Oliveira Salazar (Santa Comba Dao, 1889 - Lisboa 1970) causó al país más estragos que el terremoto de Lisboa del 1 de noviembre de 1755. Su "catolicismo" (era en todo un falso cristiano) fue peor que el terremoto porque hirió los cimientos morales del país, hizo que todo portugués desconfiara de su vecino y preparó a la nación para el arte de hurtar y para la genialidad en el arte de la corrupción. Sólo un tonto podría pensar que ese reino salazarista terminó con la *revolución del 25 de abril*. El espíritu nacional aún cojea, tiene las espaldas cansadas y hoy la dictadura es el pregón de "lo políticamente correcto", el "estado de Derecho" y otros modelos libertinos. Portugal es un país infeliz. No tiene ganas de reír, no tiene ganas de llorar, no tiene ganas de morir. Apenas tiene ganas de soñar con algo mejor. Se desvive...

12. Considero que el hispanista francés, Robert Ricard, fue quien señaló esta fecha de 1645 por vez primera. En una reciente selección (para uso de las escuelas y estudiantes de enseñanza secundaria de Portugal) intitulada *Sermones escogidos del Padre Antonio Vieira* —con introducción y notas de Maria das Gracias Moreira de Sá, profesora de la Universidad Clásica de Lisboa (Col. Biblioteca *Ulisseia de autores portugueses*, n° 14, edición patrocinada por el Instituto Português do Livro e da Leitura, Lisboa, 1984, 168 páginas)— Termina su bien escogida selección con el *Sermón del mandato*, comentando sólo lo siguiente: "Nos concentramos, por fin, en el *Sermón del mandato*. De pura edificación religiosa, como decimos, este sermón, pronunciado en la Capilla Real en 1645, desmiente la configuración de juego conceptualista como pasatiempo o simple decoración exterior. El arte de la retórica aparece aquí al servicio de la fe católica: Cristo amó, sabiendo, como si amara, ignorar; y los hombres fueron amados, ignorando, como si fueran amados sabiendo. Ahora el amor va desenredando estos hilos. Espero que todos puedan ver su finura (p. 35). Sin embargo, la Profa. Moreira de Sá, no ofrece una explicación para la fecha de 1645, ni presenta una sola palabra sobre la *Crisis*, el comentario tejido por Sor Juana, cosa que no perdono, sobre todo considerando que es *mujer*, e incluso porque el catoliquísimo mexicano Alfonso Junco (Octavio Paz lo llama *ultramontano*, en la página 518 de su fascinante *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*; y tuve la oportunidad de verificar ese ultramontanismo, porque durante años recibía en Inhambane e Lourenco Marques (Mozambique) la revista *Ábside*, fundada y dirigida por Junco, de donde se despertó mi interés por el colaborador mexicano de San Luis Potosí —lugar donde nació mi bisabuelo materno Don Pedro Pablo de Montezuma—, el inteligente y excepcional padre Joaquín Antonio Peñalosa), ese mismo Alfonso Junco publicaría en Portugal su estudio (para informar a los lusitanos descuidados, a promover el futuro rescate) llamado *Antonio Vieira en México. La carta Atenagórica de Sor Juana Inés de la Cruz* (pp. 288-302, en la revista *Archivo Histórico de Portugal*, vol. 1, 1932-1934). La profesora Maria das Gracias Moreira de Sá perdió una magnífica oportunidad para recordar ese nexo entre la cultura mexicana y la lusitana. Pero no todo son desgracias en Portugal y hay una colega suya, la doctora Ana Hatherly, docente de la Universidad Nova de Lisboa, especialista en *El siglo de oro*, que ha traducido algunos poemas de Sor Juana y su devoción promete otras finezas.

Felizmente la Biblioteca del Ejército de Lisboa —a doscientos metros de mi casa y que frecuento siempre que los tribunales me dejan un respiro— posee el volumen VI (Año XI, Enero-Junio 1951, n° 43-44) de la *Revista de Indias* (órgano del Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid que erróneamente Octavio Paz sitúa en ¡Bogotá! en la página 511 de su magnífico libro, antes citado) y es un volumen de *Homenaje a Don Antonio Ballesteros Beretta* el historiador español de fecunda labor. Y digo felizmente porque, en 1985, por casualidad, al hojear el volumen VI, me topé con el estudio (pp. 63 - 87) del francés Robert Ricard, *Antonio Vieira y Sor Juana Inés de la Cruz* producto de sus "lecciones leídas en la Universidad Hispanoamericana de La Rábida, curso de 1947". De inmediato saqué fotocopias y leí el atractivo estudio de Ricard, fruto de sus pesquisas por Lisboa, donde encontraría más tarde, para complemento y ampliación de la detectivesca investigación, el profesor mexicano Antonio Alatorre, que está *sobre el tapete* y no desalienta en absoluto el constante hilar de Penélope en torno de Sor Juana (¡y todavía hay tanto por averiguar! Alatorre adivinó: "pero no me extrañaría que en los archivos

conventuales portugueses se encontraran otras copias”, sólo que los conventos desaparecieron en el aire en 1833 y sus residuos fueron a parar al ignorado Archivo Histórico del Ministerio de Finanzas, y ya no existen archivos conventuales, los conventos fueron despojados, el octubre rojo pasó por Portugal en 1833, no en 1917, y en México pasó con los *cristeros*, en 1910).

Si Octavio Paz (p. 511) anuncia un sumario; “Ricard piensa que Vieira predicó el *Sermón del mandato* entre 1642 y 1652”, la verdad es que Ricard la limitó incluso más, señalando con mucha seguridad el año de 1645, el cual se adoptó en Portugal.

En realidad, el afinado francés –que era íntimo de mi progenitor, debido a la recomendación que le hizo Marcel Bataillon y que Joaquín de Carvalho acogió y jamás ha restringido su afecto y aprecio– tuvo la intuición acertada de que el *Sermón del mandato* seguramente era anterior al año de 1662, pero no se quedó entre las fronteras de 1642 a 1652, en cuanto a la anterioridad del tiempo, sino que lo anotó en 1645, de la siguiente manera (p. 77):

“Todos los críticos han admitido sin examen la fecha de 1650, que trae la edición de 1692. Sin duda, porque Vieira preparó personalmente dicha edición. Mas sabemos que Vieira siempre tuvo muy mala memoria de las fechas, que desde luego, no mejoró en los últimos años de su vida. ¿Podemos aceptar este año de 1650? No lo creo. El sermón fue dado en Jueves Santo. Ahora bien: ¿estaba Vieira en Lisboa el Jueves Santo de 1650? Salió para Roma en 8 de enero de 1650 y llegó allí en 16 de febrero (Azevedo, I, pág. 174); sólo salió otra vez para Lisboa en junio del mismo año (ibid., pág. 179); el día 16 de abril, el rey don Juan IV le escribía a Roma (ibid., pág. 175). Por lo tanto, Vieira estuvo fuera de Portugal durante toda la Semana Santa del año 1650.

Hay motivos para pensar que el *Sermón del mandato* fue predicado en Lisboa durante lo que puede llamarse el primer período portugués de la vida de Vieira, es decir, entre 1º de enero de 1642 –fecha de su primer sermón en Lisboa, después de su llegada del Brasil (Azevedo, I, pág. 59)– y la salida para el Maranhao, en el otoño de 1652 (ibid., págs. 205-206). Período interrumpido, después de 1º de febrero de 1646, por viajes a Francia, Holanda e Italia. Sería una hipótesis seductora suponer que este sermón, estrictamente religioso, debe ser colocado hacia 1645, cuando el orador, víctima de primeras dificultades, se aparta un poco del dominio político (Azevedo, I, pág. 93). No parece legítimo proponer una fecha posterior a 1652; a partir de este año, Vieira ya no predica mucho en Lisboa; le oyeron principalmente en Roma y, sobre todo, en el Brasil. Y precisamente el sermón no se dió en Roma –cosa segura– y tampoco es verosímil se diera en el Brasil.

No dispongo yo ahora de los medios necesarios para sugerir una hipótesis más precisa. El sermón no contiene ningún elemento para su datación. Como habrá visto el lector, la selección de la profesora María das Gracias Moreira de Sá deja patente la *hipótesis seductora* del año de 1645 para que quede asentado en *tierra firme*. Sólo que no menciona el nombre del probo Robert Ricard, ini tampoco, lo más grave, el de Sor Juana! el cual siempre está ligado, en todo, quiérase o no, al de su émulo padre Antonio Vieira, y en esta consanguinidad, yo veo el lazo de la fraternidad hispanista en México, irrumpiendo en buena hora en 1690, cuando se conocían las *simpatías* y *diferencias* boreales con una América naciente, atenta al otro lado del Atlántico, de donde habían salido las carabelas (iban vacías de libros, iban con armamento) colonizando con rectificaciones el solar peninsular y, por esa cariñosa atención, enviada con amorosa complexión. El hispanismo se inició mucho antes de la caída del imperio colonial, no veo con la *condición* de independencia. ¡Era el ser americano que preservaba su lado ibérico!, sin recibir órdenes de Madrid o Lisboa, ni tutelas o directrices políticas, icumpléndose sólo por el afán endógeno de ser plural! Reitero con el apreciado venezolano, amigo mío y de José Manuel Castañón, quien me lo dió a conocer por los años de 1968, su emblemático y preciso: “el espíritu europeo está acabado, desfalleciente, y sólo vive de las migajas de su glorioso pasado pero aún hay una Europa del futuro: somos nosotros”. Y por este luso hispanismo, la Iberia no morirá “en la otra orilla” como dice Castañón, español y venezolano, los dos espacios, y que también es mi principio, ahora que estoy consciente de la

desbandada de Europa de su propio pasado, toda volcada hacia el funesto y bronco yanquismo de la *praxis* moderna.

13. En antología *Poesías Escogidas* (Coimbra, 1902) más tarde reunido en el vol. 1 de *Obras Completas de Eugenio de Castro* (1927 p. 533).

14. Fredo Arias de la Canal encontrará en este *Soneto* de Eugenio de Castro un flagrante ejemplo más del creador afligido por neurótico sadomasoquismo, para él, como bien vio Ortega y Gasset, también el caso de la monja portuguesa Mariana Alcoforado y de las *Cartas de Amor* de ésta para el caballero de Chamilly y donde la apasionada le confía: "Os agradezco desde el fondo de mi corazón la desesperación que me causáis y detesto la tranquilidad en que vivía antes de conoceros". Es la proyección del *yo ideal* de la persona enamorada para con el objeto de ese amor, en la línea de Bergler, el maestro de Fredo Arias de la Canal y que en las obras literarias expuestas ha encontrado esas "inexistentes perfecciones hacia el ser amado". Arias de la Canal aborda este tema en el texto "Hablemos del Amor" que es la introducción a su edición facsimilar de *Inundación castálida* de Sor Juana Inés de la Cruz (México, 1995).

15. El estudio de Joaquim de Carvalho se intitula *Sobre el lugar de origen de los antepasados de Baruch de Espinosa* y figura en la *Miscelánea de Estudios en honra de D. Carolina Michaelis de Vasconcelos* (ed. de *Revista de la Universidad de Coimbra*, vol. XI, 1930).

La confirmación de la afirmación de Joaquim de Carvalho se encuentra en la obra del Prof. Dr. Antonio Borges Coelho, intitulada *Inquisicao de Evora - Dos Primórdios a 1668* (Ed. Caminho, Lisboa, 1º tomo, 1987, 488 pp. 2º tomo, 1987, 327 pp.) con numerosos procesos (hasta Borges Coelho nunca investigados) que la Inquisición sacó a los Espinosas de Vidigueira, incluyendo al padre del filósofo. Estos datos documentados descartan de una vez la idea de que el filósofo era hijo de padres españoles; incluso gallegos. Si no fuera por la expatriación de los padres -por huir al ghetto lusitano de la intolerancia, mal crónico-, Espinosa habría nacido en Portugal, sin embargo creo que, de no existir esa misma intolerancia (que Sor Juana sufrió), el espíritu de Espinosa no habría dado los frutos que dio. Así, hasta se perdona el mal que la Inquisición hizo, pues fue la causa involuntaria de un bien: la existencia de un Espinosa.

Para ser enteramente justos e imparciales, también debemos aquí expresar nuestra gratitud a la Sinagoga de Amsterdam (donde todavía se pronuncian oficios en lengua portuguesa) por haber expulsado de su gremio (donde Espinosa realmente no cabía, era hombre sincero consigo mismo) el 27 de julio de 1656, al tal "judío de traslúcidas manos", "de tristes ojos y de piel cetrina" con esta furia que "todavía rasga la memoria:" y que Dios jamás le perdone sus pecados. Que la cólera y la indignación del Señor lo cerquen y por siempre se abatan sobre su cabeza. Que todas las maldiciones del Libro de la Ley caigan sobre él. Que Dios lo borre de su Libro; lo separe, en ruina, de todas las tribus de Israel, y le haga tocar en suerte todas las maldiciones anunciadas en el Libro de la Ley.

Sólo que Dios se calló, no tuvo la fineza de borrar el nombre de Espinosa y este judío de fisonomía portuguesa y añeja sangre lusitana (la expulsión de los padres, la padecida por él mismo) es la que pone en tela de juicio la "benignidad" de las religiones perseguidoras, de las mitras furiosas y del fanatismo enfermizo que quiere tener a Dios a la mano para sembrar, como si fuera un santo remedio para todo!

16. BENTO DE ESPINOSA, *Ética demostrada a la manera de los géometras - Parte I - De Deus*. Traducción, introducción y notas de Joaquim de Carvalho (1ª edición, Coimbra, 1950, con sucesivas reediciones siempre agotadas).

17. JORGE LUIS BORGES, Cap. "La Cábala" de *Siete Noches* de (1ª ed., 1980, Col. Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, México D. F., pp. 134-135).

18. En *Boletín de la R.A.E.*, tomo LXIII, Cuaderno CCXXX, sept.-dic., 1983, Madrid, Imprenta Aguirre, 1983, pp. 361-382.

# Fernando de Herrera: Defensor de la Lengua. Pero, ¿cual?

UBALDO DIBENEDETTO

En este ensayo escrito en ocasión del Festschrift dedicado al crítico literario Fredo Arias de la Canal, nos proponemos poner de manifiesto que el título “defensor del castellano” que, hace cuatro siglos Francisco Medina otorgó a Fernando de Herrera y que los comentaristas contemporáneos continúan otorgando al sevillano quien logró hacer del análisis literario un proceso sistemático de los más consultados, es ambiguo.

“En las poesías de San Juan”, escribió Rafael Lapesa en su *Historia de Lengua Española*, “como en los mejores momentos de Santa Teresa, se convertía en realidad la frase de Carlos V: el español es la lengua para hablar con Dios.” La exaltación nacionalista del Emperador que don Ramón Menéndez y Pidal solía autenticar durante sus conferencias sobre el idioma español en la facultad de Filosofía y Letras de Madrid, refleja el aprecio de las lenguas nacionales durante el Renacimiento propio cuando se iban creando los Estados europeos modernos.<sup>1</sup>

Desde el punto de vista diacrónico-lingüístico, el hecho más destacado del siglo XVI es el mar de tinta que usaron los teóricos de las ideas sobre las lenguas respectivas que, a su vez, ocasionaron polémicas sobre la lengua literaria. Claro está que como “la cuestión de lengua” se había planteado al propagarse el Renacimiento, casi todos los escritores se vieron, forzosamente o no, implicados en las polémicas. La cuestión de la lengua era un asunto demasiado serio y trascendental para que no existieran los “no-militantes”.

No se trata de un mero acto de depuración de una lengua común a todos, sino la actual aceptación y nacionalización de una lengua sólo común a unos cuantos. Consecuentemente, cada escritor, fuese poeta, novelista u hombre de ciencia, vino a elegir su propia lengua o dialecto, proponer normas para la literatura, y defender o criticar las otras que

---

Ubaldo DiBenedetto es profesor en la Universidad de Harvard, School of Continuing Education, Cambridge, Estados Unidos, y Premio José Vasconcelos 1976.

habían sido adelantadas. “La cuestión de la lengua” podría llamarse una época de criticismo, de profundos estudios lingüísticos, y de la creación del análisis literario como proceso sistemático. Sobre todo, se trata de la época cuando el *ars poetica* y el *ars prosaica* perdieron el significado de “arte” a favor de “ley” en manos de teóricos y tratadistas, en su mayor parte, intolerantes.

Ya que la cuestión de la lengua caía tan llena dentro del sentido de Renacimiento, es decir, dentro de la preocupación humanista, surgieron “defensas” y “apologías” en cada país de Europa: en Italia *Prose della vulgare lingua* de Bembo; en Francia *Défense et illustration de la langue française* de Du-Belley; en España *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés.

En España abundaron los defensores de la lengua, dicen Amado Alonso (*Castellano, español, idioma nacional*) y José F. Pastor (*Las apologías de la lengua castellana*). “Pues la lengua castellana no tiene, si bien se considera, por qué reconozca ventaja a otra ninguna, no sé por qué no osaremos en ella tomar las invenciones que en las otras, y tractar materias grandes, como los ytalianos y otras naciones lo hacen en las suyas”, escribió uno de los muchos defensores, reflejando aquella conciencia lingüística que vino a caracterizar el aspecto más relevante en la creación de la literatura nacional. Pero, a mi parecer, fue Pedro Simón quien dio el mejor elogio al castellano cuando propuso a Felipe II que los niños aprendieran la gramática española antes que la latina.<sup>2</sup>

Sería imposible considerar todas las causas de la cuestión de la lengua en las pocas hojas de este trabajo. Sin embargo, el verdadero *casus belli* número uno debió ser el levantarse del koine regional. Así pues, fueron el dialecto y su literatura los que retrasaron o adelantaron la unificación lingüística de un país y que originaron, por sus divergencias, el someter todo a un examen crítico. Para mejor aclarar este punto de vista podríamos decir que, por ejemplo, fue el levantarse del Toscano con las obras de “le tre corone” –Dante, Petrarca y Bocaccio– lo que solicitó la primera cuestión de la lengua en Europa. Robert Hall observa:

The debate of the “Questione della lingua” must be regarded rather as an effect than as a cause of the raise of koine [and related literature].<sup>3</sup>

Pese a las divergencias y la excitabilidad de los participantes, esta “cuestión” es un hecho histórico-literario de una marcada homogeneidad.

Mejor dicho, se trata de un acontecimiento cultural que se repite en todos los países europeos causando las mismas polémicas. En general se tratará de la necesidad de puntualizar y definir las características lingüísticas de un dialecto con fines sociales, políticos y literarios, y establecer los modelos de la gramática y del léxico que paulatinamente vinieron a cargo de las academias de la lengua.

El debate que, en la primavera de 1435, los teóricos Bruni, Biondi y Bracciolini entablaron en el estudio del Papa Eugenio VI en una atmósfera de amistad, continuó en España donde se intensificó hasta el punto de perder el aspecto académico. Pues fue aquí donde el debate (frente al italianismo y a Garcilaso) pasó a ser una controversia de las más amargas. Me refiero a la *Controversia sobre sus Anotaciones a las obras de Garcilaso de la Vega. Poesías inéditas*, 1870 (Observaciones del Prete Jacopin y Contestación de Herrera).

La controversia vino con la publicación de *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*, en Sevilla, 1580. En el Prólogo, Francisco de Medina, crítico y portavoz de “El divino”, le nombra *defensor del castellano* (lengua “general y conocida en todo lo que alumbraba el sol”, la definió Cabrera de Córdoba) y campeón de la reforma de las letras españolas por ser conforme con la gloria del Imperio. De acuerdo con el contenido de semejantes prólogos, el nombramiento vino después de una larga queja sobre el estado de abandono en que se encontraba el castellano –i.e., carencia de doctrina y legislación gramatical, carencia de sistema ortográfico, identificación de “habla” o de lenguaje más apto para la literatura. El elogio del prologuista Medina fue, en parte, debido a una combinación de ciega admiración y sentido nacional más que un caso de crítica literaria planteada en un sistema analítico de factores objetivos lingüísticos y literarios. Durante el Renacimiento las teorías literarias remitían a menudo a factores ideales y personales, lo que explica las divergencias de opiniones en los debates y las controversias sobre la lengua y el lenguaje literario.<sup>4</sup>

En el mundo del arte, la coincidencia de semejantes valores estéticos entre artista (Herrera) y crítico (Medina) son más bien raros. Esto explica cómo una pintura moderna, o una nueva escenografía para una obra teatral, al mismo tiempo que suscita la admiración y los aplausos de un determinado grupo, puede encontrarse con la frialdad y falta de entusiasmo por parte de otro grupo cuya sensibilidad frente a esta expresión

artística no ha sido excitada en análoga manera. (Así fue cuando se estrenó en Madrid (1964), entre pitos y aplausos, *El burlador de Sevilla* con escenografía por Salvador Dalí).

En el susceptible y abstracto ambiente de los valores estéticos, Herrera, el teórico, mientras que recibe la alabanza y homenaje de Medina y de Luis Belmonte Bermúdez, tuvo que pasar por difamador de Garcilaso y, por lo tanto, enemigo de Castilla. Todo esto en manos del Prête Jacopin, para quienes la obra las *Anotaciones* representaba una larga y compleja disertación basada en ideas personales, sobre asuntos lingüísticos todavía en evolución, sobre una lengua que era el producto de una mezcla artificiosa de gusto cortesano –y no castellano– y sobre un sentido estético personal que no admitía variantes. Se trata, pues, de un ataque sobre la primera oligarquía lingüístico-literaria en España, y por lo tanto una actitud que cocha con “defensor del castellano”, título que Herrera –a diferencia del título “conciencia cantora de España”– merece sólo en parte.

\*

Los años en que vivió Herrera, dice J. E. Spingram, representan la época que en la historia de la literatura renacentista europea, se intentó establecer un lenguaje literario *nacional* a través de teorías. En España, especialmente con Herrera, se trata también del uso de la psicología para movilizar el sentido nacional o patriótico a favor de una lengua que no todos usaban y defender la libertad creadora del poeta contra la práctica de adherir a modelos de la antigüedad. Los métodos escogidos para resolver los debates sobre la lengua eran varios y se presentan “siguiendo la costumbre de su tiempo”. Es decir, en forma de diálogos, epistolarias, o comentarios sobre las obras de un autor.<sup>5</sup>

En España, los tratados sobre la retórica y la poética durante el siglo XVI, con arreglo a la teoría de Spingram, florecieron después del período de imitación de Francisco Imperial, Santillana, y Juan de Mena, o sea, el siglo preparatorio que sintió la influencia italiana y que estudió formas exteriores. Ya en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, los consejos sobre el estilo literario marcan las condiciones exigibles “a la buena prosa doctrinal”. Entre muchos consejos se señalan:

Claridad, que impida anfibologías, discurso fluido... atención al encuentro de sonidos para evitar cacofonía... concisión es calidad primordial... nada que sea

violento merece aprobación ni construcciones con el verbo final... hay que mostrar sobre todo naturalidad,<sup>6</sup>

y otras advertencias que sugieren el afán de crear una doctrina literaria. Pese a la buena intención, las teorías de Juan de Valdés carecen de una base sólida al faltar, *a priori*, un estudio comprensivo/comparativo de los rasgos lingüísticos (gramática y léxico) de la lengua como los rasgos imprescindibles en la creación de un lenguaje poético. Esta omisión, sin embargo, no es típica. Casi todos los teóricos del Renacimiento (aun Bembo) evitaban discusiones sobre gramática y léxico al faltar gramáticas y diccionarios de autoridad. Pero es un error de cuya gravedad Herrera fue muy consciente al dedicarse a la tarea de presentar sus propias teorías. Por lo tanto, si el tratado *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*, en Sevilla, por Alonso de la Barrena, año de 1580 es “un verdadero curso de teoría literaria”, esto se debe a la conciencia a la que ya hemos aludido. Pero a mi juicio es la manera de presentar los rasgos lingüísticos y literarios del español, mantenidos con razonamientos y respaldados con documentos que eleva las *Anotaciones* al nivel de una tesis doctoral que, por ser tan consultada y revolucionaria, es el único puente que establece una continuidad entre los ideales literarios del Renacimiento y las ideas estéticas de Marcelino Menéndez y Pidal. Pero deberíamos considerarla una tesis doctoral hecha con rigor académico debido a flagrantes plagios y préstamos que descubrí y que todavía me dejan perplejo.<sup>7</sup>

En su tratado sobre las teorías lingüísticas en España durante los siglos XVI y XVII, Werner Bahner observa que según las teorías de los humanistas románticos de la época, el grado de desarrollo de una lengua o dialecto se iba valorando por el *contenido* de cada literatura: el factor más importante en la fijación del idioma.<sup>8</sup> Y sabemos que es la literatura lo que proporciona a los gramáticos los ejemplos necesarios para establecer reglas de sintaxis y morfología aun hoy. Desde el año 1771, publicación de la *Gramática* de la Real Academia Española, no hay otra que no mencione a Cervantes (o al mismo Herrera) como modelo de “buenas estructuras gramaticales y de buen estilo”. Los poetas españoles por lo tanto, se encontraron ante la tarea de movilizar todos sus recursos para conseguir una renovación de la lengua castellana según un plan sistemático y programado. Sobre todo la lírica, en su función de creación poética por excelencia, tenía que ser concebida nuevamente si se le iba a

exigir el papel de anunciadora de una renovada cultura lingüística en virtud de la fuerza expresiva, el léxico y la homogeneidad de las normas gramaticales y ortográficas del castellano, ya lengua oficial en la corte de Isabel la Católica. Pero nunca estuvo más justificada la fijación del idioma que en el reinado de Felipe II.

El primer poeta que cobró esta misión con todas las consecuencias de largo alcance y actuó de acuerdo con esta conciencia fue Fernando de Herrera. Aun Garcilaso y Boscán tuvieron conciencia de la necesidad de fijar el idioma y renovar la lírica, y pusieron en práctica la renovación. Pero ni Garcilaso ni Boscán teorizaron sobre dicha necesidad, al menos extensamente, ni lograron crear la impresión de la comunicabilidad y expresividad de la lengua con los pocos ejemplos proporcionados. Los preceptos gramaticales, por lo tanto, tuvieron escasa influencia reguladora, pues sobre la poesía y la estética gravitan, en primer lugar, el sentido gramatical bien definido y la eliminación de casos dudosos.

Consciente de los esfuerzos de los toscanos, quienes lograron fijar la lengua basándose en la homogeneidad de un koine libre del peso de los siglos pasados y mantenida en poesía y en prosa durante todo un siglo, el primer propósito de Herrera fue de contradecir a Juan de Valdés, quien había declarado que la lengua castellana nunca había tenido "...quien escriba en ella con tanto cuidado y menester..."

La declaración de Juan de Valdés no es única. Otros letrados habían aludido al hecho que el español, recién salido de su evolución lingüística que muchos explicaron como corrupción del latín a causa de la mezcla de pueblos, carecía de textos que satisficiesen lo necesario para llevar a cabo la fijación del idioma y la renovación de la lírica. Como notará nuestro lector, Francisco de Medina, en el Prólogo a las *Anotaciones* se había lamentado de las mismas condiciones, condiciones que Herrera tratará de remediar con todo lo necesario para la fijación de una lengua.

Ahora bien, hay que considerar primero el hecho de que la publicación de las *Anotaciones* vino al momento más oportuno desde el punto de vista político. Con Garcilaso siempre en la mente, Herrera tuvo que considerar el traslado permanente a Madrid de la corte –y con ella la lengua cortesana– el momento cuando un tratado de carácter lingüístico, hecho con seriedad en el ambiente artístico-literario de la famosa academia de Juan de Mal-Lara, iba a llamar la atención de los cortesanos. Por su parte Alberto Sánchez nos revela que "la gran amistad de Herrera en el ciclo

selecto de la heráldica y el blasón fue uno de los más linajudos varones de la Península.”<sup>9</sup> Uno de los amigos de Herrera era don Álvaro de Sevilla, coetáneo de El Divino y gentilhombre del príncipe don Felipe. El otro personaje importante es doña Leonor de Milán, a quien Herrera había dedicado sus poesías amorosas. En 1559, dificultades económicas hicieron al conde de Gelves, marido de Leonor, abandonar la corte y trasladarse a Sevilla. Debido a estos contactos, Herrera tuvo que considerar también que la corte prefería hablar un español que no era propiamente dicho “vulgar” ni “meridional”, pues, el español de las *Anotaciones* es más afín a las exigencias del “toledano” que al “andaluz” aun en la ortografía.

Esta lengua, sin embargo, no es el verdadero “koine” ni el dialecto castellano que Herrera, según Medina, vino a defender durante la temporada de la cuestión de la lengua en España. El idioma de las *Anotaciones* nunca se planteó como el habla común de España en manera análoga al dialecto ático, el habla que los griegos adoptaron a fines del siglo IV a.C. Pero esto no tendrá que extrañarnos, siendo la figura de Herrera con respecto a asuntos lingüísticos y literarios más bien compleja. Al mismo tiempo que Herrera pronuncia su humanismo cuando acoge la lengua vulgar como un hecho lingüístico natural en boca de seres humanos, el Divino no cree que la lengua vulgar sea perfecta ni tenga algún mérito para ser incorporada a la literatura, ni muchísimo menos, a la lírica.<sup>10</sup> Sus ideas no se quedan sepultadas entre los miles de enunciados que forman la estructura de las *Anotaciones*. Al comentar el primer soneto de Garcilaso, Herrera declara su posición con respecto a la cuestión de la lengua, con claridad:

En ningún genero se requiere mas pureza i cuidado de la lengua, mas templanza i decoro donde es grande culpa cualquier error pequeño i donde no se permiten licencia alguna, ni se consiente algo que ofende las orejas i la brevedad suya no sufre, que sea ociosa o vana una palabra sola i por esta causa su verdadero sugeto deve ser principalmente alguna sentencia ingeniosa i aguda, o grave i meresca ocupar aquel lugar todo descrita de suerte que parezca propria i nacida en aquella parte, huyendo la obscuridad i dureza, mas de suerte que no decienda a tanta facilidad que pierda los numeros i la dinidad conviniente, i en este pecado caen muchos, que piensan acabar una grande hazaña cuando escriben de la manera que hablan como si no fuese diferente al descuido i llaneza, que demanda el sermon comun de la osservación, que pide el artificio i cuidado de quien escribe. (*Anotaciones*, p.67)

La actitud de Herrera frente al vulgar se manifiesta con notoria certeza a lo largo de las *Anotaciones*, y lo más pronto que se le presenta la oportunidad de establecerla. Por ejemplo, sin gastar tinta, El Divino censura “lo hazia” (verso 227 de la *Égloga* I de Garcilaso), diciendo que era “vulgar modo de dezir”, y condena despiadadamente “vera’s” (verso 52 de la *Elegía* II) por ser forma vulgar, ya que el empleo de la segunda persona singular no era propio de la poesía (aunque fuese uso de escritores latinos que Herrera imitaba). Irritado, el Prête Jacopin expone:

Dezi’s que, vera’s en nuestra lengua sabe a vulgo. O que vulgar soy! por vida mia, me dezid, si el tratar de tu, que es la segunda persona, es permitido y tan usado que todos lo hazen assi’ ora escrivan á su dama, ora á su amigo...<sup>11</sup>

Sin darse cuenta que, como bien observa José Almeida, una de las responsabilidades del poeta sevillano era de “recrear y renovar el idioma”.<sup>12</sup>

José Almeida tiene razón. Pero cuando notamos que las censuras de Herrera continúan hasta condenar a Garcilaso por la descripción que éste hace de don Bernardino de Toledo por ser más propia para alabar a una dama, no podemos menos de pensar en un caso de snobismo. Pues la actitud intolerante del sevillano refleja el afán de darse tono y el modo de ver las cosas de aquella sociedad culta y exclusivista de Sevilla en cuyo seno se había formado el gusto de un joven hijo de un humilde candelero o cerero; según los pocos datos biográficos del pintor Pacheco, suegro de Velázquez. El herrerista Adolphe Coster dice:

... par un lecture assidue des auteurs anciens, des italiens et espagnols, Herrera s’était formé une doctrine littéraire qu’il avait developpéé et contrôléé dans les conversations qu’il tenait avec ses doctes et spirituels amis ...<sup>13</sup>

Por su parte, la obra *Anotaciones* tiene poco del “koine” y mucho de la lengua literaria que forma no sólo la estructura de su doctrina literaria sino la base del concepto herreriano de “lengua”. Como fue el caso del aristócrata Bembo o del cortesano Castiglione, Herrera quiere un lenguaje muy suyo, refinado y, sobre todo, un lenguaje que no entremezcle ni locuciones ni expresiones corrientes. Es decir, un lenguaje apto para satisfacer la erudición, cultura e intelecto de los literatos. No se trata de pulir o refinar el koine castellano en su camino hacia la perfección expresiva, sino de eliminarlo porque tenía “vocablos umildes, indecentes

i comunes” (*Anotaciones*, p.267).

Sin embargo, Herrera estaba muy orgulloso del español. Esto es muy evidente cuando compara la lengua española con la toscana:

Es (la lengua española) muy florida, abundosa, blanda i compuesta, pero libre, laciva, desmayada i demasiadamente enternecida, i muella i llena de afectacion, admite todos los vocablos, carecen de consonantes entre ellos se tenga por singular virtud i suavidad, es conocida falta de espíritu i fuerza: tiene infinitos apostrofos i concisiones, muda i corta i acrecienta los vocablos; pero la nuestra es grave, religiosa, onesta, alta, manifica, suave, tierna, afectuosísima, i llena de sentimientos’ i tan copiosa i abundante que ninguna otra puede gloriarse desta riqueza i fertilidad mas justamente. No sufre ni permite vocablos estraños i laxos, ni regalos lacivos; es mas recatada osservante, que ninguno tiene autoridad para osar innovar alguna cosa con libertad. (*Anotaciones*, p. 74)

¡Qué elogio! Recuerda mucho “Cantemos al Señor...” Y si es verdad que el sentimiento heroico de la España del Imperio llega a la cúspide con la *Canción en alabanza de la divina magestad por la vitoria del señor don Juan*, es también justo decir que la conciencia lingüística del idioma español llega a su plenitud con este enunciado sobre la gloria del Español.

Pero hay un problema. Una comparación es válida cuando los términos comparados son de un mismo género o calidad. Ahora bien, Herrera, quien nunca había estado en Italia, tuvo que contentarse con los textos de los poetas toscanos, en particular con Petrarca, para llevar a cabo su comparación de las dos lenguas. Esto resulta en un error porque la lengua española que él describe como “llena i capaz de todo ornamento” (*Anotaciones*, p. 73) y por lo tanto una lengua tan superior a otras que “ninguna de las vulgares le excede, i muy pocas pueden pedille igualdad”, no pudo haber sido la lengua de Garcilaso, o el koine natural, porque el Divino la había censurado miles de veces a lo largo de las *Anotaciones*. La lengua “capaz de todo ornamento...” es el habla que la sociedad culta había depurado a fines sociales y literarios. Es decir el koine artificial que usaban, entre otros, Baltazar de Alcazar, Francisco de Rioja, Juan de Arguido, la condesa Leonor de Gelves y su marido. Se trata de la *Lingua corteggiana* que Castiglione, a quien Herrera había leído e imitado aun en asuntos de amor, había propuesto para la corte y la literatura una vez depurada de expresiones y vocablos del habla común. En los capítulos 28-39 del *Corteggiano*, Castiglione intentó “formare con parole un perfetto Corteggiano”, un hombre de buen gusto que no hablaba el vulgar sino una lengua tan depurada y elegante que tenía poco del habla común.

Pero la lengua de la poesía de Petrarca y otros humanistas italianos es harina de otro costal. Esta lengua, según el crítico Umberto Pannozzo, se arrima más al koine toscano natural y su aspecto de habla común que al corteggiano:

Ma la ragione della fortuna immensa del Petrarca sta nella lingua da lui usata... Nella sua lingua, nobile e *semplice* nulla é antiquato e tutto é –si puo dire– ancora presente. Il Petrarca ha creatro per la nostra lirica una lingua che sembra *perenne*.<sup>14</sup>

Desde luego, los toscanos ni favorecían la adopción al por mayor de palabras extranjeras ni la desbordada ampliación léxica que viene con la proclividad de crear voces altisonantes y graves que en Herrera abundan con frecuencia abrumadora. Únicamente este aspecto lingüístico no “arrima” Herrera al koine natural. Al contrario, la tendencia herreriana de enriquecimiento idiomático (cerúleo, ondoso, horrisono, flamígero, impío, ufanía, erguido, rutilar, crespo...) lo aleja aún más de la lengua de Garcilaso.

Bruno Milgiorini, autor de la famosa *Storia della lingua italiana*, también identifica el koine natural como la lengua de las tres coronas. “Ma dobbiamo por ricordare che il volgare assurge ai fastigi con Dante preumanista e il Petrarca e il Boccacio”<sup>15</sup>. Más adelante, Migliorini nos informa que este koine “era una lingua di cui in particolari condizionei ci si poteva servire per esperimenti in poesia”,<sup>16</sup> ya que el *Convivio* de Dante era “conscia affermazione della maturita’ del volgare per difficili trattazioni filosofiche”.<sup>17</sup>

Valdés había dicho: “escribo como hablo”, una declaración que Herrera no hubiera hecho:

...se puede dessear mas cuidado i diligencia en algunos escritores nuestros que se contentan con la llaneza i estilo vulgar, i piensan que lo que es permitido en el trato de hablar, se puede o deve trasferir a los escritos. (*Anotaciones*, p. 267)

Volviendo a Lapesa, el ínclito historiador de la lengua española nos dice:

Herrera se esforzaba por dar a la poesía una lengua autónoma diferente del habla general. La postura de Herrera consistía en el sistemático apartamiento del vulgo.<sup>18</sup>

Verdad. Pero tampoco se esforzaba Herrera por dar al vulgo una lengua diferente de la lengua poética.

¿Conclusión? Herrera no es defensor del castellano. El Divino es defensor del cortesano.

## NOTAS:

1. RAFAEL LAPESA, *Historia de la lengua española* (Madrid: Escelicer, 1959), p.213.
2. LAPESA, *Ibid.* 204.
3. ROBERT HALL, "The Significance of the Italian Questione della lingua", *Studies in Philology*, XXXIX, January 1942, p. 1.
4. UBALDO DIBENEDETTO, "Fernando de Herrera: fuentes italianas y clásicas de sus principales teorías sobre el lenguaje poético", *Filología moderna*, 6, XXV-XXVI, págs. 489-498.
5. J.E. SPINGARM, *A History of the Literary Criticism in the Renaissance With Special Reference to the Influence of Classicism* (New York: MacMillan, 1899).
6. JUAN DE VALDES, *Diálogo de la lengua*, Selección, estudio y notas por Rafael Lapesa (Zaragoza: Ebro, 1960), p. 13.
7. MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España* (Madrid: Concejo Superior de Investigaciones, 1940) p. 257.
8. WARNER BAHNER, *Beitrag zum sorachbewusstsein in der spanischen literatur des 16 und 17 jahrhunderts* (Berlín: Ruhlen-Loening, 1956), p. 273.
9. ALBERTO SANCHEZ, *Poesía sevillana en la Edad de Oro* (Madrid: Castilla), p. 55.
10. DIBENEDETTO, o.c., p. 493.
11. *Controversia sobre las Anotaciones a las obras de Garcilaso de la Vega, Poesías inéditas*, 1580 (Observaciones del Prête Jacopin y Contestación de Herrera).
12. JOSÉ ALMEIDA, *La crítica literaria de Fernando de Herrera* (Madrid: Gredos, 1976), p. 42.
13. ADOLPHE COSTER, *Fernando de Herrera* (París: Champion, 1908), p. 273.
14. UMBERTO PANNOZO, *Antologia della letteratura italiana* (Torino: Paravia, 1960), p. 140.
15. BRUNO MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana* (Firenze: Sansoni), p. 190.
16. *Ibid.*, p. 193.
17. *Ibid.* p. 192.
18. LAPESA, o.c., p. 217.

# *La arquitectura prerrománica asturiana y su pintura mural*

MAGÍN BERENGUER

A principios del siglo VIII es invadida la Península Ibérica por los ejércitos musulmanes ante los cuales se derrumba la monarquía visigoda reinante. En las montañas de la difícil orografía del Norte, principalmente en el territorio de las Asturias, se refugia parte de la nobleza en desbandada. Reunida con los astures rebeldes allí concentrados, se establecen las bases de una guerrilla que, en la Batalla de Covadonga culminada con victoria cristiana (a.722), se transformará en guerra formal que poco más de siete siglos después desaloja los últimos restos de poderío musulmán, restableciendo la España nacionalizada.

Pero en ese resucitar y tras los primeros triunfos, la iniciada nación asturiana establece un régimen de gobierno monárquico que se afianza durante el reinado de Alfonso II (792-842) con la consolidación de los territorios ocupados.

A la instalación de las sedes reales en distintos lugares del territorio asturiano (Cangas de Onís, Santianes de Pravia y Oviedo) acompañaba siempre la realización de construcciones, a veces con reaprovechamiento de edificios anteriores y también con aportación de nuevas obras que, poco a poco, llegan a conformar un arte original –creativo– que se constituye en escuela, ya que bastantes de sus características las vemos incorporadas, dos siglos después, al arte románico.

Los monumentos asturianos del período de la Monarquía, dadas sus características, forman tres grupos. El primero de ellos corresponde a las construcciones de Alfonso II; le siguen las del reinado de Ramiro I (842-850) y a los de éste, los pertenecientes al reinado de Alfonso III el Magno (866-910).

Estos tres grupos experimentan notables diferencias entre sí. Reiteradamente he escrito que éste es uno de los aspectos más interesantes del

arte prerrománico asturiano: el no pararse en el tiempo; su constante evolución con afanes de superación; el inconformismo con espíritu de creatividad; ocurriendo todo ello en apenas cien años, pues el traslado de la Corte a León deja sin continuidad este camino artístico emprendido por los reyes asturianos.

Para describir resumidamente las características de estos tres grupos, diría que el arquitecto a las órdenes de Alfonso II había tenido, como ejemplos de inspiración, a modelos de la Baja Antigüedad, pues aunque en sus edificios hay algunos elementos de influencia visigoda, evidentemente tienen una mayor presencia e importancia las tradiciones constructivas romanas.

Con Ramiro I diría que se produce una renovación genial en el arte de construir; son las bóvedas con arcos fajones combinados con apoyos en arquerías ciegas en los muros y con los contrafuertes al exterior y, al conjuntarse todo ello, se crea un complejo y novedoso sistema constructivo, que dos siglos después veremos incorporado al arte románico. En temas decorativos hay influencias bizantinas.

Por último, el grupo dependiente de Alfonso III muestra evidencias de la intervención de tracistas andaluces en las construcciones, al incorporar el arco de herradura –olvidado desde el período visigodo y popularizado por los árabes– el alfiz y la inclusión en el repertorio ornamental de temas y estilizaciones artísticas propias de la España del Sur arabizada.

Este florecimiento artístico se produce en el siglo IX, cuando en casi toda Europa el arte de construir cae en el mayor barbarismo, triste momento del que se salvan el breve renacimiento carolingio y, en parte, los transhumantes “magistri comacini”, que probablemente aportan influencias a este despertar artístico del reino de Asturias.

El conjunto de construcciones asturianas de la Alta Edad Media, origina con sus aportaciones la formación de una escuela que, como indicaba anteriormente, influye en el arte de siglos posteriores. Pero preciso es determinar qué elementos aporta esta escuela, aunque lo haga resumidamente:

1º. Hay un nuevo tipo de planta como consecuencia de la caprichosa interpretación de las tradicionales.

2º. Contrafuertes resaltados exteriormente contrarrestando el empuje de las bóvedas en los muros y que, al propio tiempo, se utilizan como elementos decorativos; acusado ejemplo de esta función se hace patente

en el templo de Santa Cristina de Lena.

3°. En algunas construcciones se utilizan dos hojas de mampostería, una de ellas se aligera por medio de una arquería ciega que, a su vez, refuerza la fortaleza de los muros.

4°. Empleo de bóvedas con arcos fajones.

5°. Utilización del pilar compuesto, muy evidente en el pórtico de Valdediós.

6°. Formas ornamentales imitando modelos clásicos pero combinándolos, en muchos casos, con motivos de procedencia bizantina así como con otros de origen árabe.

7°. Aparejo de piedra más o menos irregular formando mampostería ordinaria, utilizándose en los ángulos sillares regulares de buen tamaño. El aparejo pobre se cubría exteriormente con una capa de estuco, que se modelaba imitando despieces regularizados.

Pero aún hay otra actuación para el enriquecimiento artístico de los templos; en el interior se decoran todos sus muros con pinturas al fresco.

Al tiempo de Alfonso II (primero de los grupos artísticos reseñados) corresponde el edificio de mayor ambición dimensional y quizá el primer ejemplo formal de este arte prerrománico. Él, el Rey, erige en la zona baja de la ciudad –entonces en pleno campo– y más o menos a un kilómetro del centro cortesano un templo dedicado a dos santos orientales, San Julián y Santa Basilisa, muy venerados en el Toledo visigodo. Su atribución al rey Alfonso II lo consignan las crónicas de Alfonso III y del Silense. No figura la fecha de su construcción, pero cabe suponer que sería posterior a las de los edificios del centro de la ciudad –San Salvador, Santa María y San Miguel– que se suponen erigidos el primero de ellos en el 812. Así, el templo de San Julián, comúnmente conocido como Santullano, sería posterior al año 812 y anterior al 842, en el que muere Alfonso II.

La planta (fig. 1) es de tres naves, con tramos separados por pilastras y pilares en los que se apoyan arcos de medio punto, y un gran crucero que supera en unos dos metros la altura de la nave central. Rematan la planta tres ábsides rectangulares con bóvedas de medio cañón, que terminan en cabecera única orientada al Este. El resto de la iglesia tiene cubiertas de madera. Las tres naves, el transepto y las capillas forman un gran rectángulo al que se agregan tres pequeños cuerpos salientes: uno a los pies de la iglesia, que ejerce las funciones de porche; otro al lado

norte del crucero que en opinión de Selgas<sup>1</sup> y del Prof. Schlunk era la estancia dedicada a tribuna real (este supuesto fue corroborado por mí años después, al descubrir los cambios de tamaño de la piedra del mampuesto cubriendo pequeños agujeros en hilada horizontal donde habrían de empotrarse los maderos que sostenían la plataforma con función de tribuna volada en unos dos metros, ante la puerta por la que accedía el soberano a ella). El tercero de los pequeños cuerpos salientes, fue reconstruido por Selgas en la restauración de 1913 como un segundo porche, pero probablemente cumplió las funciones de sacristía.

Sobre el ábside central hay una pequeña estancia sin acceso natural alguno, en la que se ingresa únicamente desde el exterior a través de una ventana de tres huecos, después de llegar hasta ella por medio de una escala. Esta habitación es común en los templos asturianos prerrománicos, y existen varias hipótesis sobre su función: cámara de castigo, o de aislamiento, o para el tesoro; personalmente creo que su función es de tipo estético; se aumenta la altura sobre los ábsides para igualar la de la nave central, equilibrando así la importancia de la cabecera con relación a las naves, acusando de este modo un mayor sosiego en las líneas y volúmenes del edificio.

Todos los muros se hallan reforzados en el exterior con robustos contrafuertes. Intervienen en la construcción de este templo fórmulas de tradición romana; tales corresponden al diseño de los arcos, que en su totalidad son de medio punto (olvidado el ultrasemicircular tan característico del visigodo español) realizados con ladrillos de barro cocido, cuyas medidas responden a los romanos así como el grosor de la capa de mortero entre unos y otros. También responden a la tradición romana los huecos con dintel y arco de descarga igualmente de ladrillo; la mampostería de piedra irregular y esquinales con sillares de buen tamaño; finalmente, los contrafuertes.

A estas aportaciones de tradición romana se unen otras como son las que corresponden a los recuerdos visigodos que quedaron absorbidos por la estética dominante en la región, cuando los godos buscaron refugio en ella. Y a esos recuerdos corresponden el porche de entrada con ingreso en arco y puerta interior adintelada; los tres ábsides terminados en una sola línea cabecera y la estancia aislada situada sobre la capilla central.

En el lado sur del crucero hay una gran ventana, y otra de semejantes medidas simulada por medio de la pintura, en el muro de enfrente.

En el ábside central hay una arquería ciega sostenida por columnas de mármol, que tiene gran parte de los materiales reaprovechados de un edificio anterior. Como decía en líneas precedentes, este sistema de arquerías ciegas da rigidez a los muros y, sin embargo, los aligera. Es frecuente su uso en las construcciones asturianas de esta etapa y, en ciertos casos, su inclusión no obedece a una necesidad de tipo estructural, sino que se emplea como un elemento decorativo más, ya que aún dentro del edificio de San Julián, los ábsides laterales tienen también su arquería ciega pero pintada, y de esta manera la veremos repetirse en los ábsides de Valdediós y laterales de Priesca.

Esta mezcla, donde se funden los elementos romanos y visigodos, acaba por formar una obra que –como decía anteriormente– presenta nuevos acentos en el desarrollo de su arquitectura y decoración. Mas no es sólo en lo constructivo donde las influencias romanas se hacen presentes, sino que todavía es más plena en la decoración pictórica parietal al fresco del interior del templo. En lo técnico sigue puntillosamente fiel al oficio romano: estuco de mezcla semejante a la romana; grabado previo con un punzón del dibujo en el estuco tierno y un evidente parentesco en lo referido al color, con las excepciones obligadas como el color azul, hijo del lapislázuli, que ha de ser sustituido con el negro, debido a las dificultades para la adquisición de la materia prima.

En la temática decorativa hemos de distinguir aquellas composiciones que únicamente tienen la misión de embellecer y las que atienden, además, al mensaje trascendente (fig. 2). Entre las primeras se encuentran la totalidad de las que exornan las bóvedas y los muros de los tres ábsides; las correspondientes a las naves laterales, las que decoran el intradós y el extradós de los arcos, los zócalos, pilares y pilastras de todo el templo.

La decoración de las bóvedas de los ábsides laterales tiene (fig. 3) enlace directísimo con la de un fragmento de bóveda de etapa romana (siglo IV) (fig. 4) correspondiente a un antiguo santuario de aguas salutíferas sobre el que, siglos después, se construyó un templo cristiano bajo la advocación de Santa Eulalia. Se ubica en el pueblo de Bóveda en la provincia de Lugo que en otros tiempos perteneció al reino de Asturias. El motivo se compone de una serie de hexágonos en grupos de cuatro, uno de cuyos lados forman los de un cuadrado, llegando a crear un casetonado que se utilizó masivamente en mosaicos y pinturas

romanas. El prototipo local de Santa Eulalia de Bóveda está dibujado a “mano alzada” con lo que muestra una mayor sensibilidad, y además también su colorido es más rico que en la Iglesia de Oviedo, pues el gris suavemente azulado de la composición lucense, se convierte en negro y el dibujo está trazado con regla y compás; pero tiene una gran meticulosidad en las medidas, que son exactamente iguales a su prototipo en todas sus partes. Esta decoración de la iglesia ovetense se convierte en representación hierática y rígida que tiene una especial preocupación en conservar unos cánones a través del tiempo; de ahí la pérdida de espontaneidad y frescura en el desarrollo de la decoración.

La bóveda del ábside central y los motivos de octágonos y losanges de las naves laterales (fig. 5), tienen precedentes en unas pinturas descubiertas en Ponto de Troia –al sur de Lisboa– (fig. 6) que se fechan en el siglo IV o principios del V. También en el mosaico “Felicitas”, descubierto en una casa romana de Salzburgo, también del siglo IV<sup>2</sup>. En mosaicos de Nápoles, Roma y Ravena tenemos un muestrario de elementos de la Baja Antigüedad que se acusa en las pinturas de San Julián de los Prados y que tienden un largo puente hasta sus orígenes por medio de tradiciones celosamente conservadas y –creo– transmitidas con todo rigor de generación en generación.

La pintura simbólico-decorativa embellece las paredes de las naves central y transversal. Su composición se distribuye en dos hiladas o zonas que recorren horizontalmente los muros de las naves reseñadas y se reparten simétricamente partiendo de un eje vertical en el centro de las paredes desarrollando a sendos lados la misma composición (fig. 7). La zona inferior de la composición está truncada, tanto en el muro Oeste de la nave central, como en los del Norte y Sur de la transversal.

En la decoración de la zona superior ocupa el centro de la misma en las cuatro paredes de las dos naves, un gran espacio en el que destaca el cuadro de la Cruz. Está pintada en ocre amarillo, con lo que se trata de dar la idea de un revestimiento de oro, que está adornado con la imitación, perfilada en rojo, de perlas y piedras preciosas. De los brazos penden las letras alfa y omega. Un arco a modo de dosel cubija a la Cruz y está, también, decorado con la imitación en pintura de gemas estilizadas; se apoya en dos columnillas así mismo decoradas en color rojo. Bajo cada brazo horizontal de la Cruz hay un pequeño edificio. Estima el Prof. H. Schlunk<sup>3</sup> que se trata de representar a la Vera Cruz hallada por Santa

Elena y restaurada por Teodosio II en el año 417 y que fue colocada en el Gólgota, entre la Basílica y la Rotonda de la Anástasis (imagen resumida de los dos pequeños edificios que figuran bajo los brazos de la Cruz en la pintura de San Julián de los Prados) y protegida por un baldaquino, representado éste por el arco que apoya en pequeñas columnas.

Aunque la Cruz teodosiana ha sido reiteradamente presentada en objetos, mosaicos y pinturas, ninguna de esas representaciones alcanza la fidelidad con que lo está la Cruz en el templo erigido por Alfonso II, lo que hace pensar que tal pintura fue hecha bajo el seguimiento de un modelo próximo al acontecimiento teodosiano.

A sendos lados del cuadro de la Cruz hay la representación de un palacio de cuyo friso penden, prendidos por tres puntos, unos cortinajes color púrpura. Prototipos semejantes, conocidos a través de las copias de Bartoli, los había en las pinturas que decoraban la Villa Adriana flanqueando la figura de Zeus. Con posterioridad los había, también, en la basílica romana de Junius Basus del año 317, y que fueron conocidos a través de los dibujos del s. XVI debidos al arquitecto Antonio de San Gallo.

A este respecto Schlunk<sup>4</sup> ha escrito: “También en el fresco de Villa Adriana se encuentran estas cortinas en la zona reservada a los dioses, en este caso Zeus. Es nuevo en Santullano el que las cortinas estén en un palacio y que sus colores púrpura y oro acentúen su carácter regio”; y continúa... “esta representación que trae su origen sin duda alguna de la Baja Antigüedad, debe de haber tenido una significación por encima de la meramente decorativa, puesto que las cortinas, al celar la vista del interior del palacio, nos hacen ver que éste tenía el carácter de un templo o un santuario”.

Así pues, creo que la situación de los cortinajes púrpura en Santullano, a ambos lados de la Cruz, tienen intención de loa, respeto y homenaje a la Cruz, representación de Cristo. El lugar que precisamente ocupan estos cuadros flanqueados por los cortinajes, hace que lo primero que perciban los visitantes, tanto al entrar como al salir, sea precisamente la Cruz, estableciéndose un claro nexo entre la construcción alfonsí y el mundo romano si consideramos que se continúa con el simbolismo que aportan los cortinajes púrpura, aunque aplicado a la representación cristiana.

La zona alta de la decoración se completa con dos tipos de edificios

que alternan con otros cuadros cubiertos por cortinas. En relación con ellas el Prof. Schlunk comenta : “El parecido de estas dos representaciones de palacios con los de la pintura romana, que hemos citado, es tan evidente que no puede haber la menor duda de que derivan de prototipos semejantes. El parentesco es tanto más asombroso cuanto que median casi 800 años entre una y otra representación y no conocemos otras representaciones exactas de ambos tipos que pudiesen haber servido de intermediarios”.<sup>5</sup>

Naturalmente que estas representaciones de Santullano vuelven a manifestar degeneración con relación a los modelos clásicos y hay, en alguna de las composiciones, ciertos elementos complementarios que a veces están fuera de su lugar. En ocasiones hay alteraciones (reunión en un solo edificio representado del arco, techo cónico y frontón) que revelan la lejanía del modelo original. Es como si esta teoría de la pintura romana hubiera recorrido un largo camino a través del cual sufrió grandes penalidades, llegando hasta este alborar del siglo IX asturiano, con un equipaje de incidencias que adulteran su primitiva pureza expresiva.

En la composición de la hilada inferior, (fig. 7) se pintan tres tipos de edificaciones diferentes cuyo ritmo compositivo queda interrumpido –como ya manifesté anteriormente– al ser incorporado un tipo de edificio distinto en una tercera y más baja superficie, en los muros Norte y Sur del crucero, y este mismo tipo de construcción, en el espacio correspondiente a la segunda faja decorativa, en la pared Oeste de la nave central (fig. 8).

En esa hilada general inmediatamente debajo de la superior de la Cruz, hay unos edificios rematados con frontón y otros que rematan en cubierta plana. Ambos tipos se alternan. Los de cubierta plana tienen sobre la cornisa de remate, otras construcciones y los rematados en frontón, también muestran al fondo, perspectivas curvas de cornisas sostenidas por columnas. Estas construcciones de menor tamaño que se vislumbran sobre las cubiertas de los grandes edificios creo que tratan de representar, en realidad, a conjuntos de ciudad lejanos al primer término; así parece, considerando el tamaño comparativo.

El centro de la composición corresponde siempre a uno de los edificios rematados con frontón. A él se dirigen las perspectivas de los zócalos y entablamentos, sugiriendo de esta forma dónde se encuentra el centro, ya que si bien en la nave central esta circunstancia se define claramente al ocupar este centro el eje de la pared –justo bajo el cuadro de la Cruz– en

cambio en la nave central no está exactamente en el eje vertical de la pared, puesto que uno de los edificios de esta composición se incluye en el muro oriental de esta nave –donde también ocupa su lugar, en la hilada superior, el cuadro de la Cruz– mientras que el resto se halla distribuido en la pared sur y su repetición en la norte, o viceversa.

Los rasgos esenciales de estas construcciones son semejantes. Dos columnas sostienen el primer término en tanto que el segundo se confía a dos pilares. Estos cuatro puntos de apoyo sustentan un techo de madera presentado en fuerte perspectiva de abajo a arriba y en cuya viga de fondo penden cortinas de dos tipos. También se alternan los dos tipos de edificios: los de frontón, que en este caso vamos describiendo, y los de remate plano. Bajo los cortinajes de ambos se ven otros pequeños edificios. La parte de entablamento comprendido entre uno y otro edificio grande, apoya en una pilastra y a través del espacio abierto se ven unas construcciones de dos pisos.

Schlunk<sup>6</sup> manifiesta que “estas construcciones del friso de edificios tienen su último origen en una imagen del Palacio Real, que no ha llegado de una manera directa hasta nosotros aunque si podemos hacernos una idea bastante exacta, gracias a las representaciones de la *'scenae frons'* del escenario antiguo. En ellas aparece el Palacio Real, propiamente dicho, la *'regia'*, coronada por un frontón, los *'hospitalia'*, viviendas de los huéspedes que se encontraban a ambos lados y, entre estos edificios segundos términos de jardines o arquitectura”.

En Santullano queda claro que la “regia” son los edificios con frontón, los “hospitalia” edificios de cubierta plana y el patio o jardines, zona de paso entre el palacio y la casa de los huéspedes.

También los cortinajes que penden de los edificios, son de dos tipos. A los de techo plano corresponden cortinas anudadas a la viga de sustentación, y de color amarillo ocre negro; en cambio, los de la “regia” son cortinas con anillas de deslizamiento y, además, distinguidas con adornos circulares pintados en rojo sobre la tela blanca. Este tipo de cortina corresponde a la de la Audiencia de la Sala del Trono romana de la Baja Antigüedad, pasando con posterioridad al ceremonial cristiano. En cuanto a los adornos que ostentan las cortinas de Santullano, tienen antecedentes en vestiduras imperiales y el color rojo púrpura viene a incidir en su significación regia, con lo cual se realzan las construcciones con frontón respecto a las de techo plano, aun cuando la importancia de

ambas en el momento de ser decorada la iglesia de San Julián, queda limitada a la mera función de enmarcar los pequeños edificios situados detrás de ellas, los cuales parecen tratarse de reproducciones esquemáticas de iglesias. El Prof. Schlunk, tras un minucioso examen de prototipos recogidos, entre los que principalmente destacan las arquitecturas del códice de Casiodoro de Würzburg, estima como fechas más probables para el origen de estas pequeñas arquitecturas, los siglos VI y VII.

Hemos de referirnos a dos grandes arquitecturas que figuran en el muro oeste de la nave central (fig. 8) y en los muros norte y sur de la transversal. De este palacio –que por lo demás sigue la tónica de los anteriormente descritos, con su zócalo, entablamento, columnas y pilastras– hemos de destacar algún detalle para afirmar, aún más si cabe, la pura ascendencia clásica de estas pinturas. El frontón con tres puertas, la central de mayor tamaño cerrada en arco de medio punto y las laterales adinteladas, se define en estos palacios. Las puertas del frontón son recuerdo de las verdaderas puertas que aparecen por primera vez en los templos griegos. Después, también se figuraban puertas en los siglos I y II d.C.

Con posterioridad las ventanas sustituyen a las puertas y así se manifiestan como tales en la mayoría de los ejemplos cristianos de Occidente, pero en ningún ejemplo posterior a la época antigua se reproduce tan evidentemente la disposición clásica de las tres puertas del frontón, como en estos edificios de Santullano. El palacio en estos tiempos se concebía como un templo, por eso es natural que no sólo figuren en los templos propiamente dichos.

Las puertas en el frontón hacían posible que el personal del culto apareciese por ellas en ceremonias de gran efecto. El estudio de estos vanos y confrontación en relieves escultóricos que los reproducen, dio a conocer que en alguno de éstos se incluyen personajes ante las puertas, lo que permite llegar a la conclusión de su salida por ellas representando o interpretando la aparición de dioses.(fig. 9).

En las representaciones simbólicas cristianas se identificaron, en algún caso, como puertas del Cielo, y muy claro aparece este significado en el relieve de la Crucifixión en la puerta de Sta. Sabina (fig.10), donde hay una puerta en el frontón figurada sobre la cabeza del Buen Ladrón y no sobre el del malo.

Conservándose la representación de las tres puertas en los frontones

de los edificios de Santullano, se afirma su fidelidad a la etapa clásica siguiendo los términos de un prototipo que ha de pertenecer a la época romana y no posterior al siglo IV.

Los pequeños edificios enmarcados por las ricas arquitecturas de los “regia” y “hospitalia”, al estar incluidos en una zona de motivos emparentados con prototipos de la Baja Antigüedad, se encuentran “forzados” al ser evidente la diferencia estilística y compositiva entre ambos, ya que los pequeños edificios están dibujados con una gran ingenuidad no exenta de barbarismo. Por otra parte la unión compositiva se efectúa con dificultad siendo evidentes las soldaduras de esta forzada unión. En tanto que el enlace de estos edificios del palacio y huéspedes se realiza por medio de cornisas y zócalos que dirigen su perspectiva hacia el eje general de la composición, los pequeños edificios tienen un punto de vista totalmente frontal (fig. 11). En las construcciones grandes el punto de vista del zócalo, entablamento y cornisas está concebido de abajo a arriba, en tanto que para los pequeños edificios es a la misma altura y, en algún caso, desde arriba hacia abajo.

La evidencia de que las construcciones de primer término y los pequeños edificios no corresponden en origen a una misma composición, nos la da el hecho de que al plantearse al decorador el problema de unificar las dos perspectivas (entablamentos y zócalos en perspectiva lateral y pequeños edificios en perspectiva frontal) ha colocado la embocadura de las arquitecturas grandes también en perspectiva frontal para que no disonaran del punto de vista frontal de los pequeños edificios, proporcionándoles una visión totalmente ilógica que choca con las perspectivas con el punto de fuga lateral del entablamento y de los zócalos del resto de la composición.

Después de estudiados diferentes prototipos, los pequeños edificios responden a una situación en el tiempo no más allá del siglo VII; el resto de la decoración cabría situarlo en prototipos del siglo IV hacia atrás, porque si bien con posterioridad han abundado las representaciones arquitectónicas en los templos del Oriente cristiano, no es menos cierto que su estilo difiere notablemente de los cuadros de la Antigüedad, acompañándose las composiciones de figuras humanas y creando un acento nuevo para el repertorio simbólico cristiano. En Santullano se produce el fenómeno de adaptación al simbolismo cristiano a través de elementos de la Antigüedad. Los pequeños edificios se incrustan en la

composición de las grandes arquitecturas, para ser realizados por ellas, quizá con rebuscada importancia, al corresponder a la embocadura palacial los cortinajes de anillas y sello en púrpura que ostentaban las prendas distinguidas de grandes personajes del Imperio, y otros, acaso con menor realce, por las edificaciones destinadas a huéspedes. Por ello el simbolismo de todo el conjunto de esta composición –dentro de las fórmulas hieráticas que hemos apuntado– posee un extraordinario purismo, casi obsesivo, tal como queda evidenciado, aun en los pequeños detalles de frontones con tres puertas, ornamentos de columnas y la propia intención simbólica de las composiciones, así como otros ejemplos propuestos.

De una parte tenemos algunos elementos decorativos, muy pocos, cuyo origen proviene del repertorio hispano visigodo, del que pueden proceder alguno de los motivos, tales como los pequeños edificios, intradós de arcos, etc. De otra parte un panorama simbólico decorativo con raíces romanas. No cabe duda que éstas suponen un 80% de la decoración total.

Otra vez se produce el fenómeno observado en los rasgos arquitectónicos de la Iglesia de Santullano: la unión de tradiciones romanas y visigodas.

Las extensas superficies pintadas así como lo dificultoso de la pintura al fresco, con la que se desarrolla la decoración y la perfección técnica de su ejecución, hace pensar en la veteranía del taller que lo llevó a cabo. Sin embargo debo manifestar que el proyecto decorativo no parece haber sido realizado especialmente para esta iglesia; el que la composición se alargue o encoja conforme a las necesidades de superficie a decorar –como se pone de manifiesto en Santullano– hace pensar que el proyecto tiene una larga tradición y repetidamente habría sido desarrollado en construcciones anteriores que no llegaron a nuestro conocimiento. De cualquier forma, esta composición de arquitecturas palaciales tiene una evidente conexión con la pintura romana no posterior al siglo IV.

La ausencia de figura humana en la composición de Santullano concede toda la importancia a las arquitecturas pintadas enlazándose más con el sentido decorativo del segundo estilo. Ningún parentesco con pinturas visigodas que, por otra parte, son desconocidas en el arte hispanovisigodo y, además las iglesias de esta etapa en Castilla tienen uno de sus encantos en la construcción con grandes sillares bien labrados, no concebidos para estar cubiertos con pinturas y, por supuesto, sin el menor indicio de ellas.

Que la decoración del templo ovetense no es copia de algún antiguo edificio, nos lo sugiere las mismas formas expresivas de la decoración. El ejemplo de los casetones pintados en Santa Eulalia de Bóveda, tan semejantes a los de Santullano, aparte de tener una mayor riqueza de color, poseen una frescura y jugosidad propias de una creación de su tiempo. La mano que trazó el dibujo es ágil y segura. En Santullano, en cambio, estamos contemplando unas formas que, si en el fondo son iguales, tienen, sin embargo una apariencia degenerada, conservan puntillosamente las medidas exactas, diría que hasta milimétricamente, pero hasta los colores han experimentado cambios; el azul se ha transformado en negro, los ocre amarillos son poco limpios y los rojos han perdido transparencia. Las tintas de claroscuro que adornan los listones de separación de los hexágonos y cuadrados, han perdido totalmente su sentido inicial; las mismas flores hechas a “mano alzada” en Santa Eulalia, se han convertido en Santullano en un esquema totalmente geométrico. En resumen, todo tiene el aspecto de conservarse a base de viejas recetas transmitidas de generación en generación; porque si se tratara de una copia hecha por un artista inhábil, resultaría una copia saturada de tosquedades; pero en la obra de Santullano no hay tal tosquedad, sino que el modelo inicial es lejano y, como digo, arrastra tras de sí una tradición que, con el tiempo, ha ajado su receta dibujística, pero no su intencionalidad simbólica.

Por otra parte hemos de recordar que en las fórmulas constructivas arquitectónicas de San Julián de los Prados, también hay un amplio conjunto de tradiciones romanas.

Reflexionando sobre qué es lo que puede justificar este conjunto de artes de la Baja Antigüedad con un salto de hasta 500 años después, se pone de manifiesto que la enrevesada geografía del territorio asturiano, pudo haber servido de refugio a alguno de los talleres de la etapa de dominación romana. Los aprovechamientos de restos escultóricos romanos e incluso de antiguos edificios rehabilitados por la monarquía, son numerosos. No entraremos en su detalle por no alargar más este artículo, pero el arte del reinado de Alfonso II es, en definitiva, como un eco tardío de esa Baja Antigüedad que fue retenido inverosímilmente, por el aislamiento de esta región durante el período de dominación goda, a causa de su apretada y difícil orografía que permitió que algún taller romano quedara retenido entre los pliegues de la montaña, manifestándo-

se por última vez en este importante templo de San Julián de los Prados, con unas fórmulas que se trasladan a través del tiempo por medio de un recetario, manteniendo rigurosamente medidas y esquemas geométricos que a veces no llegan a acoplarse a la superficie de los muros de Santullano, porque la receta es única para todos los casos; de ahí esa ingeniosa elasticidad en la composición, que permite la adaptación a los muros.

De los pequeños edificios ya hemos reseñado que sus prototipos son más próximos en el tiempo, acaso del siglo VII. Creemos que se trata de auténticas reproducciones de edificios existentes, cuyos modelos se repiten hasta completar los huecos que enmarcan las grandes arquitecturas. Tras un minucioso examen de prototipos recogidos, principalmente destacan las arquitecturas del código de Casiodoro de Bamberg, un templo con dos torres, y en el de Würzburg la representación de la “Ecclesia Mater” en un mosaico sepulcral de Tabarca (Túnez) etc. Seguiríamos repasando prototipos en los que la referencia a estas pequeñas construcciones es de iglesias.

Poco a poco entraríamos ya en el mensaje que estas pinturas nos dejan en las naves central y transversal, que son las realizadas con tal sentido simbólico.

Diríamos que en la zona superior se ve la intención de representar a la Jerusalem celestial. La Cruz en Santullano es cuadro central con principal protagonismo en la composición, que se acusa más aun por su significado al que se subordina el resto de la composición y es, al mismo tiempo, una evidente alusión al sacrificio del Gólgota, que hizo posible a la Humanidad el acceso a la Ciudad Celestial.

Los pequeños edificios en la hilada decorativa inferior, son al parecer, el elemento destacado de importancia, ya que los “regia” y “hospitalia” tienen como misión el dotarles de marco distinguido precisamente para destacar su valor representativo. Como dije anteriormente, parecen ser reproducción de verdaderas iglesias. Treinta y seis son el número total de los representados y, sin embargo, sólo hay once modelos distintos, pero al disponer de mayor superficie el decorador de Santullano se vio obligado a la reiteración de ellos. Esta segunda franja decorativa pudiera interpretarse con la representación de la Iglesia terrenal, camino señalado para el acceso a la celestial, representada en la zona alta de la decoración.

San Miguel de Liño y Santa María del Naranco siguen cronológica-

mente a San Julián de los Prados.

No es posible extenderme en la descripción de estas dos construcciones erigidas bajo el mandato de Ramiro I. Santa M<sup>a</sup> del Naranco en origen no fue iglesia; era aula regia y San Miguel el templo al servicio del palacio que, en el siglo XII, por derrumbamiento de gran parte de él, pasa el culto al palacio que se convierte en templo bajo la advocación de Santa María.

Como decía al principio, Ramiro I tiene bajo sus órdenes a un arquitecto genial, que da un vuelco a los sistemas constructivos y a la propia decoración. Ha roto con casi todo lo anterior y sólo en lo que se refiere a la pintura decorativa conserva únicamente los motivos de las bóvedas de las capillas pero en el resto la figura humana se convierte en protagonista de la decoración. Esto afirma lo tradicional de las obras de Alfonso II. Él, el Rey, en sus primeros esfuerzos por lograr templos importantes aprovecha el conocimiento de los viejos talleres. Pero el Arte resucita en sus afanes creadores y, apoyándose en lo anterior y huyendo al mismo tiempo de él, evoluciona radicalmente. De ahí cómo éste es un nuevo punto de apoyo para confirmar las raíces de la Baja Antigüedad en la obra alfonsí.

Por último el grupo de Alfonso III, caracterizado por la construcción de San Salvador de Valdediós, continúa las tareas constructivas aprovechando las soluciones y avances conseguidos en la etapa ramirense e incorpora nuevos rasgos, tal como el arco ultrasemicircular por influencia árabe, así como importantes aportaciones de la misma procedencia a la pintura, en la que también está presente la figura humana, si bien –como ocurre en San Miguel de Liño– están presentes temas como los que vemos por primera vez en Santullano, los de los intradoses de las arquerías, bóvedas de las capillas y de las naves, aunque en este caso no con la misma fidelidad que en la Iglesia del Naranco, sino que hay motivos estilizados con la imaginación de artistas del Sur peninsular, haciendo uso fantaseado de palmetas y entrelazos que dan una presencia distinta a la decoración, aunque en el fondo obedezcan a los mismos esquemas compositivos que la pintura de San Julián de los Prados.

## NOTAS

1. F. SELGAS, *La Basílica de San Julián de los Prados (Santullano) en Oviedo* (Madrid, 1916), p. 20.
2. H. SCHLUNK Y M. BERENGUER, *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X* (Oviedo, 1957), p. 8.
3. SCHLUNK, o.c., p. 43-44.
4. SCHLUNK, o.c., p. 63.
5. SCHLUNK, o.c., p. 56-57.
6. SCHLUNK, o.c., p. 67.

## OTRA BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- SCHLUNK, H. "La Iglesia de San Julián de los Prados y la arquitectura de Alfonso el Casto" en *Estudios sobre la Monarquía Asturiana*. I.D.E.A., Oviedo, 1949.
- GOMEZ MORENO, MANUEL. *Iglesias mozárabes*. Madrid, 1919.
- BERENGUER, MAGÍN. *Les peintures murales des églises asturiennes au IX<sup>o</sup> siècle*. París: Centre International d'Etudes Romanes, 1961.

## FIGURAS

- Fig. 1. Santullano. Planta, según Hanson.
- Fig. 2. Santullano. Sección longitudinal de las naves central y transversal, con el esquema de las pinturas.
- Fig. 3. Santullano. Fragmento decorado de una bóveda.
- Fig. 4. Santa Eulalia de Bóveda. Fragmento decorado de una bóveda.
- Fig. 5. Santullano. Decoración de la nave lateral meridional.
- Fig. 6. Ponto de Troia (Portugal). Pintura mural romana.
- Fig. 7. Santullano. Decoración del muro Occidental de la nave transversal.
- Fig. 8. Santullano. Edificio aislado en la decoración del muro Occidental de la nave central.
- Fig. 9. Museo de las Termas. Roma.
- Fig. 10. Puerta de Sta. Sabina. Roma.
- Fig. 11. Santullano. Detalle de la perspectiva en las construcciones grandes y los pequeños edificios.

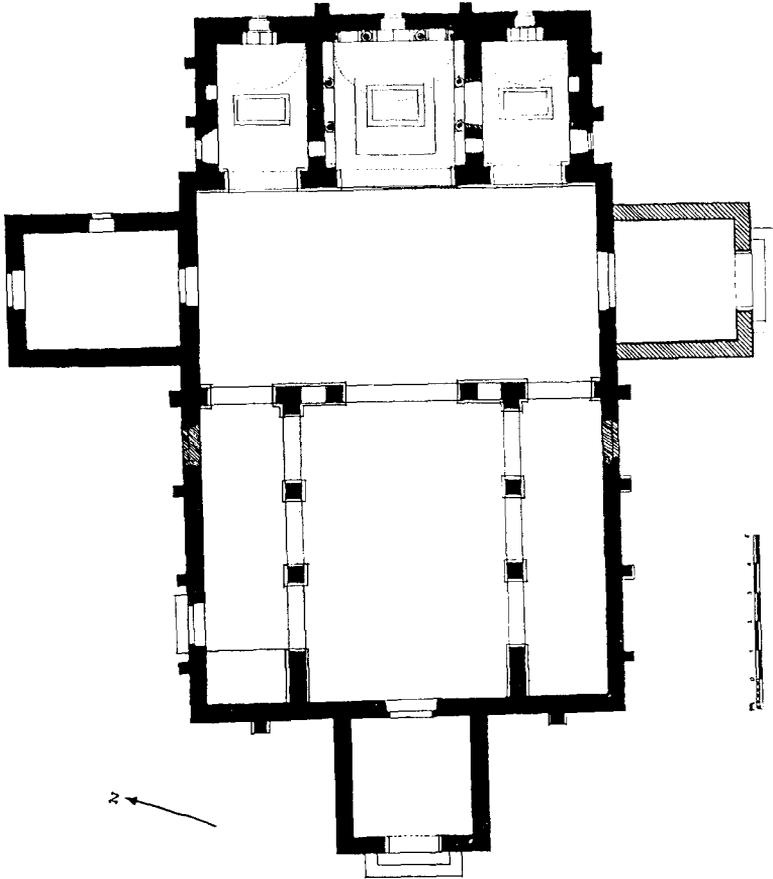


Fig. 1: Santullano. Planta, según Hanson.

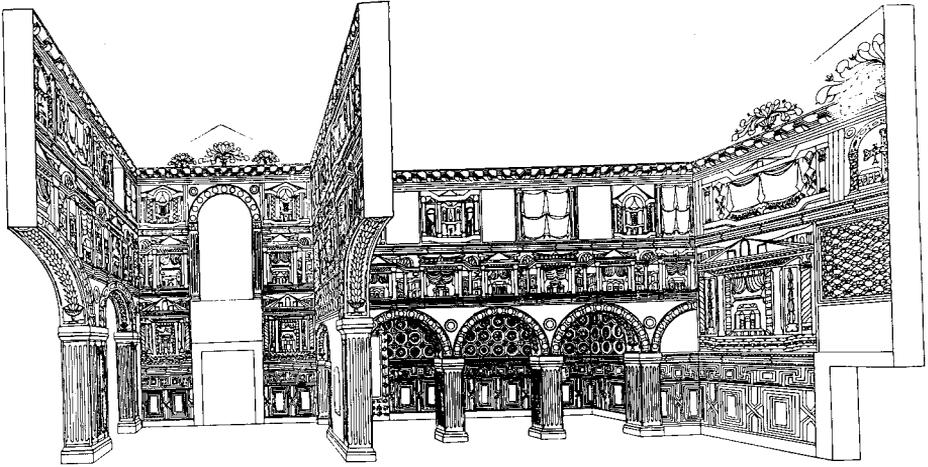


Fig. 2: Santullano. Sección longitudinal de las naves central y transversal, con el esquema de las pinturas.

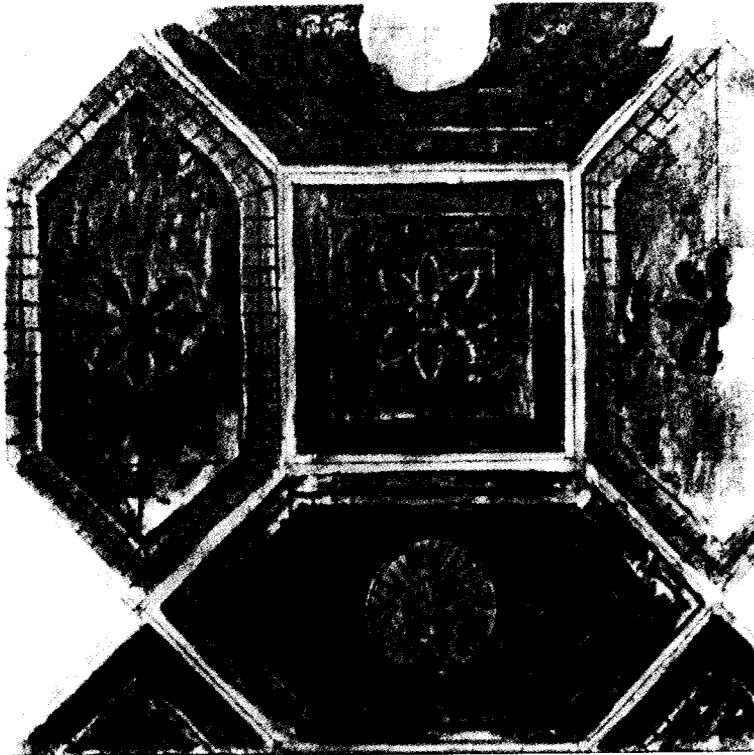


Fig. 3: Santullano. Fragmento decorado de una bóveda.

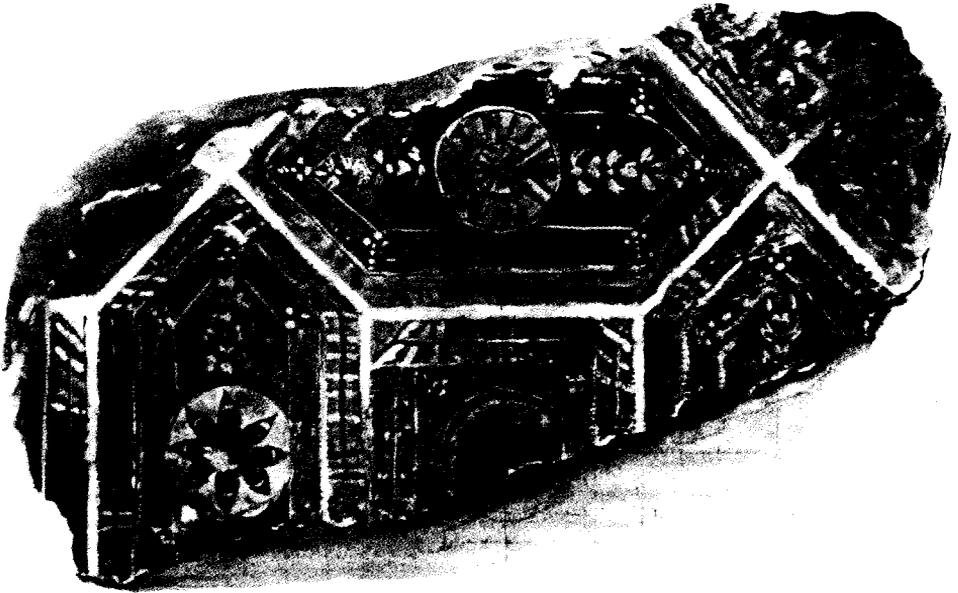


Fig. 4: Sta. Eulalia de Bóveda. Fragmento decorado de una bóveda.

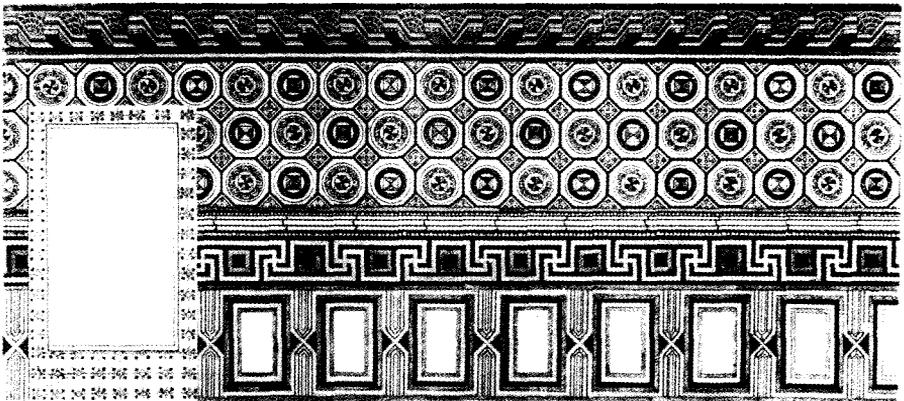


Fig. 5: Santullano. Decoración de la nave lateral meridional.

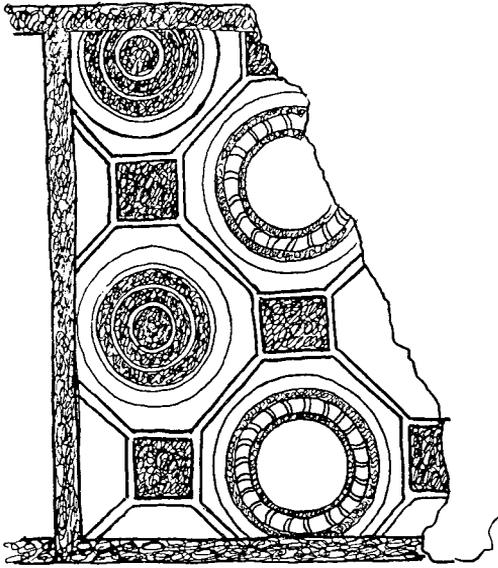


Fig. 6: Ponto de Troia (Portugal). Pintura mural romana.

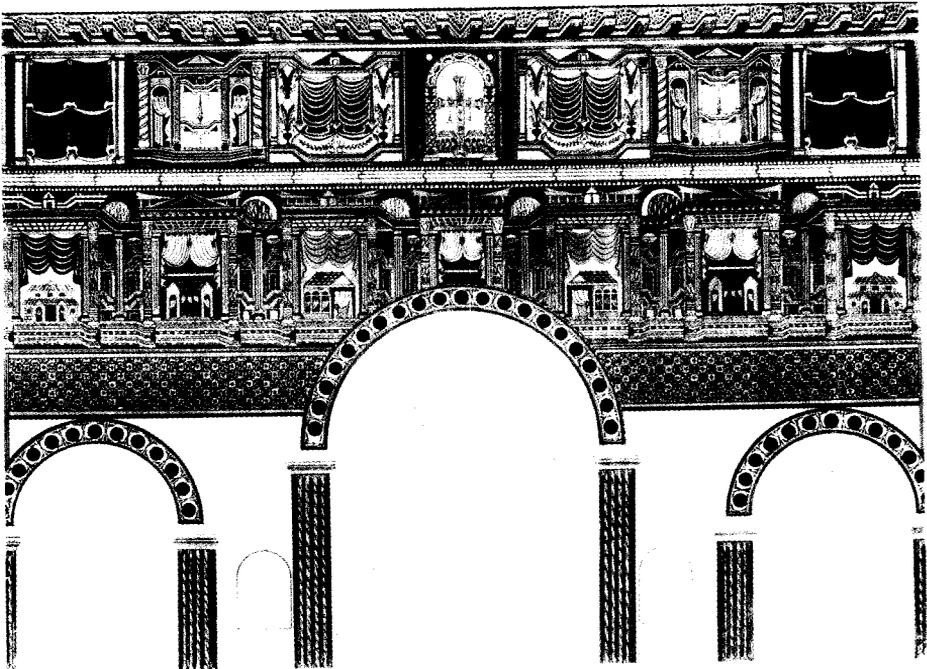


Fig. 7: Santullano. Decoración del muro occidental de la nave transversal.

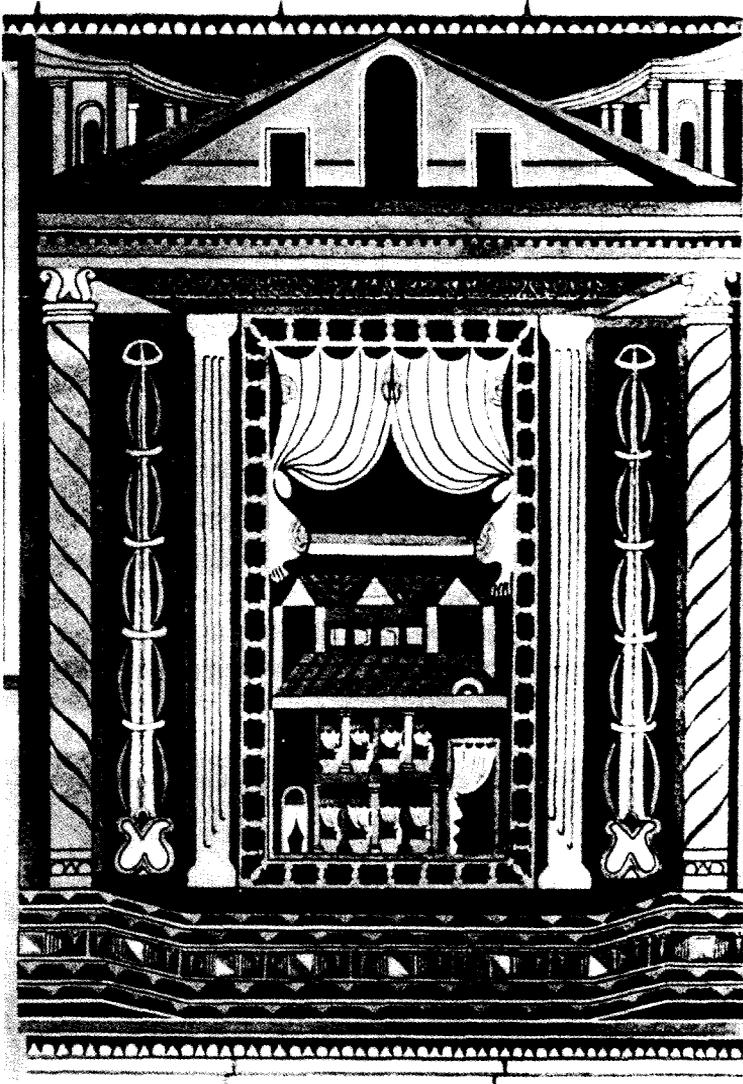


Fig. 8: Santullano. Edificio aislado en la decoración del muro occidental de la nave central.



Fig. 9: Museo de las Termas. Roma.

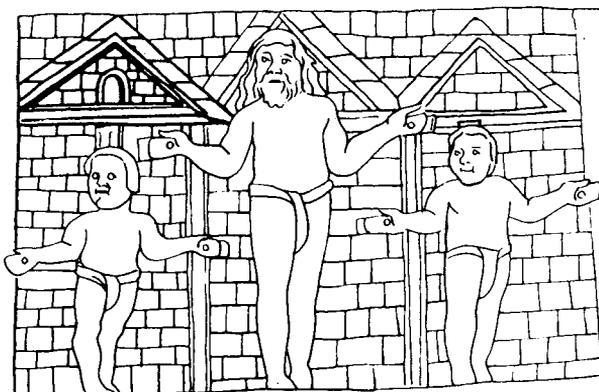


Fig. 10: Puerta de Sta. Sabina. Roma.

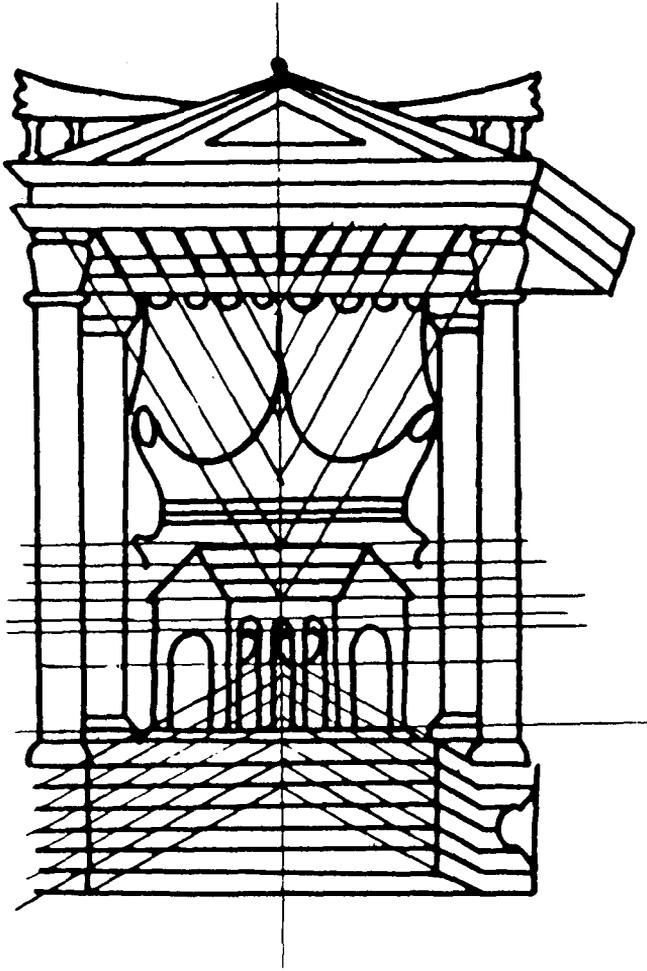


Fig. 11: Santullano. Detalle de la perspectiva en las construcciones grandes y los pequeños edificios.

# La poesía de Alfonso Reyes: promesa y realidad

ALICIA REYES

Es un verdadero placer hablarles de uno de mis temas predilectos: la poesía en Alfonso Reyes, ya que como decía Paul Valéry: “Los domingos, yo también salvo mi alma componiendo versos”.

Los primeros cuadernos de Alfonso Reyes guardan muchos secretos y, entre esos secretos, constan los primeros ejercicios poéticos con las visibles reminiscencias de sus lecturas del momento.

Tempranamente nace el escritor, enamorado como Paul Valéry de la poesía y al igual que él, con una necesidad de rigor, ya que gracias a éste, se alcanza la verdadera belleza de la palabra. Entre notas de aritmética, historia o magia, figuran esos intentos que son ya más que promesa.

El “combate de Jacobo con el ángel”<sup>1</sup> del que nos habla en su *Experiencia Literaria*, se ha desatado, puesto que, como él opina, “...prescindir de la tradición prosódica es, artísticamente, tan legítimo como obligarse a ella. El arte opera siempre como un juego que se da a sí mismo sus leyes, se pone sus obstáculos, para después irlos venciendo. El candor imagina que, por prescindir de las formas prosódicas, hay ya derecho a prescindir de toda norma. Y al contrario: la provocación de estrofa y rima ayudan al poeta como las andaderas al niño...”

El niño de entonces ha entendido perfectamente la provocación de estrofa y rima, aquella que le permitirá, más tarde, la liberación. De estos primeros años en andaderas data el siguiente soneto:

## AMANECER

Como una tea, un nubarrón se enciende:  
con sus rayos el Sol alumbró el prado;  
atrás, la niebla que compacta asciende:  
vapor que se levanta en el vallado.

Los átomos de nubes que gotean  
 rocío sobre la arisca y alta cumbre,  
 semejan polvos de oro que rodean  
 al Rey Astro en su cuadriga de lumbré.

Como la mar se mece y murmurea  
 sobre la era, el pasto humedecido.  
 Da principio el labriego a su tarea.

El rumor de la vida se levanta.  
 En la ciudad, allende la colina,  
 un gran himno que Natura canta.

Como en toda juventud, abundan los claroscuros, es decir, los contrastes. De un poema en donde la Naturaleza se yergue ante nosotros y a fuerza de resplandor nos deslumbra, pasa a otro que desgarrar el alma. Desaparece el Sol, el oro y el pasto humedecido de ese amanecer tibio y sonoro, para dejar salir un grito de desesperación aunado a la soledad. La guerra de la envidia, la voluptuosidad de un pensamiento "Negro" que confirman su teoría de que la juventud es triste por naturaleza, y que el verdadero humorismo sazona con los años. Cuántas veces nosotros mismos –y no sólo en nuestra adolescencia– hemos experimentado esa soledad, esa desesperación, esa tristeza de sentirnos aislados y mal comprendidos. La convulsión del alma que se precipita en huracán deshecho, para romper los diques de la calma, lleva en sí una fuerza patética pletórica de poesía para la edad en que fue concebido:

## NEGRO

Cuando en horrenda convulsión el alma  
 se precipita en huracán deshecho,  
 y rompiendo los diques de la calma  
 abate en su furor el férreo pecho;

cuando en el aire rugen las tormentas  
 de rabia y de odios reprimidos,  
 y la virtud en sus fatigas cruentas  
 se ve atacado hasta exhalar quejidos:

cuando cobarde, maldecida y necia  
 la envidia con tesón su guerra arrecia  
 y el hombre, entre los hombres se halla solo.

Aparece y se yergue ante su dolor  
 el fantasma voraz del homicidio  
 ¡oh! voluptuoso y tentador suicidio.

—Monterrey, 1904

Es interesante ver cómo va evolucionando, cómo va asentándose ese espíritu curioso por todo lo que lo rodea, en el que una de las preocupaciones principales es el saber. En ese mismo cuaderno consta dicha preocupación: “Cuando ante el pensamiento humano se extienden y se despliegan las brillantes alas del saber, se descubren lontananzas luminosas, que seducen y atraen. El hombre, entonces, es un nostálgico que sueña con aquellas visiones luminosas, que no comprende aún. Hay una esencia pura, que hace sentir al hombre superior, emociones extrañas, pensamientos que se podrían llamar locos, y que no son sino chispas de un fuego que tarde o temprano tiene que arder...”

Sus horizontes se amplían, el fuego arde y en 1905, Alfonso Reyes publica sus primeros sonetos. Recordemos que así lo declara en el prólogo a su *Constancia Poética*<sup>2</sup>: “Comienzo, pues, con la prehistoria de los diecisiete, la edad pastoral o neolítica, y relego la paleolítica a la piedad de las reliquias caseras. Tales los tres sonetos —*La Duda*— inspirados en un grupo escultórico de Cordier y publicados en el *Espectador* en Monterrey, el 28 de Noviembre de 1905, acaso su primera salida en letras de molde. Antes había publicado el “Nuevo estribillo”, parodia de intención política del “Viejo estribillo” de Amado Nervo en *Los Sucesos* del 24 de mayo de este mismo año. De esa edad paleolítica son los poemas anteriores, así como “Nuevo estribillo”, en donde ya hay mucho del humorismo posterior:

### NUEVO ESTRIBILLO

¿Quién es ese soldado de furibundo embate  
 a cuya voz responden cual eco los clarines?  
 —Rosalindo Martínez...

¿Quién es ese a quien todos glorificando están  
 porque guarda es sus arcas tesoro en numerario?  
 —Es el subsecretario que marcha a Yucatán,  
 es el Subsecretario...

¿Di quién eres soldado de furibundo embate  
 cuya espada cintila con un fuego divino.  
 –¿Que quién es? Rosalino que se marcha al combate.  
 Oye bien: ¡Rosalino!...

Del mauser que en el Yaqui empuñan los soldados,  
 sin Rosalino, el tiro casi siempre se yerra,  
 es el Dios de la Guerra, de acicates dorados,  
 es el Dios de la Guerra!...

¡Oh bravo Rosalino! la guerra te reclama,  
 sin ti, el yaqui malvado se burla del gobierno;  
 parte hacia tu elemento, la matanza te llama:  
 ¿Qué fuera del Infierno si no hubiera la llama?  
 ¿Qué fuera del Infierno...?

Desde 1906 se hace sentir ya la influencia parnasiana que, según él, rectificó el romanticismo amorfo de la adolescencia, el cual –impericia aparte– era el pecado de todos sus versos anteriores, que hoy hemos sacado a la luz para comprobar la rapidez de evolución en cuanto a promesa y realidad. Nunca permaneció sordo a la inspiración y de ello deja huella en su *Anecdotario*<sup>3</sup> cuando nos cuenta:

Desde muy pronto me acostumbré a obedecer a la inspiración en cuanto ella se presenta, tal vez para que no se pierdan, las virtudes del yo naciente. Recuerdo que, en las aulas de la Preparatoria, cuando me cantaba al oído un endecasílabo bien armado, pedía permiso al profesor de retirarme, alegando un trastorno de salud, y me sentaba, en los bancos del corredor, a escribir mis versos al instante.

En 1906 hace su aparición poética en *Savia Moderna*, que era como una hija de la célebre *Revista Moderna*. Ahí publica su soneto *Mercenario* impresionando mucho a Cravioto puesto que en lugar de perderse en vaguedades sentimentales, se ciñe al código parnasiano. Un año después, en 1907, sigue los consejos de Pedro Henríquez Ureña, y se somete a las disciplinas de la prosa, sin por eso abandonar los versos, puesto que como consta en el prólogo a su libro *Huellas*<sup>4</sup>: él comenzó escribiendo versos y se propuso seguir escribiendo versos hasta el fin de sus días. Entre 1908 y 1910 elabora los ensayos de sus *Cuestiones Estéticas* y de esos años también data el siguiente poema que encierra ya toda la belleza de un soneto de Sor Juana:

## ESTA NECESIDAD

Esta necesidad de sacrificio,  
que me hace vivir como muriendo,  
me subleva de modo que no entiendo  
cómo me tiene amor a su servicio.

Quédate, amor, y váyase el suplicio  
inútil que me tiene padeciendo:  
¡si el alma claro me lo está diciendo  
que amar amor es amar sacrificio!

¡Cuánto exiges, amor, ay, cuánto exiges!  
Y cómo en tus oscuros arrebatos  
disfrutas, alma, cuanto más te afliges.

¡Y qué bien miro lo que voy perdiendo!  
¡Y qué bien miro que son insensatos  
los que quieren vivir como muriendo!

—Monterrey, 1901

“Como poeta, —opina Navarro Tomás— mostró Reyes especial atención e interés por las cuestiones relativas al verso. La métrica de las composiciones reunidas en el volumen de su *Obra Poética* abarca un amplio horizonte de versos y estrofas”.

Reyes no perteneció a la escuela modernista ni por generación ni por estética, pero coincidió en el fondo con la actitud de tal escuela en lo que se refiere a la estimación y culto al verso. Su veleidad que él lealmente declaraba, en cuanto a asuntos y estilos, no le apartó de esta devoción en ninguna parte de su vida: “Seréis, versos, mis últimas locuras”, decía al principio de uno de sus sonetos.

Reaccionó resueltamente contra las construcciones rítmicas de ampulosa y resonante orquestación. Su inclinación lo llevó a aplicarse con preferencia a efectos más delicados y secretos de la palabra versificada. Sus ejercicios y experiencias fueron resultado de observación aguda y reflexiva y de refinada sensibilidad. No se conformó con adoptar el verso como instrumento concebido, sino que procuró desentrañar su naturaleza y dominar su técnica. Es decir que llegó, como ya hemos dicho, a la producción de “libertad o liberación” ya que el ser poeta “exige coraje para entrar por laberintos y matar monstruos”. No se puede ser poeta de la vaguedad, el poeta no debe confiarse demasiado en la poesía como

estado del alma, y en cambio debe insistir en la poesía como efecto de las palabras. La línea que siguió Reyes poeta está perfectamente caracterizada en su *Teoría Prosaica*<sup>5</sup>:

Y decir que los poetas,  
aunque aflojan las sujetas  
cuerdas de la preceptiva,  
huyen de la historia viva,  
de nada quieren hablar,  
sino sólo frecuentar  
la vaguedad pura!

Yo prefiero promiscuar  
en literatura.  
No todo ha de ser igual  
al sistema decimal:  
mido a veces con almud  
con vara y con cuarterón.  
Guardo mejor la salud  
alternando lo ramplón  
con lo fino,  
y junto en el alquitara  
—como yo sé—  
el romance paladino  
del vecino  
con la quinta esencia rara  
de Góngora y Mallarmé.

—1931

Existen, en la obra poética de Reyes, momentos modernistas al principio, luego el tono posmodernista, que parece el más continuado; y hay también evidencias de sus contactos con la joven poesía de vanguardia y aun la posterior. Tomás Navarro nos habla de la dificultad para encasillar a Reyes en un determinado período o escuela, puesto que como él dice: “En la selección de su extensa cultura, nuestro mexicano universal, juntaba lo antiguo y lo moderno, lo culto y lo popular, lo grave y lo ligero, lo mexicano, lo español y lo universal.” En él también se hace patente el deseo de que la poesía diga aquello que solamente ella puede decir, aquello que es inaccesible a la lógica del lenguaje común y corriente, ya que encierra un mundo inagotable cuyos horizontes se agigantan salvándonos del mundo estrecho en que vivimos. El arte es entonces “el

antídoto de la rutina”, sin olvidar jamás la alta escuela. Una vez salvados los obstáculos, una vez dominada la técnica, el poema es más fluido y Reyes llega a la abstracción de sí mismo, reduciendo la poesía a su papel más humilde y más elevado a la vez; es decir, al de un análisis mesurado que si alcanza el nivel de obra de arte, lo hace gracias a la conjunción de razonamiento e impulso poético.

La ternura es una de sus cualidades en los poemas de amor, y toda ella se desprende, en este titulado “Engañados”:

Engañados del sosiego  
con que los conduce amor,  
llegaron tus pensamientos  
a las puertas del temor.

En tus azorados ojos  
quise beber tu estupor,  
donde —entre esmeraldas y oros—  
tuve otra suerte mejor:

porque vi cómo salían,  
a modo de confesión,  
dos lágrimas perseguidas  
de cerca por otras dos.

—Madrid, 1922

Las lágrimas perseguidas de cerca por otras dos son dulce tristeza de los sentidos. No obstante ese lenguaje sencillo, todo el poema encierra una maravillosa profundidad. El amor se engaña muchas veces, mas viene la liberación y a modo de Katarsis, las lágrimas que con su pureza hace vibrar nuestra alma. La palabra “lágrimas” es aún más conmovedora que llanto o sollozo hasta el punto de hacernos recordar a Alfred de Musset:

Les plus désespérés sont les chants les plus beaux. Et j'en sais d'inmortels qui sont de purs sanglots. (Los más desesperados son los cantos más bellos, y los hay inmortales que son puro sollozo.)

“El repertorio de metros y estrofas de la versificación de Reyes —opina también Navarro Tomás— compone un cuadro de variadas formas, entre las que figuran las que su sentido poético debió considerar más adecuadas en cada caso para la grave reflexión filosófica, para la serena contempla-

ción lírica, para el suave comentario humorista y para los otros muchos temas que estimularon su ingenio” Analizar aunque en forma somera dicha variedad de temas de la obra poética de Reyes nos llevaría a la elaboración de un libro entero. Por el momento no hemos querido más que pasear a nuestros lectores por las diferentes etapas de su lírica: desde la niñez o promesa hasta la realidad adulta, pasando por la adolescencia.

De los felices momentos de dulce retiro en donde Alfonso Reyes recreaba la mirada y los sentidos, data su *Homero en Cuernavaca* dedicado a la buena memoria del sabio, inolvidable amigo y probo sacerdote Gabriel Méndez Plancarte. Este recreo en varias voces –prosaico, burlesco y sentimental– empieza así:

### ¡A CUERNAVACA!

A Cuernavaca voy dulce retiro  
cuando, por veleidad o desaliento,  
cedo el afán de interrumpir el cuento  
y dar a mi relato algún respiro.

A Cuernavaca voy, que sólo aspiro  
a disfrutar sus auras un momento:  
pausa de libertad y esparcimiento  
a la breve distancia de un suspiro.  
Ni campo ni ciudad, cima ni hondura;  
beata soledad, quietud que aplaca  
o mansa compañía sin hartura.

Tibieza vegetal donde se hamaca  
el ser en filosófica medida...  
¡A Cuernavaca voy, a Cuernavaca!

El pensamiento de Alfonso Reyes siguió el camino natural de toda inteligencia vigorosa. Los hombres casi siempre han ido en busca de la verdad absoluta o el pensamiento supremo, sin embargo, los grandes espíritus modernos como Valéry y nuestro Alfonso, nunca creyeron poder explicar el Universo, ni aún que exista una explicación. Dicha inteligencia lo llevó a establecer cierta hipótesis de los fenómenos observados, sin creer, por eso, que sean absolutamente verdaderas ya que algunas de ellas se verán un día reemplazadas. Al igual que el autor de *M. Teste*, su vida está llena de una realidad anterior a las ficciones o a los mitos. Esta realidad que se alcanza únicamente a través de la obra de arte, y

singularmente por la poesía entendida en su sentido más amplio. “La función del poeta –opina A. Maurois– debe ser la de dar a las palabras su valor armónico, así como crear alrededor de ellas ese aire de misterio que las rodea al nacer”. “Un poema debe ser una fiesta del intelecto” ya que se hace con palabras aunadas a la sensibilidad y a la inteligencia. Por esta senda llegamos a la confirmación de que la naturaleza nos otorga cualidades, pero que tenemos que encauzarlas para no perdernos en un torbellino de vaguedades sin límite: “Soñar y al mismo tiempo no soñar, tal síntesis es la operación del genio” decía Novalis...

Ahora bien, veamos, ¿cuál debería ser la función del poeta? Qué dulce sería pensar que los poetas fueran los orientadores de nuestra América, que los pueblos no se entiendan solamente gracias a un intercambio de mercancías. Todo esto y más está en el discurso que Reyes pronunciara para despedir al poeta brasileño Ronald de Carvalho en 1931, y dice así:

Mientras nos aseguraban que los pueblos sólo se entienden para el cambio de mercancías nos quedaba poco qué hacer. Cada una de nuestras repúblicas trocaba intereses materiales con los mismos mercados extranjeros de siempre. Siguiendo rutas paralelas, nunca se encontraban nuestros barcos. No sabíamos que éramos uno: y los pueblos americanos vivíamos tan alejados unos de otros como tal vez de nosotros mismos –porque la ignorancia de lo semejante supone siempre, en mucho el desconocimiento de lo propio–. Pero la curiosidad de los poetas rompió el funesto sortilegio. Son los poetas las fuerzas desinteresadas del Espíritu quienes están devolviendo su coherencia y su unidad a toda la América. No son mercados de Río de Janeiro, de Buenos Aires, la Habana o México: no son los poseedores del algoritmo o los escamoteados avezados de la oferta y la demanda: son las juventudes universitarias las que sacuden a un tiempo con el entusiasmo o la inquietud de uno solo: son las revistas literarias escritas por gente de veinte años que se inclina anhelosamente hacia el espectáculo del pueblo vecino; son los muchachos sin experiencia, pero llenos de adivinación; son los soñadores; son los que –en el sentir vulgar– no sirven para nada, quienes han levantado entre las veinte repúblicas la más que provechosa cruzada de la cordialidad y el entendimiento mutuos, obra de elemental decoro humano, cuando no fuera de eficacia evidente en todos los órdenes sociales. Las manos se atan con las manos, y nuestro mundo pesará un día sobre la tierra en proporción con el espacio que ocupa. Ya circula una misma alma. Ya no se puede tocar a un sitio de América sin que seis o siete más respondan a un tiempo. El dolor y la alegría de uno van a producir entre los otros efectos inesperados.

De suerte que la poesía, la Cenicienta; de suerte que la imaginación, la loca de la casa, ha venido a ser de más provecho que las mil y un artimañas de que se precia el mercader? ¡Oh triunfo de veras latino, que

ha de dar un día a nuestra América un carácter único en la historia! Nunca conocimos mayor fuerza que la fuerza de la belleza. Entre la teoría y la acción, corría para nosotros, el hondo río del sentimiento. Poesía una y otra vez, y siempre poesía. Nuestra América es la tierra donde salir a disfrutar de la Luna es más importante que dormir, y donde cantar y pelear son la misma cosa. Algún día hemos de encauzar este torrente de energía vital, y yo sólo conozco a unos ingenieros capaces de reducirlo a fórmula asimilable, y esos ingenieros son los poetas. El caos llega hasta ellos en acometidas violentas como la ola a los pies del faro. Pero arriba de la torre, al castigo de tanto embate, se enciende y gira una corona de luz. Nuestra América está recibiendo de sus poetas las mejores orientaciones. El poeta es, en nuestros pueblos, el organizador de la esperanza:

Todo lo sé: la onda cordial desata  
voluntad que anulaste la porfía  
del bien y el mal; dureza generosa,  
basa de templos, muralla de ciudades.

Boca de dictar leyes,  
mano de hacer y deshacer cadenas,  
frente para corona verdadera,  
¿qué nombre te daremos?

Todo lo sé: la onda cordial desata,  
cólmate de perdón hasta que sientas  
lo turbio de una lágrima en los ojos:  
mata el rencor, e incéndiate de gozo...

—De *Ifigenia Cruel*

“El poeta ya consumado, organizador de la esperanza, sin par, de arte, sensibilidad y ciencia. Ifigenia –nos dice–, encubre una experiencia propia. Usando del escaso don que nos fue concedido, en el compás de nuestras fuerzas, intentamos emanciparnos de la angustia que tal experiencia nos dejó proyectándola sobre el cielo artístico, descargándola en un coloquio de sombras”.

“La poesía –recordemos a Cervantes– es como una doncella tierna y de poca edad, y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir, adornar, otras muchas doncellas y que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar

con ella... (...) Ella es hecha de una alquimia de tal virtud, que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de inestimable precio...”

## NOTAS

1. *La experiencia literaria* (Buenos Aires: Ed. Losada, 1952, y Vol. XIV, México: Fondo de Cultura Económica, 1962).
2. o.c. Vol. X (México: Fondo de Cultura Económica, 1959).
3. *Anecdotario* (México: Ed. Era, 1968).
4. *Huellas*, o.c. Vol. X (México: Fondo de Cultura Económica, 1959).
5. Vol. X, o.c. de A. Reyes (México: Fondo de Cultura Económica).

# *A la búsqueda de una interpretación de la poesía*

ODÓN BETANZOS PALACIOS

## **¿Qué será poesía?**

Con tantos siglos de creación poética, todavía estamos delante de la incógnita de su milagro y del interrogante de su prodigio. Los críticos más sabios, los poetas críticos más hondos, se han detenido en sus puertas, han esbozado conceptos que la definan, han rozado sus ángulos, han visto su exterior, han formulado sistemas que la configuran, pero la médula queda virgen, como milagro inexplorado. ¿Inexplorado? ¿Por qué? ¿Se podrá llegar a sus entrañas? ¿Habrà una ley natural que la defina? Pensamos que todavía no es posible. El hecho poético es por lo pronto un milagro cerrado e incognoscible.

La poesía siendo una es múltiple. Un desvío para cada creador de ella. Un universo independiente que la insinúa, la interpreta y la da en consonancia con su temperamento. Se la ha visto ya nacida, fuera, en el aire, cuando emociona, altera y arrastra con su embrujo al lector, al oyente. Se la ha visto como emoción sobrecogedora, como palabras medidas, como ritmo, como rima, como elementos que la integran, pero por encima de todo ello sobrevolando va su esencia, que no se sujeta a normas y es en realidad el resultado de un soplo como divino; y con lo divino y en lo divino andamos en mantillas.

Todos los ensayos sobre este tema han sido hechos de afuera hacia adentro, de la poesía captada y sentida al generador, de la emoción a la fuente que la produce, de la palabra milagrosa por su ordenación al alma que la sublima. No decimos hombre, decimos alma. La poesía no es, pensamos, producto humano aunque la haga el humano; es emanación, efluvio de un alma universal pasándola por el cedazo particular del ser

que se llama poeta. Intentaremos meternos, en lo posible, en el alma y subiremos por ella a su resultado, a su hecho, a la manifestación artística que se nombra poesía.

### **Poesía como concepto**

Hemos meditado muchas veces sobre este tema. Cada vez que un poema nos ha emocionado hemos intentado buscarle sus raíces. ¿Tendrá raíces? Pensamos que no. No hay raíces. Configurada la obra poética en papel, con palabras que la limitan. ¿La limitan? No la limitan totalmente, porque la esencia se escapa de las palabras y tiemblan en el alma. Pero puesta esa obra poética en papel, dibujaremos sus componentes mayores, porque otros miles y menores se le asocian: esencia, musicalidad, verbo. Tres elementos que la envuelven y la muestran. La proporción de esas unidades vendrá a darnos el perfil de cada poeta, podrá darnos su pasta sensible, su inclinación, su hecho artístico, en realidad su nombre-alma.

Metámonos en el hombre de sensibilidad, en el poeta. Subamos de su fondo a su creación, de su emoción a la emoción que nos produce, de su fuente al chorro de agua que vemos, de su luz a la luz que nos sobrecoge. No es igual su luz a la luz que nos hace ver. No es su mundo el que vemos. ¿Espejismo? No, no es espejismo. Su luz-alma al filtrarse, roza con elementos materiales, cuerpos, letras, bastos para acaparar espíritu. Dentro de los inconvenientes del vehículo, como forzando la realidad de los impedimentos, la esencia sobrevuela, restalla, florece, se hace visible y casi tangible. ¿Por qué? ¿Cómo se produce el milagro? ¿Por dónde sus causas?

Ese ser humano, el poeta, nacido para crear e inquieto por ese sentir que lo embarga y lo estremece, ha tenido que preocuparse por las herramientas que puedan hacer más útil su trabajo: la cultura, la educación literaria. Sensibilidad con que se nace, cultura y preparación literaria adquiridas han de formar un solo cuerpo, la unidad, el terreno trabajado para que la semilla nazca. Aquí la esencia de la palabra es nacer, no renacer. El artista, el creador literario, el poeta, hace nacer la esencia escondida que es una, pero saldrá son su sello y con su palabra marcada. La palabra no es de él, es herencia de su pueblo, pero él la hará suya y usará la que le convenga y le cuadre a su temperamento y a sus necesidades.

Palabra que se hace verbo. Material hecho y formado por los siglos y por los pueblos para comunicarse, siendo por demás elemento muchas veces impreciso para reflejar nuestros sentires, nuestras emociones y nuestros pálpitos, que no son totalmente nuestros y sí vislumbres del gran pálpito. La palabra fue hecha para decirnos, no para sentirnos. Siglos pasarán hasta que llegemos al alfabeto y lenguaje del alma.

En creación literaria y en poesía que nos ocupa, la esencia emana del generador. ¿Cómo viene? ¿Cómo emana? Soplo, intención, voz del alma. Esencia que se traduce y refleja en palabras porque de otros materiales no disponemos. Se ha dicho, y es verdad, que la poesía es el exponente más completo del arte. Con palabras, verbo para sujetarnos a su misión abarcadora, quedan plasmadas las esencias. Pero el poeta con ese verbo pinta, musicaliza, tiembla el aire, ahonda, purifica. Un elemento importante, que va en proporción desigual en cada poeta, es la musicalidad. Esta musicalidad armoniza su sentir: musicalidad aumentada, musicalidad intermedia, musicalidad restringida.

Por la esencia que nos muestra, por el tono de su musicalidad, por el verbo que usa, podremos definir su creación, sus consecuencias. La palabra consecuencia es fría, estorba y nos separa. Mejor, quizá, su hecho. La mezcla de esos tres elementos definirá su creación y nos dará su temperamento, perfilará su estilo y nos retratará sus amplitudes.

### **Sentimiento poético en acción de gracia**

Ya está el poeta solo ante la soledad de su inquietud. Está sin nada, abierto al cosmos, parado en sí mismo. Siente, aletea. Por los grandes corredores del cosmos unas voces que su radar recoge. Por las grandes sensaciones un espíritu de inmensidad lo sobrecoge y lo agarra. Está el hombre-poeta, el cuerpo-alma, todo hecho uno en espera, a la espera de la llamada. La llamada llega. El poeta, con sus herramientas, escribe, entona, idealiza, pinta. Palabras comunes, palabras ordinarias de todos los días. Chocan las palabras, se desbordan, se reflejan, se levantan. Unas empujan a las otras; al no haber material idóneo, alfabeto y lenguaje del alma, tiene que decir lo que siente con aquello de lo que dispone. Pero, ¡milagro! dentro de la imposibilidad la esencia sale, la música se asienta, las palabras comunes, dentro de sus limitaciones, se hacen sagradas. ¿Qué ha pasado? ¿Cómo ha pasado?

Nos detenemos aquí, nos paramos aquí para seguir el hecho. Buceemos dentro del alma del poeta. Veamos su configuración, su cansancio, y si se quiere, su casi imparcialidad. Él no es responsable total de su hecho. Es responsable sólo, tan sólo, de su cultura, de su predisposición y de atender su naturaleza poética. El alma universal, que suponemos es una, se ha traducido por su sentir, se ha dibujado por su selección y ha salido por su palabra. Un viento fuerte ha ganado al poeta. Tampoco es responsable de ese viento que lo ha ganado, envuelto y traducido en vehículo, ni de cómo él ha manejado el vehículo palabra. Sólo es responsable de lo que sabe y cómo lo sabe, y parcialmente de su tensión. Todos los componentes de un mar han hecho la gota de agua y la gota se hace visible. De lo armónico universal eterno ha salido lo perfecto y sensible en cuya sombra está el hombre traductor del mensaje. ¿Ha sido el hombre? No, fue su alma; su cuerpo-hombre es sólo vestidura, envoltura, apellido. Por encima del hombre ha hablado el espíritu universal. Él sólo ha recogido los efluvios y como vehículo definido ha traspasado una sola chispa de la totalidad de la esencia. Su sentir estaba sembrado, su predisposición estaba alerta, interrogante, cuadrículada. Sólo una chispa de la universalidad traducida en alma se ha dicho.

### **La emoción poética: fuente y limitaciones**

Antes de seguir en nuestras propias interpretaciones sobre la emoción poética quisiéramos traer las palabras agónicas de uno de nuestros grandes poetas y críticos contemporáneos, Dámaso Alonso, al rozar los límites de la estilística: “¡Tiremos nuestra inútil estilística! ¡Tiremos toda la pedantería filológica! ¡No nos sirve para nada! Estamos exactamente en la orilla del misterio. El misterio se llama amor, y se llama poesía”<sup>1</sup>. Hace ya muchos años que habíamos tirado por la borda todo lo que no pudiera llevarnos al tuétano de la creación poética. Todos esos materiales de sabiduría acumulados nos daban sólo perfiles, paredes, puntales, pero nada nos decían del corazón del hecho mismo, de la realidad poética, de sus motivaciones y de su verdad. El poeta alemán Schiller cala el problema con aquellas palabras que son toda una interrogación al propio espíritu: “¡Ah! ¿Por qué no podrá el alma hablar al alma directamente?”

No es otra cosa la poesía sino hablar desde el alma del poeta como medio a las otras almas. Su emoción se traduce en mi emoción. Mi

emoción y la de los otros no serán iguales, como no será igual a la emoción generadora. Mi radar y mis antenas serán otras. El verbo de la emoción es éter, fluido, voz del espíritu. El alfabeto y el lenguaje de la emoción todavía no han sido descifrados o por mejor decir, creados. Su hora llegará y su representación nos dará un campo nuevo, singular, que por su amplitud y belleza nos hara ángeles. El lenguaje nuestro es humano; el lenguaje desconocido que quiera representar el alma y sus manifestaciones será angélico.

Ese poeta, ante su incógnita y su sentir, dice, expresa, esencializa. Yo, lector, recojo, lo interpreto, lo siento. La emoción me conmueve, me habla en alma. Lo veo subir; grada a grada se encarama en mi espíritu. Me lo ha dicho en palabras comunes, pero se han roto la sintaxis, la estilística, las normas; se han roto las paredes del lenguaje, los ladrillos de las palabras, y por las rendijas y entre las rendijas, la esencia ha volado. Esa parte de la esencia que me llega se ha traducido, para captar el contenido volátil, en emoción.

El mundo se ha hecho de nuevo; la vida ha renacido, lo que no tenía configuración ya la tiene; mi ser interior se ha estremecido; un choque como de planeta a planeta me ha hecho ver las interioridades del generador. Me ha puesto en disposición de entenderle, hermosa y hondamente. Con las palabras, por encima de las palabras antiguas y toscas, él me ha hablado. ¿Me ha hablado él? No. Habló la sensación del cosmos, la angustia de la eternidad, el quejido de la angustia misma, el perfil de los sentidos, el corazón de sus interioridades.

Emoción poética, amplitud relativamente en palabras pero por encima y a pesar de las palabras, encontró su salida y se encajó y divulgó en el espíritu receptor de otra alma.

### **La palabra poética**

Quizá sea lo más estudiado en el campo poético, por ser lo más visible. Punto muerto, concreto, exterior, encuadrando o queriendo encajonar esencias-almas. Perfil visible, representación de sonidos comunes, diarios. Marco y estructura de hechos. Material innoble, antiguo, incapaz de envolver milagros. Pero por milagro y como milagro esa palabra ordinaria, dicha y redicha mil veces, adquiere jerarquía: es palabra poética. ¿Qué revolución acariciadora la ha producido? Amado Alonso, maestro de

maestros, con su fina sensibilidad de artista de la palabra se ha acercado a la realidad: “En el lenguaje de la creación poética nada es adorno ni añadido: todo es expresión del sentir, movimiento del alma transmitido al organismo y a la materia con estética regulación”.<sup>2</sup>

En la fragua creadora del ser se ha producido el prodigio. El poeta estaba, recogía esencias y las envolvía en palabras. Aquel vehículo duro para la expresión de eternidades se amoldó para transportar sus visiones. Pero las visiones, las sensaciones, se escapaban del contenido, volaban, se traducían en esencias. La palabra dicha y redicha mil veces, se transformaba ¿se transformaba? No, no se transformaba; sencilla y milagrosamente, por su ordenación, por su rozamiento con las otras, da una chispa de la sublimidad de lo eterno.

Nos quedamos aquí, miramos y remiramos las palabras, conocidas, vistas y revistas mil veces. Son iguales, pero son diferentes. Un hálito las envuelve, otro decir las sublima. ¿Qué ha pasado? El calor del choque entre ellas, sabia y casi inconscientemente manejado, hace subir los efluvios y el perfume de la poesía. Poesía que era, que por los siglos era. El poeta la dio en luz, en aires, en música, en espíritu, en paisaje. Ahí está la palabra, muerta pero viva, dicha y sobredicha. Palabra encajonada, sin tiempo, que ahora, ante nuestro espíritu y por llevar espíritu poético, tiene una nueva dimensión, eternidad y embrujo personal del radar y filtro del poeta que la dejó pasar, llevándosele parte de su misma fisonomía-alma.

### **Razón eterna de la poesía y su función**

Interpretamos la poesía bajo dos singularidades: una, eterna, la existente, la guardada, expresión del alma universal, hecha, formada de miles componentes, todo espíritu, resonancia, ajuste y explicación de los universos, belleza universal ella misma, armonía certera, aliento, explicación, meollo y médula de la perfección existente; otra, chispa sólo, insinuación, pequeñez resultante al pasar por el filtro de un ser, espíritu vestido de hombre, poeta de nombre, que se da en perfiles, que capta sólo, tan sólo un roce sagrado del gran misterio y lo refleja con su personal ajuste. Hasta aquí la visión de su medular contenido, su amplitud sobrecogedora, reconocible por la antena del ser de privilegio y dada en moléculas de su gran contenido.

Y ahora nos vienen las preguntas: ¿Por qué la poesía? ¿A qué se debe su envolvente por qué? ¿Para qué se necesita? ¿Qué función le corresponde en el vivir, el sentir y el captar? Allá quisiéramos llegar. Desde el hábito de las preguntas quisiéramos profundizar hasta llegar al hábito de su aliento. Bien sabemos las razones de lo imposible.

Poesía como armónico contenido, resonancia volátil, espíritu y cara de lo eterno, enlace armónico de la existencia, visión justa de lo impalpable, superación equilibrada de lo que existe, de lo que existió, de lo que existirá más tarde. Armonía sin tiempo, del amor engranaje, del recóndito sonido, ampliación de la visión. No se toca ni se ve. Por encima del andamiaje cuerpo, sobrevolando, empapando, sobrecubierta de latidos, animada sin forma, quizá, quizá, la emoción armónica misma de Dios, quizá el aura misma de la divinidad, quizá el temblor, la explicación del espíritu único y solo, padre de los espíritus. Quizá, quizá, éter guardado, vivo, sobreespíritu de los espíritus, segunda, tercera dimensión, por encima de lo espiritual reconocible.

Es importante tener en cuenta cómo uno de los pueblos más sensibles de la antigüedad, los helenos, captaron parte del gran misterio poético cuando consultaban a las divinidades a través de la voz del oráculo-pitonisa o del latín procedente del griego, sibila y que respondían con atisbos y sensaciones del gran misterio. Vaticinio, vate, poeta. Quisiéramos llegar al hilo que nos llevara al tuétano. Quizá estaríamos por decir aunque pareciera sacrilegio que poesía no es otra cosa que efluvios eternas, componentes de millones de armonías que envuelven, definen, estabilizan, sobrecogen, explican o quieren explicar, empujan, la conjugación armónica de la divinidad. Su hecho trascendente, su envolvente aroma, su tenue sensación, su sencilla variedad en la unidad, su multiplicidad espíritu, su perpetuidad sin sombra. Quizá, quizá, el manto que pueda definir el sobremundo, el sobre cielo, la sobrevida, la explicación atenuada de los misterios entredichos.

¿Y su necesidad? ¿Por qué brota? ¿Por qué en milésimas, millonésimas de átomos eternas se manifiesta? Nos alegraría llegar a su centro para consolarnos. Si la poesía fuera algo similar a lo expuesto, sería lógico su propio impulso de manifestarse, de darse en átomos por mediación del ser sensible, sincronizado, al que llamamos poeta. Un rico manantial de luces, de armonías, de amores como engarces, tiembla, abraza, justifica. Esplendidez del cosmos, explicación de la vida, no de la terrenal que es

nada –hoja viva y hoja muerta–, explicación de la vida en otra, en otras dimensiones. Hecha la explicación para ser justificada. Hecha la respiración cósmica para ser sentida. Pensamos que se da en parte, se filtra, por encima de los pueblos, por encima del arte, y sin tener todavía su amoldado lenguaje, a pesar incluso del poeta y de sus toscas palabras. Se da, viene, deja su ojo, su perfil del ojo; el alma del ser se embriaga, toma sólo una parte pequeña de su dejo, tiembla por dentro el ser que la recibe, pulsa la inmensidad de la lejanía, acaricia lo inexistente, toma contacto con lo desconocido. ¿Contacto, cómo? Pensamos, estimamos, que por la insinuación armónica que se introduce. ¿Para qué servirá la poesía? Nueva parada, pero qué gran consuelo. Los pueblos han cerrado los ojos, no ven; han perdido el hilo del espíritu, de lo eterno. Sólo ven por sus necesidades, por su embrutecimiento, por sus normas malas, egoísmos terrenales. Sirve la poesía, deberá servir, será su función, armonizar el espíritu universal, conducir con la emoción, hacernos ver otras luces, otras sensaciones, superiores, angélicas, de casi cielo y casi conducta. ¿Será así? Abrimos la mente, intentamos captar una chispa de hálito divino y traducimos la poesía en su parte menor e insignificante como vida, como vida espiritual y por lo tanto, buena.

### **Acercamiento al lenguaje del alma: perfección del símbolo**

Hemos hablado de las inservibles palabras terrenales para expresar las ansias del espíritu y de la inexistencia del lenguaje del alma. Realidad y esperanza. El poeta, superior, erguido, solo, desde que pudo ha usado su rudimentario lenguaje, medio de su comunicación para decirse, para explicarse y para dejar salir el temblor y las causas desconocidas que lo inquietaban. Lo ha dicho con los materiales de que disponía, por encima de la imperfección de esos materiales. Ya se quejaba nuestro gran lírico, Gustavo Adolfo Bécquer con aquello de, “¡Ay, que entre el mundo de la idea y el de la forma existe un abismo que sólo puede salvar la palabra; y la palabra, tímida, perezosa, se niega a secundar sus esfuerzos!”<sup>3</sup>. Pero de todas formas, rayos, atisbos del gran misterio se han manifestado. Cerramos los ojos y la emoción nos gana: temblamos ante la naturaleza viva y el alma activa de Garcilaso, ante la insinuación de la tela de Dios mismo con San Juan de la Cruz, ante el agónico estremecimiento en el aleteo inefable de Bécquer, ante la soledad llana y triste de Antonio

Machado. Esas voces nos dan ángulos diversos del gran misterio. Sus palabras diarias, pero revividas y rebautizadas, pudieron romper el cerco de la materia y el material del lenguaje humano y nos han mostrado una parte insignificante del gran misterio de la poesía. Esa insignificancia de la totalidad poética, pero monumental en equilibrio y en sensaciones comparándola con lo humano, es una muestra palpable de la amplitud etérea que nos envuelve. La sensación, el temblor universal, el palpito celeste, salió como pudo, difuminado y opaco, por las censuras del poeta en trance, y a través del lenguaje humano, se atrevió, entrevió y se hizo reconocible. Reconocible su aleteo, su inmensidad. Muestra menor, apéndice del todo, reflejo sólo de su gigantesco contenido y de su eterna y amplísima dimensión.

Chocaron las palabras; el poeta hizo esfuerzos sobrehumanos –y de ahí su cansancio– para amoldar la amplitud de lo presentido o visto al cauce chico de las palabras. Las palabras en su chocar, en su asociación, en parte, han perdido su valor real y han ganado en dimensión: visión encerrada, dosificada en el imposible transporte de la palabra. Pero el milagro se ha cumplido. El alma universal de alguna forma, en alguna medida, se ha expresado. Ahí está el poema, casi esencia viva, que palpita y refleja oscurecido el milagro.

El símbolo, que es ajuste, convención, afinidad, sugerencia, asociación, insinuación, ha ayudado a la realización. Carlos Bousoño en su planteamiento para captar su misterio lo identifica como “foco de indeterminaciones y entrevistas penumbras, cosa que el símbolo viene a coincidir con la imagen visionaria y con la visión, que en ello manifiestan pertenecer al mismo linaje que aquél.”<sup>4</sup>

Intentemos acercarnos al problema. Lo conseguido, lo utilizado para captar sensaciones eternas, el símbolo, queda todavía entorpecido, ajustado a las realidades humanas. Pero, a pesar de lo imposible, ¡cuánta luz! A pesar de los inconvenientes humanos que nos limitan, ¡cuánto espacio! A pesar del medio del vehículo, ¡cuánto resplandor! Y pensar que con medios adecuados, visiones de eternidad, sensación del alma universal, aleteo divino, podría expresarse con el alma mediadora del poeta, ajustable a la fisonomía de su alma (que también la tiene como tiene la de su cara), un contenido infinitamente mayor. Pensar en lo que se pierde, desde la fuente de origen al roce en trance del alma del poeta, y después, al ajustar visiones, sensaciones, hálito, perfume, armonía,

música, inmensidad, al enmarque rudimentario de la palabra y a la época y ambiente en que se escribe. Con pasos contados, añadiendo, ajustando, buscando la perfección, el símbolo ha sido, es, ayudante eficaz del poeta. Ayudante rudimentario pero ayudante al fin.

Si el símbolo es posible ajustarlo al lenguaje humano, pensamos, razonamos la posibilidad del símbolo en el lenguaje todavía no creado del alma. Insinuamos y vislumbramos la perfección de la posibilidad antes de la posibilidad. La utopía es el primer paso para llegar a la realidad. Pero algo nos ayuda en el sueño: nada hay que pueda ser concebido sin ser realizable. Luego si prevemos la posibilidad nos acercamos al hecho. ¿Se podría esbozar el lenguaje del alma y sus símbolos? Se le podría hallar el vehículo a las sensaciones universales del alma una, envolvente, palpitadora en átomos hacia almas repartidas por la inmensidad? ¿Cuándo podrá lograrse ese lenguaje para que el mensaje llegue entero, con el roce menor del ser-alma en trance, y cuándo el vehículo eficaz del lenguaje del alma será hecho para que los mensajes calienten y lleguen sin sombras ni penumbras? El sueño viene a ser como intento al querer avanzar en lo desconocido.

### **Eternidad de la poesía frente al ambiente**

Tres planos de diferentes medidas y amplitudes prevemos en el enfrentamiento entre poesía y ambiente: uno, el mundo poético, descomunal, universal, espíritu único, sin tiempo, todo armonía, sensación, aleteo, formado, hecho –como se hacen los universos–, formado por millones de moléculas eternas, abarcador del todo, envolvente, dinámico, empujador de los misterios; otro, el del ser definido, el del ser en trance, con su personal identificación, con su particular inclinación, el que tiene o capta tan sólo átomos poéticos de una sola medida, de una sola resonancia, de un solo tono, éste es el poeta-alma; el plano final podría ser el ambiente de la época limitada que a ese poeta le ha tocado vivir. Ambiente definido: ayer, hoy, con estas motivaciones, con estas razones, buenas para hoy, sobrantes para ayer, imposibles para mañana. Ambiente que tiene de humano y de angélico. Lo de angélico lo menor. Fueron chispas avanzadas dadas en tiempos ciertos por luces poéticas. Lo mayor del ambiente es moda, rutina, convención.

El plano mayor eterno, el de siempre, el que nos envuelve, tiene una

amplitud abarcadora, dinámica, eterna. Al rozar su amplitud, al querer manifestarse en su espiritual dimensión, tiene que hacerlo por donde puede: los radares vivientes, los poetas en trance y lo hace con la limitación del perfil particular y determinado del poeta que capta, que sólo podrá captar las resonancias que su predisposición y composición espiritual puedan. De él y por él, el mensaje al ambiente: la luz universal se vislumbra por la medida del poeta; la armonía angélica se filtra por su sentido receptor: la angustia, los ecos, la ilusión, la belleza, la amplitud, la dinámica conciencia de lo vivo, de lo existente y de lo superior espíritu. En el ambiente se diluye; cae la luz, y la música, y el estremecimiento. En el ambiente está: sólo unos pocos, poquísimos, captarán esos átomos de eternidad dinámica, unos pocos sensibles, unos pocos espíritus. Pero el mensaje en esa millonésima proporción es pilar que se incrusta en el ambiente ordinario, humano, con sus limitaciones hechas de modas, de gustos tercios amoldados a la rutina. De todas formas el ejemplo queda, la luz se insinúa. Años, siglos, tiempos, irán sumando estas chispas del espíritu e irán asociando perfección y alma. Paso lento, medido, entorpecido por las limitaciones.

Ambiente frente a poeta y frente a poesía. Forcejeo, incompreensión, rozadura. No es extraño que en los pueblos pragmáticos intenten eliminar al poeta de su sociedad por ser cuerpo extraño en sus singularidades humanas, terrenales, sin atisbos de espíritu. No es extraño, tampoco, que sus imperios igual que nacen desaparezcan sin dejar huellas. Los ambientes propicios hacen surgir imperios imperecederos que sobrevuelan incluso después de haber desaparecido como hechos: el helénico visible todavía en el pensamiento; el romano en su medida civilizadora, el cristiano en su mundo del espíritu; el español y su consecuencia con el Siglo de Oro por el que se podrá salvar y justificar Iberoamérica mañana, como continuadora de lo espiritual de Occidente, si fuerzas ajenas no lo impiden; como supervive, mezclado con lo religioso, la poesía y el pálpito hebreo.

### **Filtro y desvío de la imagen poética**

El poeta ha nacido. Sus antenas son mayores. Su predisposición adecuada. Tendrá su fisonomía alma como tiene fisonomía cuerpo, su fisonomía cara, su fisonomía inclinaciones y desvíos. En su composición alma

receptora tendrá una singularidad, su singularidad. Vibrará por esto y no por aquello. Hablamos del poeta mayor que se pudo salvar del ambiente que lo embargaba. Del que tuvo la suerte de salir del arado, de la tensión de la pobreza entorpecedora, del trabajo agónico de esclavitud del espíritu para el que no fue hecho.

Ya está el poeta salvado. Pudo ahondar en la sabiduría acumulada; pudo sentir y calar voces poéticas anteriores a la suya en libros y obras del universo mundo; pudo medirse, aislarse en lo posible de la fuerza contagiosa de la rutina ambiente. El poeta está en pie, en su soledad interior. Nada le impide que busque y que le llegue la pulsación del mundo, de la poesía universal que lo capta y conduce. Llegando el milagro el poeta-alma estará en condiciones de buscar, recibir y reflejar. Pero, ¿qué recibirá? ¿Cómo recibirá? Vayamos paso a paso. No es tan fácil el asunto como parece.

Conviene que hablemos de la pasta sensible del poeta. Su composición orgánica espiritual (que existe o debe existir como existe la física y la corporal) tiene unos componentes. Estos componentes estarán hechos a su medida, para él sólo. Universo personal, independiente, definido. Su pasta alma será, quizá, de átomos de tristeza, o de alegría, o de voluntad, o de sensaciones, o de colores, o musical, o de dolores. No hay más remedio que dejar atisbos de influencias desde el ambiente. De todas formas su vida, como ser de su hora, habrá recibido sus aportes, pero serán aportes éstos que de alguna manera tocarán y se acercarán a su composición orgánica y espiritual. Decimos que está listo, antena mayor dispuesta a recibir el toque, el mensaje, las visiones, las imágenes, el pulso de lo infinito poético. Ese ser sensible está listo y es medio y enlace entre lo absoluto y lo particular, entre todo y el límite. Conviene que contemos con la sincronización de lo que va a captar ya que, entre lo mucho y extenso, sólo logrará recibir lo que su sistema receptor acepte y alcance.

Hacemos parada aquí. Juan Ramón Jiménez, el gran sensible nos dice: “Será pues poesía una íntima, profunda (honda y alta) fusión, en nosotros, gracias a nuestra contemplación y creación, de lo real que creemos conocer y lo trascendental que creemos desconocer”.<sup>5</sup> Juan Ramón ha calado y se ha acercado al asunto. Quisiéramos llevarles, si tal cosa fuera posible, a la médula. El poeta emplazado, aislado, se estremece; lo han estremecido. Ha vibrado con la vibración universal. Su pasta angélica ha hecho contacto con lo angélico. Su pequeña parte, átomos espíritus, ha

presentido la inmensidad. Ha cerrado los ojos y ha visto. La música de la poesía universal lo ha tentado. Su sensación sincronizada recibe. El canal chico de la chispa viene manando. Ha captado el misterio. El poeta está listo para la absorción. Pero hasta el más sensible y culturalmente preparado tiene deficiencias. Deficiencias de ajustes, deficiencias de tiempos, deficiencias por órganos espirituales enmohecidos al no saber usar, todavía, sus dispositivos y mecanismos. Ha captado la chispa. Nerviosamente describe; escribe lo captado con rapidez. Encuentra definiciones en el vehículo palabra. Con todos los derrames algo queda. Ese algo, ese algo maravilloso, es el poema. Por eso, por todo eso, Jorge Guillén se plantea con nobleza el impedimento cuando nos dice: “No partamos de poesía, término indefinible. Digamos poema, cuadro, estatua”.<sup>6</sup>

### **Visiones y la realidad en la concepción poética**

A nuestra manera de ver, dos conceptos juegan papel esencial en la creación poética. El filtro del poeta-alma ha de definir esa dualidad: visiones eternas y traducción de sus visiones a la realidad circundante. La realidad de ayer es diferente a la de hoy y será diferente a la de mañana.

La visión alcanza, toca, es captada por el radar del ser, se refleja. La visión es abarcadora, inmensa, centralizada, pura, sin tiempo y dinámica. La visión es estremecedora. El ser sensible, el receptor, la ha captado. Se ha estremecido con la intensidad que se debe estremecer a espíritus. Su pasta sensible la ha reflejado, pero lo reflejado se aparta en millones de grados de la imagen captada. Por los escapes, por la falta de órganos receptores sincronizados a la amplitud de la visión, se ha diluido gran parte de lo reflejado. Ahora, más grande la separación, más grande el desvío. Tiene que sujetar la imagen a la realidad circundante. Ya no hablamos de la pérdida que se diluye en la palabra; hablamos de realidad circundante.

Esa realidad envuelve al espíritu receptor. Veamos su envoltura: concepción general de su época para medir visiones, retoque de gustos, de tiempo, de ideas, de normas, de fijación y comprensión de sistemas. El poeta lo ha visto grande y amplio, pero lo que refleja en el poema estará de todas formas desfigurado. La realidad ha impuesto sus normas, sus

ajustes. Con toda la independencia y singularidad del poeta, no podrá evitar los gustos que esa realidad le impone. La visión quedará circundada y enmarcada por la realidad. Han podido las normas pero, de todas formas, parte del espíritu universal ha quedado para demostrarse en el medio. Milagro de los esfuerzos.

### **El tema como punto muerto en el poeta ante la eternidad poética**

El poeta, como pasta sensible, es tomado por las preocupaciones vitales del ambiente, es motivado por los accidentes. Puede y quiere. Algo roza su inquietud. Este rozamiento está en concordancia con su predisposición. Piensa en la muerte, si por ese mundo cerrado va su latido; piensa y se sumerge en la naturaleza, si ella lo atrae. Se absorbe, si se quiere, ante la visión estremecida de la eternidad. Quizá es pulsado por lo social, por la tristeza, por el eco lejano casi muerto que se parece a la soledad. Es tentado por esto y por aquello. Su sensibilidad vibra. Primera llamada.

Solo está el poeta ante el universo. Esa primera llamada lo ha hecho inquietarse. Tiene una vaga idea de su preocupación. Su vibración ha estremecido su ser. La poesía eterna, vibradora y dinámica, fuente y efluvio, luz en justificaciones lo envuelve. Enorme y etérea. Una corriente, pensamos que en algo parecida a la eléctrica, responde con su intensidad. Lo exterior y mutable, lo diario, lo visible, se ha motivado y hecho contacto con lo infinito, con lo eterno, con lo invisible y etéreo. Del rozamiento, el fluir poético en derrame relampagueante.

El poeta está en trance; puede sumergirse, puede volcarse hacia lo interior con su preocupación y motivación primera como antorcha. Ahonda, se adormece, alienta, pone sus sentidos todos a trabajar. Es la subida a la poesía. Anda y vuelve a andar los corredores eternos del sin fin poético. El efluvio del éter poético desanda su misterio envolviendo al poeta en trance; camina ese éter con su sentir, lo tienta, lo cobija, lo purifica.

El poeta-alma llevaba una sensación, una idea, pero la idea principio era sólo motivo. La idea, en el forcejeo, ajuste, depuración en contacto con la eternidad poética, ha sido diluida, trasegada, purificada. La idea principio era de época; la idea devuelta, inmersa, bautizada, recreada, modificada, es chispa de lo eterno. La concepción primera era una, limitada, concreta. La idea resultante es múltiple, variada, infinita. ¿Qué

ha pasado? ¿Qué fuerzas han variado el curso Poesía-Tierra?

Lo que ha pasado, lo que ha ocurrido, se ha elaborado en los milagrosos laboratorios de la eternidad. Se fue a cazar (así decía Federico García Lorca y le vino el duende), o a la búsqueda, o a la espera y se encontró con el ángel. No hay, pensamos, ni caza, ni búsqueda, ni duende, ni ángel. Todo tendrá su explicación y sus leyes. La dinámica de la poesía tiene que expresarse porque en ella y con ella está la explicación de los universos, sus justificaciones, sus motivos, su eternidad abarcadora de perfección. Las perfecciones e incremento de esa perfección han de manifestarse gradualmente, de acuerdo con los aparatos receptores poetas-almas. ¿Para qué esa manifestación? ¿Por qué esa manifestación? Pensamos que todo está concebido en un plan eternal, de armónico sin fin, de perfección amor, de ajuste de átomos universales y principios eternos.

El tema éste, aquél, era concreto y marcado. El poema resultante de la inmersión y la corriente que lo devuelve, viene, es, está eternizado. ¿Es el mismo con el que el poeta entró en la inmensidad? No, no es el mismo. Algo ha trastornado las intenciones que lo formaban. Ha salido su negativo, un negativo desdibujado, diferente, ampliado. Lo que se pensó terrenal, vienen lleno de espíritu, enmarcado en luces, armónica y técnicamente superior. Es poesía de proporción, abierta a la emoción, atrayente a los sentidos, multiplicada en luces, explicación, insinuación de las fuerzas eternas que afianzan y mandan.

La inquietud que el poeta en trance lanzó a los eternos corredores de la poesía envolvente, justificación y esencia de los sentires universales, ha llegado en alma. Tiene el color, ¡milagro!, del color del poeta en trance, color de su alma. ¿por qué ese color? Los átomos poéticos, por no saberle llamar de otra manera, han pasado por los canales del poeta-alma, pero son los que él, el poeta, podía captar y reproducir. Tiene su semejanza, su perfección, su ajuste. El embrujo poético recibido y traducido era igual a su pasta sensible, a su configuración, a su medida, a su eternal e independiente principio.

### **El tiempo en la función poética**

Conviene que nos detengamos en la función poética pues nos dará mucha luz en la interpretación de la poesía. El hombre-poeta vive su tiempo, los

tiempos; los mide, los conoce. En la poesía eternal, pensamos, el tiempo no existe, no debe existir. Todo es y todo ha sido por siempre. En el poeta-hombre todo es medido, concreto, hecho a gradas. En lo eternal poético todo estaba hecho y perfecto desde sus principios.

Hoy y no hoy. Queremos ver un desajuste entre esto y aquello. Falta el engarce para su explicación y el poema como resultado. Se ha entrado con medida en las profundidades poéticas. El poeta-alma entró en la búsqueda y sumersión con su tiempo hora, con su tiempo día, con su metro y su medida. Entró y se le devolvió la entrada. La entrada salió vestida con lo eternal y dinámico poético.

Al no existir, al no deber existir tiempo marcado, los efluvios, la armonía, la música, la imagen poética nacida, amoldada a la pasta sensible del poeta en trance, llega destemporizada, sin límites, ampliada, suelta, eternal. Ahí, precisamente ahí, creemos que está esa inmensidad sobrecogedora, desproporcionada, que nos llega y nos embarga cuando tenemos delante el poema que leemos, ahí la acariciadora diferencia.

Los sentidos terrenales están marcados por el tiempo, por los tiempos, se quiera o no se quiera. Pero en lo que leemos el tiempo, en cierta forma, ha desaparecido. Una desproporción hace que nos inquietemos. Las barreras, los límites, los enmarques, se han eliminado; volamos, sobrevolamos, nos eternizamos con la amplitud del poema. Se han roto los agarres, no hay horas aunque aparentemente las haya; no hay garfios que nos agarren; hay llanuras, espacios, inmensidad. Ahí, en ello, está la desproporción. Un absoluto brota y determina, un concreto sin fin, una leve caricia. Caricia sin tiempo, sin moldes, sin medidas. Estamos ante ángulos que nos conmueven, ahí lo eternal poético que se diluye en espacio, sin ligaduras, sin fijación ni configuración.

### **El poeta-alma como individualidad**

Estimamos que algo de suma importancia no se ha estudiado debidamente: la vocación de ser. Desde los primeros años de vida, algo, esto, aquello, inquieta de una forma visible la sensibilidad de la persona. Algo inclina, algo estremece. Quiero pensar en leyes que justifiquen esta variedad de inclinaciones, esa pasta, esa individualidad predispuesta. Los logros en la humanidad van a pasos contados porque en la selección de trabajos no se ha tenido en cuenta debidamente lo importante: las

motivaciones, la recepción específica, la vibración especial que capta ese específico ser.

El poeta nacido, el poeta de las grandes singularidades, el que tiene la suerte de salvarse del ambiente, de las normas y rutinas terrenales, ha de cumplir su primer cometido: ahondar, conocer y reconocer el amplio campo de su misión. Ha de saberse y saber la amplitud de la intensidad poética, debe conocer las creaciones básicas que le han antecedido, la historia de esa creación, los pilares mayores que la fundamentan, los sistemas que la configuran.

Pensamos, estimamos, que su misión fundamental, después de la carga de cultura y preparación literaria, será la de ahondar en sí mismo, formular sus porqués, limpiar sus órganos receptores, sentirse dispuesto a organizar todo su complejo mecanismo sincronizador, embargarse en su espíritu. Problemas todos difíciles, cuando un ambiente antipoético, negativo y acomodaticio impera.

Sentirse uno, rebelde, independiente. Si como humano tiene que asociarse –molécula del universo– por necesidad y por lógica, como poeta debe mantener a todo trance su independencia creadora –molécula del espíritu–. El mismo concepto de vocación nos lleva al terreno: célula una, independiente, con vida y estímulos propios, pero que al manifestarse, a darse en obra particular y personalísima, ayuda, colabora y apuntala con su singularidad, la creación poética en su totalidad.

Este mensaje poético, y el otro, y los pasados, y los que han de venir, darán una razón global del espíritu poético. Cada uno vendrá a ser, suponemos que será, una célula tan sólo del enorme, amplio y etéreo cuerpo de la poesía. Poesía que casi se confunde con espíritu.

Crearse una individualidad trabajada y consciente debe ser norma del poeta. Vemos, conocemos, cómo en toda manifestación artística, y en la poesía especialmente, el ser que la nombra y la recibe, se manifiesta por la individualidad. Si esta individualidad es necesaria para aislarse y concentrarse en su misión creadora, es rechazable en cuanto a la persona humana. Esa individualidad salvadora para el espíritu y la poesía es negativa, por otro lado, por desembocar en egoísmo.

Soy, me defino, me digo, me entrego a mi unidad-espíritu. Si nos cumplimos habré cumplido la parte que nos corresponde. Bien sabemos que esta unidad del poeta-alma es sólo una parte insignificante de las miles sensibles habidas y por haber. Todos juntos, siglos pasados y siglos

por venir, iluminarán la sublimidad poética que vendrá a ser, creemos, la concepción del mismo espíritu universal. Y vuelta al sacrilegio. Los mensajes venideros, con la concepción completa del poeta-alma y los medios adecuados emisores y receptores a su disposición, serán proporcionalmente mayores y en mayor intensidad que los recibidos. Será posible conocerles los ángulos y las entrañas a la poesía misma, será la hora de conocernos en espíritu y conocer al espíritu universal que nos define, nos conduce y nos estremece.

### **Técnica poética: desbordamiento frente a circunstancias**

Los sentidos son órganos receptores encajados en el ser, capaces de captar toda la carga poética. La perfección de ellos está amoldada y justificada. Existe, como es natural, la desproporción entre la poesía que es perfección y totalidad, y la limitación en el ser, poeta-alma, nuevo –humanamente hablando– en su caminar y por ello, con la desventaja de no saber cómo ni de qué forma podría hacer trabajar, en su amplitud y perfección, los órganos receptores.

El poeta siente la amplitud poética con los radares y antenas que posee y trabaja, y aun teniendo en cuenta los derrames expuestos con anterioridad, su corriente sale desbordada, a borbotones. En ese momento, con todo ese caudal de sensaciones a punto de salir, juegan papel importante múltiples aspectos acondicionados e impuestos al poeta-alma: cultura, preparación artística, circunstancias que los determinan, gustos de su sociedad, sistemas humanos que lo limitan, inclinaciones motivadas por su educación, lastre y arrastre de otros poetas-almas que lo iluminan. Todo ello sirve de freno con su sistema de cordura y limitaciones.

La verdad poética, una y sola, eterna y de siempre y por siempre, queda acondicionada en el poema a la limitación –limitación poética se entiende–, pero al reflejarse en lo humano tendrá, de todas formas, signos de amplitud, de hermosura y de densidad. Han mandado, a la hora de nacer el poema, las circunstancias diversas, que de una forma u otra, mandan en el poeta.

La verdad sale deformada y sólo será parte de la verdad. Toca esta vertiente un poeta de vida interior, consciente de la responsabilidad creadora, Eugenio Florit, quien dice que “la poesía no es, no será nunca otra cosa que una aproximación a la verdad, a la verdad absoluta”.<sup>7</sup>

Todo lo que conmueve al poeta, todo lo que lo circunda: naturaleza, inmensidad viviente, cerco de vivires, reacciones humanas, quejidos, angustias, mirares, intenciones, desajustes, hermosuras, aleteos captados por los sentidos, lo incitarán y llevarán a la tensión.

Dos fuerzas ahora se encuentran y chocan: la eterna y armónica, poesía envolvente, y los motivos y justificaciones que limitan su vivir. De ahí, de ese choque de esas dos fuerzas dispares, pureza esencia y elementos mixtos de la humanidad circundante, saldrá, con la corriente poética que por los canales le llega, el poema, que tendrá de lo eterno poético y de las circunstancias humanas que circundan al poeta.

El desbordamiento se vio frenado por órganos limitados; la traducción de visiones, efluvios, armonías, quedarán restringidas por los límites temporales humanos de la época que escribe el poeta. El estremecimiento del poeta-alma sincronizó con la amplitud poética; ese estremecimiento del poeta-alma estaba hecho de átomos singulares; allá, en la inmensidad poética, otros átomos del mismo signo se asociaron. La respuesta, la intensidad, ha sido captada por el poeta y el resultado es poema de limitación espacial y de amplitudes consoladoras humanas.

### **El hombre exterior y el poeta interior**

Creemos que dos entidades viven en el ser: una, cuerpo, vestidura, fisonomía, nombre, apellido; otra, alma, tendencia, inclinación, pasta angélica. Una, visible, temporal, orgánica; la otra, desconocida, indemostrable, etérea. Una y otra cumplen sus funciones; con el cuerpo y en el cuerpo damos cabida a la otra; la recibimos, la defendemos. Alma mensajera, reflectora, sincronizadora de la pasta total eterna. Lámina, perfil limitado de su enorme amplitud. Con una andamos, vegetamos, existimos, nos reproducimos. Con la otra sentimos, trascendemos, nos eternizamos.

El poeta es hombre; por él y en él se reconocen los valores de su alma. La crítica o el elogio a él se dirige. La responsabilidad de una obra es a su alma donde debe dirigirse. Pero como la entidad visible hombre es la reconocible, la visible, a ella llega. Pero fue su alma la que alcanzó el milagro de la sublimidad credora, no su cuerpo.

Yo y ella; yo con mis andares; ella con su densidad. Yo quieto, inmerso en época; ella viajera, serena en eternidad. Dos signos opuestos conviven:

el hoy y el siempre; la limitación y la amplitud; la incógnita y el mensaje. El hombre toca, vive, se afana, se protege, se guarda; el alma vive un siempre eternizado, intenta demostrarse, se desparrama, se adentra en el ser, se explica sintiendo y creando. El hombre, exterior, vivencia, sociedad, desequilibrio, enseñanzas; el poeta-alma, interior, supervivencia, subida y bajada por el hilo a la fuente eterna, equilibrio, armonía, expresión y explicación de una parte de lo eterno. El hombre, ambiente, tosco, humano, pragmático, temporal; el poeta, sensible, angélico, ilusionado, eterno.

El poeta busca su soledad de adentro, rehuye las convenciones, afila sus órganos sensibles, se entretiene con la eternidad, busca las fibras mayores por donde lo conmueven. Los sentidos estimulan su sensibilidad. Busca la explicación sintiendo. Siente, agudiza su sentir, se estremece, hace contacto con la inmensidad poética. Corriente hacia ella, reflexión de la corriente, impresión, en cierta forma, desvirtuada de la misma, conclusión emotiva en el poema creado.

Cuanto más afine el poeta-alma, más claras serán las resultantes en la obra creada. Cuanto más se aisle de las normas y rótulos de la sociedad que le ha tocado vivir, más claro el mensaje. A más soledad, mayor perfección. Si como hombre convive, como poeta extravive. Si como hombre toca, como poeta alienta. Si como hombre ve sin ver, como poeta cerrando los ojos ve, se estremece, sueña. Ilusión y diafanidad; fuente grande, eternal, sin nombre, que por darle alguno sería lo eternal dinámico poético. Un poeta de amplitudes singulares vio la esencia de lo que insinúa: Antonio Machado dice, "Si buscas caminos/ en flor de la tierra/ mata tus palabras/ y oye tu alma vieja".<sup>8</sup>

Hombre y alma, en la humanidad toda; hombre y poeta-alma en los nacidos y escogidos por justificaciones eternas pero todavía desconocidas.

### **Fin último de la poesía**

Hemos intentado entrar en la médula del concepto. Quisiéramos tocar el fin último de la poesía, por si tal cosa fuera posible. Bien sabemos lo imposible del intento. ¿Tendrá un fin cíclico la poesía? ¿Será su atisbo explicación de su totalidad? ¿No serán sus reflejos insinuaciones para decirnos y decir de su eternal continuidad? ¿No será la poesía expresada en obras las luces de los caminos del alma? ¿No serán todas las almas la

explicación de la suma total de la esencia de la poesía? Y si así fuera, ¿será el fin último de la poesía enseñarse en almas, insinuarse en eternidad y abrir la inmensidad de nuestros destinos? Pensamos que cuando se demuestren las leyes que rigen el alma, con sus porqués y con sus amplitudes, por el poeta-alma se podrá llegar a las leyes que toquen su existencia, sus justificaciones y su necesidad naciente.

Si por el plano humano caemos en la animalidad, por la poesía vislumbramos el plano angélico. Quizá la palabra poesía sea corta para justificar la esencia de su dimensión. Decimos esto porque poesía no se limita en el mensaje etéreo que sobrevuela en un poema. Su amplitud abarcadora está en la prosa elevada, en los símbolos filosóficos, en el drama de altura. Poesía es la que salta en la pintura que nos sobrecoge, en la música que nos eleva, en la estatua que nos habla. Nueva palabra se necesita, nueva palabra de amplitud que nos explique el hecho, que nos enseñe y lleve a su eternidad.

Pensamos, intuimos, un armónico sin fin en la poesía, en cualquier lengua, terrestre o celeste, que no es otro que una intención ordenada hacia la universalidad, no la universalidad humana de cuerpos y vivires —que serán los beneficiados por sus consecuencias—, sino universalidad, engranaje de átomo-alma, átomo-alma-pueblo, átomo universo.

Poesía como fin dinámico, iluminador, conductor, encauzador, sublimador de perfecciones, caminador, ojos del cosmos, señalador de dimensión, organizador armónico, extensión nueva que siendo antiquísima desde siempre, nace y renace en cada eternidad.

Un yo grande, descomunal separa al poeta-alma del hombre-alma. Un yo sensible, captador, escogido sin saber por qué; más amplio que el otro en intensidad, en vibración, en profundidad. Un yo que si tiene parte humana, en su mayor proporción es identificación del alma. Por este yo, por ese yo tocado y seleccionado en la distribución de seres, se llega a la esencia de la poesía abarcadora. Por ese yo se conocen los tenues reflejos de la poesía que atraviesa seres y espacios.

Fin, consecuencia, destellos de las amplitudes como justificaciones del cosmos. El poema está; creación visible, mensaje trascendente, alteración de interioridades, insinuación de cometidos, perfil de destinos, estremecimiento de los órganos del alma, sublimación de intenciones, camino superior, en realidad otros caminos, visiones angélicas, acercamiento a la verdad, fin, motivo, justificaciones.

Quizá sea, quizá sea la poesía vista en el poema, en la totalidad de los poemas, la verdad opaca de la eternidad, los saltos trascendentes, la infinitud de nuestros destinos, más allá del cuerpo, de las épocas y de las limitaciones que nos encierran. Poesía, en fin, sería, podría ser, alas para volar, para sobrevolar, para ser y respirar esencias, para convivir con ellas. Quizá, quizá, el reflejo, la aureola, el ambiente, la expresión y el impulso de Dios dinámico que se eterniza creándose sin tiempo y sin distancias.

## NOTAS

1. DÁMASO ALONSO, *Poesía española* (Madrid: Gredos, 1971), p. 104.
2. AMADO ALONSO, *Materia y forma en poesía* (Madrid: Gredos, 1969), p. 62.
3. GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, *Rimas y leyendas. Introducción a las rimas* (Buenos Aires: EMCE, 1946), p. 27.
4. CARLOS BOUSOÑO, *Teoría de la expresión literaria* (Madrid: Gredos, 1970), Vol. I, p. 202.
5. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Crítica paralela* (Madrid: Narcia Ediciones, 1975), p. 195.
6. JORGE GUILLÉN, *De recuerdos y libros* (Nueva York: Exilio, 1973), p. 34.
7. EUGENIO FLORIT, *Lenguaje y poesía* (Madrid: Alianza editorial, 1961), p. 7.
8. ANTONIO MACHADO, *Poesías completas* (Madrid: Aguilar, 1978), p. 58.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Amado. *Materia y forma en poesía*. Gredos, Madrid, 1969.
- Alonso, Dámaso. *Poesía española*. Gredos, Madrid, 1971.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas y leyendas*. EMCE, Buenos Aires, 1946.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Gredos, Madrid, 1970.
- Del Río, Ángel. *Vida y obra de Federico García Lorca*. Estudios Literarios, Zaragoza, 1952.
- Durán, Manuel. *Perspectivas españolas*. Finisterre, México, 1984.
- Florit, Eugenio. *De recuerdos y libros*. Exilio, Nueva York, 1973.
- Guillén, Jorge. *Lenguaje y poesía*. Alianza editorial, Madrid, 1961.
- Jiménez, Juan Ramón. *Crítica paralela*. Narcia Ediciones, Madrid, 1975.
- Machado, Antonio. *Poesías completas*. Aguilar, Madrid, 1978.
- Navarro Tomas, Tomás. *Métrica española*. Guadarrama, Madrid, 1975.
- Padilla Valencia, José María. *Antología poética de Odón Betanzos Palacios*. Fundación Odón Betanzos y Diputación Provincial, Huelva, 1995.
- Palau de Nemes, Graciela. *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*. Gredos, Madrid, 1993.
- Salinas, Pedro. *Literatura española del siglo XX*. Ed. Séneca, México, 1941.

# Poemario “Des-retratos”

Alfonso Larrahona Kästen

## RETRATO CON ESPOSA

El lago nos sonríe en las riberas.  
Es la primera vez que puede vernos  
olvidados de lágrimas y quejas.

“Valle de Bravo”, parte de este sueño,  
marchar  con nosotros desde ahora  
cuando so emos que el Edén existe.

No nos pesan los ojos, s  sentimos  
este tropel alado de belleza  
que nos posee con su intenso trino.

Mi esposa y yo, sabemos ser cautivos  
de este instante de luz y asombramiento.

## RETRATO CON HIJOS

Aves que partirán dejando improntas  
en la piel transparente del relámpago  
que somos y en la arena misteriosa  
de nuestro corazón y su cordura...

Estos, que ahora son en esta playa  
que miro, han de zarpar sin que podamos  
el vuelo detenerles. Las amarras  
del corazón eludir n mañana  
y haremos una fiesta en su homenaje.

**RETRATO CON NIÑOS DESNUDOS**

Desnudos, en el río Caliboro,  
la madre los conduce como naves  
pequeñas por el agua de los sueños.

Cuatro hijos encantados que no advierten  
al Tiempo que se va con estas aguas  
suicidas que a la par llevan su canto.

Palpo sus risas nuevas en el aire.  
Atesoran mis ojos su alegría  
y me veo en su ingenua transparencia.

Cuatro niños desnudos y felices,  
pájaros trinadores asomados  
a las aguas lustrales del asombro.

El Caliboro pasa. Así pasamos,  
eternamente, sin que nadie pueda  
volver el Tiempo atrás. Pero el retrato...

**RETRATO CON TORRE**

Detrás de mí, la torre y sus palabras  
en vertiente cayendo hasta la sangre  
en donde voy como en naufragio huido  
de mi barca en zozobra permanente.

Detrás de mí, es el Tiempo quien murmura  
su demencial discurso, su latido,  
musical recitado nunca urgente  
como un oscuro arrullo donde duermo.

Detrás de mí el reloj de Antofagasta  
narrándome los sueños ancestrales  
entre gaviotas, olas y poemas  
escritos en el centro del relámpago.

En esta plaza todos mis hermanos  
izaron la bandera de su voz.

**RETRATO CON ATARDECER**

Leyendo en el balcón, en pleno ocaso,  
la luz madura mágicos minutos,  
irrepetibles como las palabras  
dictadas por la sangre para hacerme  
presa de la denuncia de esta hora  
que se muda de traje a cada instante.

Aliviana este tiempo mi equipaje,  
me brinda un nuevo rostro vanamente.

Mientras se inunda de negror mi predio  
enceguezco y presiento que me muero  
para recomenzar, otro, mañana.

**RETRATO CON ANDRÉS**

a Andrés Sabella G.

Dos ilusos volcados en la playa,  
ambos nacidos en distintos puertos  
al arrullo del mar, predestinados  
a cantar en oleajes sempiternos.

Ambos somos la tierra del desvelo:  
pájaros con el mar entre las venas  
y una cítara verde en la garganta.

Hermanos en oníricas batallas,  
vencimos raras veces y supimos  
lo que era morir creando siempre.

Andrés, en lides de piratería  
celeste, ha zarpado hasta la estrella  
con la que compartía su dolor.

**RETRATO DE PERFIL**

Mi des-retrato: este perfil de antaño  
y esta nariz que es un puñal desnudo  
a punto de escaparse de mi rostro.

Borbónica nariz, labio capeto...  
El Greco diseñó este rostro enjuto  
con espigas maduras por mirada.

En esta caracola, por oreja,  
recibo marejadas de sonidos:  
un mensaje marino al corazón.

Es mitad de mi rostro este retrato,  
una página absurda que ahora olvido.

**RETRATO BARBADO**

Mi padre no está aquí en este retrato  
barbado, porque es otro el que nos mira  
desde el arcano abismo de mis ojos.

Otro es el corazón, otro el latido  
donde transito, otro, sonriente,  
gratificado como un sol que vuela  
dentro de su mismísima fragancia.

Barbado, como un sauce pelícano,  
medio rostro escondido entre la niebla,  
soy otro mientras bebo este retrato.

**RETRATO AGRIETADO**

Producto de una antigua duermevela,  
de escribir a la luz de las palabras  
sin otro fin que descubrir si vivo,  
este retrato dice cuánto anduve  
tras de mis propias huellas obstinado.

Cada grieta es un siglo tras el vuelo  
solitario y sin voz de las palabras,  
impronta que nos roza y permanece  
como un árbol de sol en la mirada.

**RETRATO DORMIDO**

Duermo en este retrato. Eternamente  
inmóvil a los ojos del futuro.  
Me iré y aquí estará mi mano ausente  
de la muerte y su música sedienta.

Dormido. Preguntándome hacia adentro  
por otro despertar donde encontrarme  
más allá del retrato, sumergido  
en su hora sin sol, definitiva.

Anticipo, quizá, sea la estampa  
en donde duermo para pervivir.

**RETRATO CON LIBRO**

Seguramente Kafka fue la llave...  
Desde entonces ardí sólo hacia adentro  
sacando sin motivo algunos sueños  
de mi acuario –de antiguo– clausurado.

Leyendo a Paz su sangre conversaba  
deslizándose en mí como un aroma,  
hasta olvidar cuánto necesitaba  
despertar, desligarme de su hechizo.

Kafka, padre del fuego, va conmigo.  
Es el río interior en mis retratos.

**RETRATO CON LITORAL**

Parece que soy parte del paisaje:  
Plácidamente azul y rumoroso,  
hermético, fugaz y lagrimeante,  
habitado por ecos y fantasmas.

Sombríamente lúcido, descubro  
un oleaje profundo que me nace  
de voces sin memoria, de ruinosas  
estancias donde fuera concebido.

El mar nació de mí, por mí medita  
y dice su oración y me interroga  
para hacer el retrato de mis sueños  
con la silvestre tinta del misterio.

**RETRATO CON LOS OJOS CERRADOS**

Al instante preciso en que los ojos  
entornan sus persianas y miramos  
brevemente hacia adentro, este retrato  
vino a dar testimonio de mi encierro.

Los párpados no dejan ver el bosque  
interior pues pudieras descubirme  
roturando, asomado a mi desvelo,  
el predio de la sangre y sus espaldas.

**RETRATO DESNUDO**

Nací como me ven. Este retrato  
lo dice todo sin decir palabra.  
La piel de tan mestiza: una escritura  
con el tímido lápiz de la lluvia.

Acaso algún lunar hable del padre  
y la voz de un ancestro de alto oficio,  
vascuense, luminoso, longilíneo.

Desnudo es más real este retrato,  
una ventana al trino que cultivo  
medio siglo sin nubes en el alma.

Estoy tan desprovisto de caretas  
que se puede leer en esta piel.

**RETRATO DE ENERO**

Estío me renace. Me desviste.  
Hace brotar un sol en mis entrañas;  
la piel, conmocionada en el retrato,  
sabe de nuevas brisas y tatuajes.

El mar está detrás de esta palabra.  
Enero es el inicio de otra vida:  
libro por escribir semi-dormidos.

Más allá: un cielo mágico y el rostro  
de aquello que vendrá a turbar tu fuego.

Estoy al fin del viaje y aún espero  
un vuelco en la sentencia de mi causa.  
Es milagro de Enero este retrato.  
Esta prueba del viaje está de más.

**RETRATO DE ESPALDAS**

De gris. No sé hacia dónde la mirada.  
Más perdido en el sueño. Más logrado  
por la cárcel fatal de algún delirio.

De espaldas a la muerte cotidiana,  
a lo convencional de este pan diario.  
De espaldas a la sombra lacerante;  
al odio, al desamor siempre de espaldas.

No sé hacia dónde miro en el retrato,  
aunque era ciego entonces y ahora veo.

**RETRATO INEXISTENTE**

Se me extravió el retrato de quince años.  
Era un árbol, entonces, inexperto.  
Pájaros coloridos ocupaban  
el espacio sutil de mi cabeza.  
A coro conversaban y ninguno  
escuchaba al trinante camarada.

Se me extravió el retrato de quince años:  
mitad ceguera y lucidez, acaso...  
Seguramente un juego de suicida,  
juego de una verdad sin ganador.

Se me extravió el retrato de quince años  
entre escritos que el fuego disputaba.

**RETRATO CON RÍO**

Diciendo adiós se van, eternamente,  
estas aguas de Dios tan deseadas.  
Las veo en su demencia migratoria:  
ciegas, en carnavales de delirio.

Imito este pasar sin darme cuenta.  
Desde el retrato, ¡Dios, cuánto he pasado!  
Cuánto de lo que fui perdí este otoño  
persistente, cesó como un relámpago.

Acaso me devore en la esperanza  
de continuar pasando, aún en el polvo,  
convertido en un nauta hacia el destierro.

Siento los breves pasos de mi sangre...  
Acaso yo también soy este río.

## RETRATO CON ÁRBOLES TALADOS

Talados por el viento de los años,  
salvajemente hermanos y vencidos,  
contemplo sus velámenes enfermos,  
anclados en el musgo de la muerte.

Acaso sean interlocutores  
que, perdida la voz, sólo conversan  
con sus sangrantes huesos aromados  
por la arcana palabra del desvelo.

Sedente, entre el silencio de sus cuerpos,  
escucho su plañir, es una veta  
subterránea camino hacia el olvido.  
Sus añosos cadáveres no entienden  
el sino que talara sus cordajes  
y segara la estela de sus trinos.

## RETRATO DE CARNE

Algo desvencijado, algo ausente,  
sin motivo válido: perplejo,  
estoy aquí y no estoy fotografiado.

Me desconozco a veces. Me limito  
al fantasma futuro donde rueda  
en un tiempo que venga de regreso  
completando mi círculo al abismo.

Para decir quién soy este retrato  
testifica mi incierto nacimiento,  
el llamear de mis ojos, la estatura  
que va del corazón a la palabra,  
algún oficio tan desconocido  
como el peregrinar por esa estrella  
que yo mismo inventara con mis sueños.

Algo des-retratado, algo ausente,  
pero éste debo ser aunque partiera.

**RETRATO CON PALOMA**

A punto de volar, entre las líneas  
de mi mano, devora unas migajas.  
Se fue para dejarme en plena duda:  
si al volar era yo quien escapaba  
hasta otra mano en busca de alimento.

Lo que fuera real no lo es ahora...  
Evocación de un ángel que se marcha  
hasta encontrar alero en una nube,  
la misma donde en sueños nidifico  
para penar mi desmoronamiento.

A punto de volar, ahora escribo  
este sutil silencio con paloma.

**RETRATO SOBRE UNA EMBARCACIÓN**

Encallado en sí mismo, el barquichuelo,  
vive el itinerario del destierro.  
Lejos: la travesía, la palabra  
del mar, sus albas manos de salmuera...

Sobre cubierta: sueño. Me dirijo  
tras la onírica estela de algún verso,  
al esquivo edredón de mi deseo.

Sobre esta embarcación llevo mis versos;  
viajo a la arena gris de alguna estrella.

**RETRATO DE NIÑO**

Suelo quedarme solo ante la imagen  
del niño de mi ayer. Lo reconozco.  
Hago un arqueo de mis pertenencias  
de entonces: una alondra en el bolsillo,  
un beso en la mirada de la madre  
y un nido de ternura en las hermanas  
para el nacido añil, tan a destiempo.

Viene de lejos la fotografía  
de un libro casi hermano de mi padre  
cuyas preces ardían en su voz.

**RETRATO BAJO LA LLUVIA**

Fue en Chiloé porque en ninguna parte  
la lluvia es un tejido destinado  
a despojarnos de nosotros mismos  
dejándonos en medio de los sueños.

Por eso tengo el rostro detenido,  
profundamente enfermas las palabras,  
redondamente ausentes las miradas,  
soy tiempo que se fue urgentemente.

Fue en Chiloé, cercado por la lluvia,  
fotografiado en medio de otro sueño.

**RETRATO IMPOSIBLE**

Que pueda presentirse en este pozo,  
que soy, mi corazón acrisolado.  
Y se pueda beber en vino alado  
mientras sueña con Dios en su alborozo.

Que se alcance a escuchar al caudaloso  
río que lo alimenta, al desterrado  
infeliz que se aleja, desvelado,  
y no encuentra solaz en su reposo.

Que pueda restaurar su trizadura  
que por siglos y siglos aún perdura  
sembrando sus palabras por la vía.

Que se pueda leer todo su llanto  
transparencia inconclusa de mis cantos  
y logren ser mañana poesía.

**RETRATO CON ESTATUA**

Estatua y yo sabemos esta historia.  
Ambos silvestremente maniatados  
por estrellas diversas, embriagantes...

La estatua me sonrío, le regreso  
una palabra gris cada segundo  
cuando trato de unirme a su alegría.

Renuncio a este retrato programado  
mientras soy un proyecto del dolor.

Estatua y yo sentimos alejarnos  
sólo tenemos sueños diferentes.

**RETRATO CON DISFRAZ**

Siete años. Me sonrío amaneciente.  
El carnaval de afuera y el de adentro  
incrementan mi cuota de misterio.

Una manta de sol y una guitarra  
son mi disfraz... Acaso en estas cuerdas  
anidara mi inicio de poeta.

Poco tiempo después lo decidía:  
aprendiz de juglar eternamente.

Simbólico disfraz que convertía  
mi transitar de mudo guitarrero  
en eco desvelado de otra voz....

**RETRATO CON VENTANA**

Resta para mostrar mi adolescencia  
asomada al balcón inesperado  
donde encontrara luz este desvelo.

Pensaba que escribía. Como sueño  
estar cantando ahora. Largo empeño  
este episodio arcano y placentero,  
un caudal que no sabe contenerse.

Esta ventana, para mi recreo,  
mira al patio interior donde dispongo  
por único alimento estas palabras  
dispuestas, sin quererlo, a propalarme.

Nadie llamó al cristal de esta ventana  
donde tejí el tapiz de mi canción.

**RETRATO FAMILIAR**

Conjunción familiar: ocho en escena.  
La mitad ya no está. Son las astrales  
llamaradas cruzando los umbrales  
de la noche y sus gélidos caminos.

El padre se alejó dentro de un sueño.  
La madre, hasta el último minuto,  
nos colmó de caricias y de encargos.  
Dos hermanas partieron al reencuentro...

Cuatro permanecemos... El retrato,  
última conjunción, nos justifica  
que fuéramos por sangre tan iguales,  
tan diversos en luces y en ensueños.

**RETRATO ENFERMO**

Con este rostro antiguo he visitado  
infinitos países, infinitos  
océanos y predios estelares  
y he recibido cartas ancestrales  
escritas para mí desde otras vidas.

Con este rostro enfermo fui al encuentro  
de Dios y sus angélicas palabras,  
al verbo creador, a la materia  
luminosa del verso, panacea  
capaz de liberarnos de la noche.

Perdí mi rostro enfermo. Este retrato  
es la hoja amarilla de mi otoño.

**RETRATO CON PEDRO Y EMMA**

a Emma Jauch y Pedro Olmos

Tres mundos en la órbita del vuelo,  
cada uno elegidos los atajos  
más cercanos al alma, más cercanos  
al ángel que atizaba nuestro fuego.

A nuestro modo: hermanos. Cartas breves,  
si algún poema, una postal, un libro,  
dibujos o grabados y noticias  
de premios y de errancias por los sueños.

Amigos que ganamos, permanecen  
al margen de la muerte, a nuestra vera.

**RETRATO EN EL MERCADO**

Almuerzo con aedos, cada uno  
–de varias latitudes– nos ofrece:  
degustar algún sueño ineludible,  
catarle sus licores demenciales,  
comulgar con el sol de su locura  
y bebernos el alma de su canto.

En el Mercado de Chillán brindamos:  
por estar vivos, juntos, por amarnos  
lejanamente hermanos, convocados  
por algo más urgente que la sangre.

Todo es feliz en estas dimensiones.  
El corazón recoge lo sembrado,  
sacude su modorra y redesperta  
para decir: Escúchenme, aquí estoy.

El retrato contiene la sonrisa,  
la mirada que alumbra la razón.

## RETRATO DE DUELO

Enlutecido el cielo, el alma, el verbo;  
enlutecido el tránsito y el vuelo;  
enlutecida la mirada, toda  
la soledad que nos dejó la muerte.

Húmedas sombras donde ardió la vida.  
Salmos para olvidar sobre la arena  
donde el árido grito de la parca  
es la rueda espinada que atropella  
y con dosis de luto nos cancela.

Se perdieron, los padres, en la bruma  
de palabras que nunca pronunciaron,  
en la llovizna donde se extravían  
los sueños de tenernos a su lado.

Así de duelo, esta fotografía,  
muestra mi corazón acorralado.

## RETRATO NOCTURNO

Cercano a la estación final, encuentro  
este retrato nocturnal, el mismo  
destinado a ser parte de la hoguera  
donde arderemos todos un mañana.

Ninguna sombra logra ser oída;  
voy con árboles rojos en las venas,  
entre los parlamentos de la noche,  
con múltiples estrellas ilusorias.

Soy el espejo de un laúd sin alas,  
mudo en su lagrimear, mudo en el modo  
de sonreír cuando en verdad se implora.

**RETRATO DE UN RETRATO**

Rasgos actuales: ángel desvestido  
pero dudosamente misterioso,  
producto del acoplo silencioso  
de un pájaro celeste con su trino.

Otro rasgo: mi rostro vespertino  
pero secretamente rumoroso,  
un país hacia adentro, presuroso,  
un país designado por destino.

Maduro mientras palpo este silencio:  
me saturo de fuego, me evidencio  
hasta llegar al hueso de mi pena.

Me quedo diseñando una aventura,  
sin lanza, sin rocín, sin armadura  
y creo haber salvado mi condena.

**TEOTIHUACAN****I**

Teotihuacan, sangre y luz del azteca,  
espíritu del aire y de la tierra,  
del fuego floración y parlamento,  
pétrea mirada en la palabra impresa.

Cada peldaño nos conduce al trino,  
a la ancestral fragancia de tus dioses  
morando aún un aire de leyendas  
donde escribieran cartas-teogonías,  
mágicas oraciones impregnando  
de un sol en llamaradas nuestro mundo.

Sólo por revivir tus desvaríos  
transité por la Calle de los Muertos  
hasta besar las piedras que besaron  
esas plantas que ahora huellan nubes  
y prados celestiales, con estrellas,  
y palabras que aún no se concretan  
pero que fueron lágrimas un día  
y aromas y miradas y latidos...

Sólo por conocer vuestros incendios  
llego a tocar la cima de tu casa,  
templo con andamiaje luminoso,  
nido de silenciosas explosiones,  
erupción de veranos interiores,  
abierta flor eterna de la vida.

Sólo por saludar tus construcciones  
vengo, Teotihuacan, a descubrirte  
para mi luz, para mi sueño, para  
retornar al que fui mientras dormía,  
al que vivió por siglos esperando  
llegar a ti cuando ya no podía  
salvar tus graderías y tenerte  
frente a frente sin disolverme en llantos,  
en fragancias arcanas, en ausencias  
que nunca más podrían expresarse.

**II**

Casi como otra voz, sin cuerpo acaso,  
entablamos el diálogo, dijimos  
lo que siglos negaron y tuvieron  
secretamente para mí esperando:  
este decirme el fuego contenido  
en cada templo, en cada silabeo  
del arquitecto que soñó tu sueño,  
a veces la moneda no inventada,  
ni en semilla tal vez, ni diseñada  
en la brisa de un libro inexistente.

Retorno al predio azul en que los dioses  
mordían el maíz de los esclavos  
trayendo desde eternos sembradíos  
su cosecha de sangre y su plumaje.

Nunca fue tanta majestad soñada,  
vencedora del tiempo, vencedora  
del oleaje siniestro de la sombra.

Tuviste un sol para escalar la noche  
y empinarte en el aire de esta raza,  
Teotihuacan, con naipes de misterio  
barajando tus luces centenarias,  
tu resplandor de rosa pétreo, el árbol  
donde nacía Dios cada mañana,  
radiante, en el milagro de la cima  
del templo, la estación donde encontramos  
la osamenta perpetua de la Muerte,  
esta sangre con soles palpitando.

**III**

Más allá de angelados monumentos,  
vigilantes de rocas y palabras,  
escuchamos discursos sostenidos  
sólo por melodías siempre blancas.

El templo de la luna nos enfrenta  
con su nave de luz, abre sus alas  
y un pájaro nacido de repente

dice que somos sombras aventadas.  
¿Ascendemos acaso o descendemos?

Nubes al nunca más somos ahora,  
testamentos con signos extraviados  
en una casa antigua, consagrada.

Y vamos a un país iluminado,  
con mapas imposibles, destinados  
a conocer la ruta sin escalas  
de este errar interior por tus palabras.

#### IV

Teotihuacan, hermano del silencio,  
país petrificado en un poema,  
reconozco tu idioma sin palabras,  
sol y luna en la misma vinajera...

Teotihuacan, patria del Dios profundo,  
mítico paraíso del que sueña  
descifrar el legado de tu Biblia.

Tus pirámides hablan, secretean  
al sediento, ese vino que regalas,  
cálido y misterioso territorio  
donde una raza edificó su Historia.

Siento cómo transitan por tu calle  
las almas que elevaron las cuadernas  
de la nave que eres, cómo hablan  
con la sabiduría casi eterna  
de las estrellas, cómo nos confían  
los códices primeros que escribieran  
sacerdotes que ayer fueron centellas.

#### V

Teotihuacan, escucho tus raíces:  
ríos de sangre, tu esplendor, vocean  
hasta ser la Cantata de los Muertos,  
de los que fuimos por el fuego unidos  
y buscamos tu lámpara por patria.

El gran río moreno de tu sangre  
nos besa el rostro como un estandarte  
que flamea en el alma y nos invita  
a conocer tu lírica existencia.

Teotihuacan, rosa de piedra, rosa  
aromando de sol todos los días.

## VI

Quetzalcóatl, padre y maestro, mano  
sembradora, artesana, artista, sabia,  
vencedora del tiempo, vencedora  
del olvido y del polvo de la Muerte.

Ah, Serpiente Emplumada, de mi asombro,  
el amor se deriva de tu sangre.  
Tú diseñas las páginas que escribo  
o transcribo en insomnio permanente.

Porque marché entre bosques ancestrales  
buscando tu camino, tu alfabeto  
de pétrea conmoción e irrealidad...

Me abría paso entre la greda, abría  
senderos enigmáticos, palabras  
conductoras de vuelos y canciones,  
de esta incansable búsqueda del trino  
que tiene su alba en ti: Quetzalcóatl.

# Adiviña Adiviñanza!

JOSÉ RUBIA BARCIA

Eu son fillo das estrelas  
xunto do ceo fun criado  
perdime na noite escura  
fun no teu peito alcontrado

Eu son fillo das estrelas  
estrelas de ceo e mar  
as veas teño na terra  
rías de seiva no chán

ADIVIÑA ADIVIÑANZA!

Xunto do ceo fun criado  
imerso na claridá  
non tiña vela nin remos  
e naveguéi polo ar.

ADIVIÑA ADIVIÑANZA!

Perdíme na noite escura  
gostéi do sabor amargo  
toquéi a risa do vento  
choréi coa choiva de maio.

ADIVIÑA ADIVIÑANZA!

Fun no teu peito alcontrado  
pantasma do meu ollar  
niño quente das ausencias  
lonxe sofrer do meu lar.

ADIVIÑA ADIVIÑANZA!

Quén son quén fun quén seréi?  
pregunta que ti me fas  
resposta que eu che daréi:

**Eu son fillo das estrelas  
xunto do ceo fun criado  
perdime na noite escura  
fun no teu peito alcontrado**

# La filosofía poética de Amado Nervo

NORMA SUIFFET

El alma es un vaso que sólo se llena con eternidad.  
—Amado Nervo

Amado Nervo sufrió la vida como vida, pero más sintió el dolor de no saber y el desgarramiento de la muerte, intensificado cuando ella le llevó a su amada. Todo poeta formuló a Dios la pregunta de Adán y como a él, le respondió el silencio, pero pocos lo hicieron con la intensidad de Amado Nervo. Quizás él sintiera un llamado ultraterreno. No era un místico ni un iluminado, pero era fiel amador de Dios y deseoso de ganar su gracia.

Hubiera querido estar en íntima comunidad con Dios. A veces habla del éxtasis con arrobamiento. Otras veces siente vibrar toda su alma en la atracción inmensa de su amor por Dios.

Amado Nervo fue un poeta múltiple, pero de todas sus facetas la más viva y poderosa es la filosófica. Se le conoce como vate del amor; es un error considerar como su único tópico el amoroso. Cuando vibra con él, es porque le agita el sentimiento y entonces el amor, en función de lo inmanente; el misterio, en función de lo infinito; Dios, en función de lo eterno y sobre todo ello, la vida y la muerte.

Captó el pensamiento hindú. A través de él, se proyecta la grandeza de los pensadores orientales, tan cerca y tan lejos de los nuestros, con sus prédicas quietistas y sus contradictorias divinidades.

## I. IDEAS SOBRE DIOS

El Dios protector, tutelar, todo bondad y cariño, el Padre Santo y bueno que ayuda en los sufrimientos terrenos y consuela con la esperanza de un encuentro eterno con el más allá, es a quien ofrece sus poemas. Quizás el primitivo artificio de sus versos juveniles fuera solamente un escape a todo su sentimiento, que luego se trocaría en un cúmulo filosófico de

versos. De ello se despojó prontamente, y ya desde su libro *El éxodo y las flores del camino* en adelante, esa sinceridad anterior ornada de oropeles con fulgor de metáforas desaparece para dar paso al verso elegante, lleno de ideas adornadas aún con las flores del color, que luego se convertirán en idea pura.

Dios siempre estuvo en él. Lo definió con el fervor de su convicción:  
 Dios es el alma inmaterial del mundo.  
 Existe dondequiera en vario modo:  
 per se, por su virtud y su presencia;  
 per se, ya que lo invade y llena todo,  
 penetrándolo todo de su esencia.  
 (*Doctrinando*-“Los jardines interiores”-p.1535).

Las pruebas teológicas de la existencia de Dios no lo conmueven; simplemente le suenan como frías respuestas a una pregunta ansiosa. Él siente a Dios con todas las fuerzas de su alma y esa la única manera como quiere transmitir en sus versos el espíritu que alienta en sí.

¿Dónde está Dios? Para el poeta, Dios está en todos lados y dentro de cada uno. Este panteísmo lo lleva a creaciones profundas, acompañadas de belleza poética. La filosofía no fue hecha para ser puesta en verso, pero Amado Nervo triunfa en ella porque no es el objetivo de quien busca el origen primero de las cosas, sino el vehemente hálito de amor expresado desde el fondo mismo de las almas.

### **I.1 Panteísmo**

Es una idea que flota en toda su obra, pero que se la puede encontrar plasmada directamente en expresiones categóricas. La primera vez que se encuentra es en un poema de adolescencia llamado “Anhelos”. En él el joven capta a través de su amor la majestad de los seres de la naturaleza y en ellos ve a Dios: los mares, las montañas, los llanos, las praderas, la luna y frente a ese fragmentarismo de Dios, él expresa su amor aún no hacia Él como única fuente de amor, sino hacia la amada. Tiempo después evolucionará la idea. (*Mañana del poeta*-“Anhelos”-p.1274).

Aparece luego en *Elevación*, en el poema “Tú”: en toda manifestación de vida está Dios; Él está en todo reflejo de la naturaleza latente e infinita:

Tú en la aurora que canta y en la noche que piensa;  
Tú en la flor de los cardos y en los cardos sin flor.  
(p. 1374)

Dios está en el infinito que el hombre no puede conocer por sus sentidos, sino que lo intuye con el gesto supersensible de sus facultades que va más allá del poder de los brazos y hasta de las intenciones divinas:

Tú en el cenit a un tiempo y en el nadir.

Dios está en el hombre, en lo exterior de él, en todo lo que, siendo belleza en sí, despierta la emoción de la belleza reflejada en quien la contempla. Emoción de las más puras, estrato de un sentimiento depurado en la alquimia del espíritu, reverencia hacia el autor de esa belleza que es Dios:

Tú en los ojos azules y en los ojos oscuros.

Dios está en lo triste, en lo que sufre, porque todo dolor y todo sufrimiento lo purifica:

...Tú en todas  
las transfiguraciones y en todo el padecer.

Y luego de la cabal expresión de esta creencia, seguridad no hipotética sino rodeada de certeza, el poeta habla de sí y por sí:

Si la ciencia engreída no te ve, yo te veo;  
Si sus labios te niegan, yo te proclamaré.  
Por cada hombre que duda, mi alma grita: "Yo creo".  
¡Y con cada fe muerta, se agiganta mi fe!

Pero no sólo este perfecto canon de amor es para el poeta: ya veremos como ansía derramar a manos llenas ese caudal de devoción y fe que tiene su alma como la más cara bendición de los cielos.

Además de esta sensación de Dios en la naturaleza, lo siente dentro de sí mismo y sabe que la mejor manera de buscarlo y brindarle ofrendas y satisfacciones es siguiendo sus doctrinas de bondad, de pureza, de amor. Es ésta una de sus manifestaciones hindúes. El misticismo hindú expresa la unión del hombre espiritualmente con el Ser infinito, con Dios; pero las sucesivas transformaciones del pensamiento original, su paso a través

de los grandes filósofos indios imbuidos en ideas occidentales llegaron a este monoteísmo.

El espíritu padece la sed de encontrar al ser que deba responder dentro de su alma al acorde de su luz y él dice al espíritu, cada vez más ansioso:

recorres un abismo y otro abismo  
para encontrar al Dios que te enamora,  
y a ese Dios tú lo llevas en ti mismo!

El espíritu prosigue en su búsqueda pero el poeta insiste con la firmeza plena de convicción y de seguridad:

Dios, en ti, en tus ansias es testigo.  
(*Elevación*-“Contigo”-p.1741)

Esto lo dice en 1915; dos años después lo repetirá con igual intensidad:

Como duerme la chispa en el guijarro  
y la estatua en el barro,  
en ti duerme la divinidad.  
Tan sólo de un color constante y fuerte  
al choque, brota de la piedra inerte  
el relámpago de la deidad.

Ahora expresa de qué modo aparece ese Dios oculto en cada uno: al impulso del dolor. El dolor siempre fue para él a modo de llama redentora que purifica el alma. Y él mismo, después del hondo sufrimiento que le produjo la muerte de Ana, se elevó hacia Dios y se sintió purificado. (*El estanque de los lotos*-“Deidad”-p.1789).

Cuando identifica el poder de la deidad con la personalidad de Jesús, explica sus orígenes:

El hijo del hombre  
vino del propio fondo de las almas,  
de donde anida el yo: de las regiones  
internas del espíritu.

A Jesús hay que encontrarlo dentro del alma y no en los elementos etéreos del universo: los astros sólo son fuego; los planetas, solamente globos iluminados que se reflejan en las estrellas, pero:

Jesús vino de donde  
vienen los pensamientos más profundos  
y el más remoto instinto.

Todo lo que ello tiene de ignoto le da la luz que respalda esta aseveración. Lo inmanente, lo trascendental de esas regiones ocultas de donde vino Jesús, incapaces de ser designadas por el hombre o de ser ubicadas, dan más relieve a la aseveración categórica del poeta, con lo cual no sólo indica el punto de origen de Jesús, sino también la existencia de esas regiones desconocidas:

El que se adentra  
osado en el abismo  
sin playas de sí mismo,  
con la luz del amor, ése le encuentra.

Se desprecian los exteriores. Todo es vano por fuera, sólo vale lo de adentro, pero lo difícil es encontrarlo y explicarlo, aunque esté en nosotros.

## **I.2 Amor a Dios**

El amor a Dios es uno de los principales temas. Surge en él como algo espontáneo. Lo siente desde muy joven y lo pide ardorosamente:

Señor, dame tu amor. Llena el vacío  
de un corazón que por amar delira.  
(*Mañana del poeta*-“Señor dame tu amor”-p.1273)

Lo siente en cada manifestación: en el panteísmo de la naturaleza; aves, estrellas, flores, mares y:

un Dios que de la carne se reviste  
muriendo por el hombre en el Calvario,  
¿no es inmensa expresión de los amores?  
(*Mañana del poeta*-“Deus charitas est”-p.1273).

Después cantará su amor con el ansia de acercarse a Él. Es el lejano repique de campanas que llaman para la oración de la tarde. Parecen saltarinas, alegres y resuenan desde lejos traídas por el viento que apenas las roza al pasar. Ellas hablan de Dios, ellas evocan eternos dualismos de

carne y espíritu, ellas invocan al ser que en medio del pecado encontró su camino y dicen con el poeta:

Padre, tú que hallas por fin el sendero que, arcano,  
a Jesús nos lleva, dame que mi numen doliente  
virgen sea, y sabio, a la vez que radioso y humano.

Tu virtud lo libre del mal de la antigua serpiente,  
para que, ya salvos al fin de la dura pelea,  
laudemos a Cristo en vida perenne. Así sea.  
(“A la católica majestad de Paul Verlaine”-*Místicas*-p.1324).

Pero es preciso atravesar casi toda la vida del poeta y llegar hasta *El estanque de lotos*, para que ese divino amor surja con más intensa fuerza.

Busca a Dios en la naturaleza; lo llama, apretado de angustia el corazón. Dios no está entre los hombres que forman juntos la maldad de una sociedad pervertida; Dios está fuera del grupo, dentro de cada uno. Y el poeta desgarrá sus voces porque debe amar a Dios a través de los hombres, ya que su Hijo predicó ese ideal; debe sufrir el hondo destino de una vida social y la suprema humillación de:

¡y por amarlos, parecer no amarte!  
(*El estanque de los lotos*-“Sin ti por ellos”-p. 1791)

Pero cuando siente el poder de poseer a Dios, se siente rico, porque lo tiene todo:

Rico desmesuradamente,  
soy contigo: poseo  
la creación perpetua, que cual río  
turbulento, en mil giros se revuelve  
Sin cesar; de ti nace y a ti vuelve.  
Todo lo tengo, pues que tú eres mío.  
(*El estanque de los lotos*-“Mío”-p.1796)

### 1.2.1 La Fe

A veces duda, pero son dudas que afirman más el pilar en que se asientan, hasta llegar a la certeza absoluta, a la realidad íntima de la existencia de Dios. La fe es un don divino, que entrega Dios a los hombres. Es irrazonable e inexplicable y cuando se da tiene la infalibilidad de dogma. Voluntariamente se puede buscar la fe y se la puede

asentar en bases sólidas que permitan el desarrollo de los sentimientos religiosos. Por ella se siente a Dios. Amado Nervo parte de su teoría que Dios está en nosotros y en toda la naturaleza; le atribuye la ubicuidad y el poder de reencarnación hindú: poseyendo a Dios dentro, cree en él infaliblemente. Cree en la concepción inmaculada de María, en la existencia de Cristo con su pasión, su muerte y cree en la inmortalidad del alma. Tres bases de un dogma imposible de discutir por ser dogma, tres fuentes de su infinita bondad y modestia, pero que las expresa en un tono condenatorio, culminando cada uno con un “anatema” hacia los que no creen en ello. (*Místicas*-“Anathema”-p.1231)

Cuando no se siente poseído del ardor de los inquisidores españoles, expresa humildemente su fe, sin el tono bíblicamente apocalíptico de un llamado divino. Entonces expone su dolor y la resignación a que está dispuesto frente a todo lo que haga Dios de él: su alma está colmada por la divinidad:

porque, roja visión en noche oscura.  
Cristo va por vía de amargura  
agitando su túnica escarlata.  
(*Místicas*-“Némesis”-p.1318)

Y muchos años después, transido de angustia por los golpes de la vida, sube el tono de su fe para cantar al Señor:

¡Señor, yo te bendigo, porque tengo esperanza!  
(*Elevación*-“El milagro”-p.1730)

Tiene esperanza en la paz , y en esa bondad de Dios:

Dudé-¿por qué negarlo?- y en las olas me hundía,  
como Pedro, a medida que más hondo dudé.  
Pero Tú me tendiste la diestra, y sonreía  
tu boca murmurando: “¡Hombre de poca fe!”  
(p.1730)

La dulzura de Cristo se desborda de la contrición de los versos. Es la voz que canta el himno de bondad y alabanza. Es hombre que duda, como Pedro, y acaba perdonado; el hombre puesto a prueba, que tropieza pero no cae, porque hay un escudo que protege su pecho. La voluntad de creer lo sostuvo. El hombre necesita creer como necesita alimentar su espíritu

y esa necesidad lo refuerza y consuela de los dolores, le da nuevas fuerzas cuando las felonías del mundo le van destruyendo lo que ofreció a los hombres:

Mas hoy, Señor, me humillo, y en sus crisoles fragua  
 una fe de diamante mi excelsa voluntad.  
 La arena me dio flores, la roca me dio agua,  
 me dio el simún frescura, y el tiempo eternidad.

Éste es el más grande milagro para las almas amantes: sentir que florecen en brotes nuevos, tiernos, recién nacidos, que lo protegen y lo ayudan.

### **I.2.2 Misticismo**

En ciertos aspectos, Amado Nervo es un místico hindú, pero no un místico cristiano: no se advierte en él una comunión directa del alma con el espíritu de Dios, como Santa Teresa o San Juan de la Cruz.

Como los místicos hindúes, admite la negación del mundo y de la vida, en ciertos momentos, es decir, que considera que el único mundo digno de ser vivido, es el del más allá. Pero no traduce su actitud en el quietismo de los primeros monjes hindúes, sino que, como Buda, admite la necesidad de una existencia activa, de edificación constante y de ayuda al prójimo. Este aspecto es un reflejo puramente cristiano, pues aparece en una avanzada etapa de la doctrina hindú.

Los místicos españoles también admitían la vida activa. Santa Teresa y San Juan fueron lucha y movimiento constantes.

También admite la afirmación del mundo y de la existencia, pero en una etapa anterior: aquella en la que el goce de la vida lo había llevado a un ideal supremo de disfrutar los sentidos. Ni él ni los hindúes se contradicen en admitir dos cosas completamente opuestas, porque se trata de diferentes momentos dentro de la cultura.

Tiene rasgos ascéticos: el posterior apartamiento del mundo y reclusión en sí mismo, el amor hacia los seres de la naturaleza que luego habrá de desembocar en la piedad de San Francisco de Asís. Pero no es partidario de separarse de la vida activa definitivamente. Sus ideas van más allá de sus actos. Solamente a la práctica hindú preconizadora del celibato y enaltecida por Mahatma Gandhi es fiel, ya que nunca se casó, pero la violó durante los años que estuvo unido a Ana Cecilia.

Su ansia más encendida radica en lograr ese completo misticismo cristiano traducido por la reverberación teresiana. Llegó a sentir el éxtasis, esa primera etapa del místico, y lo describe con la unción y la alegría de quien ha recibido un tesoro y lo muestra admirado de ser él el poseedor:

¡Qué blanduras entonces nos ofrece el camino!  
 Tienen seres y cosas un sentido divino,  
 amoldándose a una misteriosa justicia.  
 El dolor para siempre nos parece proscrito,  
 y se anegan las almas en un mar infinito  
 de suprema delicia.  
 (*Elevación*-“El puente”-p.1756)

Este trance tan dulcemente experimentado lo sufren muchos seres que sin que lleguen a ser místicos, logran un primer contacto con Dios, el más elemental y terreno acaso, pero que produce una sensación de paz al espíritu que, embargado de sufrimientos, busca en la religión un refugio.

Quizás si Amado Nervo se hubiera detenido en esta estrofa, hubiera sido posible pensar en una experiencia mística más profunda, pero agrega una en la que afirma que el poeta en general fue destinado a tender ese puente entre él y Dios. Un místico no se explicaría de esta manera. La suprema humildad de Santa Teresa, que se considera indigna del íntimo contacto con el Amado, y la dulce voz de San Juan que sólo intenta descifrar con palabras terrenas la sensación complicada que experimenta su alma, no tiene ninguna relación con este orgullo tan vacío de vanidad, pero tan perfectamente humano.

### **I.3 Predica de Dios**

Algo ya hemos expresado acerca de este tema. Nervo ve a Dios en la naturaleza, lo oye dentro de su alma y en todas las almas, lo presente, no ya como el hacedor supremo, sino como el Alma Universal hindú, de donde sale todo lo que existe. Lo predica unido a Jesús, en el dogma de la Trinidad:

¡Divino Espíritu, Paráclito,  
 aspiración del gran lavéh,  
 que unes al Padre con el Hijo,  
 y siendo Uno sois los Tres;  
 por la paloma de alas níveas,

por la inviolada doncelléz  
de aquella Virgen que en su vientre,  
llevó al Mesías Emmanuel.  
(*Místicas*-“Requiem”-p.1317).

Y por fin lo predica formando parte del infinito y de la inmortalidad por la que agoniza toda la vida.

Lo predica en medio del silencio supremo. Los hindúes brahmanes buscaban replegarse sobre sí mismos por medio del silencio y así unir su alma con el Alma Universal, en el momento de la muerte, lo cual es la comedia de magia llamada Maya. De este modo huían de la reencarnación que les era tan penosa:

El alma y Dios se besan, se confunden,  
y son una sola alma en el inmenso  
mar del éxtasis, manso, inalterable...  
¡Callemos, callemos!  
(*Elevación*-“Callemos”-p.1742)

Ese es el silencio que ha de alentar en los infinitos arcanos del más allá. Un extraño silencio inmaterial, casi impalpable de tan profundo, y en él radica el Supremo Ser:

¡Descanso de la Energía  
que en sí misma recogiendo  
su vibración creadora  
reabsorberá el Universo!  
(*El estanque de los lotos*-“El silencio”-p.1772)

### **I.3.1 Purificación del sufrimiento**

La idea de la purificación está presente en toda *La amada inmóvil*. Al experimentar la punzada de la muerte, el poeta siente que se va acercando a Dios, pero no lo piensa en función exclusiva de este encuentro con la divinidad, sino para hallar en el más allá a su amada perdida en este mundo. La idea se diluye. Está latente en todos los poemas y difícilmente se podría tomar algún ejemplo.

Es en *Elevación* donde muestra lo enraizado de esta idea:

Dolor, pues no me puedes  
quitar a Dios, ¡qué resta a tu eficacia!  
“¡Dónde está tu agujón!”

La búsqueda se expresa en un tono doloroso con una angustia noblemente sufrida:

Huyen las horas,  
y entre sus alas lleva cada una  
cierta porción de tu energía negra.

El dolor se va con el tiempo, no importa ya su índole y no puede ser un destello de júbilo, porque lo purificaba, porque Jesús dijo: “Bienaventurados los que sufren...” Por él siente a Dios:

¡Oh dolor, tú también eres esclavo  
del tiempo; tu potencia  
se va con los instantes desangrando:  
mientras que el Dios que en mi interior anida,  
más y más agitándose, a medida  
que más le voy amando!  
(Elevación-“El dolor vencido”-p.1751)

### **I.3.2 Caridad**

El poeta ruega a su Dios, pero no lo hace adueñándose de su palabra: es demasiado modesto para expresarse así. Ruega que se aumenten sus bienes para ofrendarlos a quienes sufren, busca que todos entiendan la pobreza divina y se dignifiquen en el acto de dar:

y enseña al opulento que Tú en el pobre estás,  
que es dar, la dicha máxima; la caridad, un vuelo  
sublime; y que las rosas extáticas del cielo  
florecen en las almas que se difunden más!  
(Elevación-“Dice el caritativo”-p.1738)

## **II. IDEAS DE LA INMORTALIDAD**

Esta preocupación no se ve limitada al problema de la existencia de Dios y su amor, sino que trasciende hasta hacer de ella un tema aparte.

El problema del origen y fin del hombre fue constantemente motivo de meditación y exposición de teorías por parte de los filósofos. Es demasiado prodigiosa la vida, demasiado perfecto nuestro cuerpo y exacta la máquina que nos sostiene, para no pensar que fue creada por el más genial ingeniero que cabe imaginar. Y el hombre, asombrado del mundo

y de su propio misterio, piensa que tanta perfección no puede ser destruida. Para eso se inventó la idea de la inmortalidad. Sus raíces van muy lejos; se pierden en las nieblas de los tiempos y quizás arrancan del mismo origen misterioso que quieren dilucidar. Desde entonces todos los hombres han trabajado por saber. La sed eterna, el fruto que mordió Adán y cuyo sabor extraño fue devuelto al infinito, no sin antes haber quedado en él la chispa germinal del genio encarnado luego en escasos ejemplares de la humanidad.

Nada es más conmovedor que el hombre que se debate en la lucha para saber; y los sufrimientos que ello depara son los más hondos dolores de la vida.

### II.1 Enfermedad de lo absoluto

Como todo hombre, Amado Nervo se preguntó acerca del misterio eterno con la más grande angustia. Agonizó por conocerlo y esa tortura sobrenatural, ofrecida por la inteligencia privilegiada pero impotente, lo llevó a la enfermedad de lo absoluto. Él mismo expresa en atormentado poema este dolor ya sufrido por Amiel, cuyas palabras sirven de epígrafe al poema:

Fue, con un delirante misticismo,  
 buscándose él en Dios, y la presencia  
 de Dios en lo más hondo de sí mismo:  
 en el espejo azul de su conciencia.

Así fue su lucha constante, ya que no definitiva, porque nada es definitivo.

Vimos ya su inmensa ansia de lograr el hallazgo de Dios en su conciencia, y su deseo ardiente de mistificarse con Él en el éxtasis completo de que gozan los beatos:

¡Intentó, con ardor, pero sin fruto,  
 resolver la ecuación de lo Absoluto...  
 hasta que, al fin, cayó en el lago quieto  
 en cuyo fondo estaba el gran secreto!  
 (*El estanque de los lotos*-“Epitafio”-p.1772).

Todo es vano cuando se busca descifrar lo que no se conoce. Incluso se llega a negar la nada, lo absoluto, y hasta el mismo misterio, cuando se

afirma que no hay tal secreto, sino que la muerte es un sueño. Todo así es muy simple y sin angustias, pero el hombre busca y cree. Busca en vano: al cabo sólo la muerte lo enfrentará con lo que no halla, pero logrará en su vida el supremo esfuerzo de ubicarse en el universo.

Como Amiel, Amado Nervo padece la enfermedad de lo absoluto, y es preciso escucharlo, verlo sufrir, agonizar con él, para comprender la hondura filosófica de sus versos y la tortura ontológica de su inteligencia.

El misterio del ser está dentro de uno mismo. La mirada se retrotrae y se ofrece a ella una bola mágica, como la que llevan los adivinos para ayudar a la superstición. Y está en blanco

...siento  
en redor un sutil vaho de enigma.

Pero el poeta no se calla ante el enigma y comienza a interrogarlo. Es la prodigiosa energía humana de buscar lo inencontrable, y derrocharse como un consuelo frente al mutismo que obtiene por respuesta.

Pregunta a la unidad o pluralidad del ser acerca de la voluntad de lo animado irracional, de la naturaleza del ser, y del instinto. Y luego de formuladas las preguntas, comprende la vanidad de sus esfuerzos y los deplora. (*Serenidad*-“Arcanidad”-p.1643)

El tono es torturado, febril, un como raptó de inteligencia desbordada, en la propia desesperación de lo inalcanzable. Una tortura que no es nueva pero adquiere nuevas formas para alcanzarlo y desenvolverse en su enfática naturaleza.

Ese mismo misterio del ser se manifiesta en la esperanza: ella surge como una voz nueva que agrega algo a la seguridad deseada por el hombre. Ella responde al que pregunta por el misterio. Su respuesta no es afirmativa ni negativa, ni siquiera categórica: es simplemente una duda, pero hasta la duda es bienvenida cuando se trata de levantar la punta del velo.

El hombre pregunta por la inmortalidad:

-¡Quién sabe! -díselo el Misterio-:  
¿y por qué no?  
(*Serenidad*-“¿Y por qué no?”-p.1644)

Pero el ansia es tan grande, que llega el poeta a imaginar una certeza dentro de ese misterio:

Murieron los quién sabe;  
callaron los quizá-

La esperanza triunfó. Se conocerá el camino, se tendrá en claro el fin y la causa; se apagará la vida y encenderá la muerte: ése es el instante preciso de la buena nueva para saber lo eternamente callado:

Cuando una luz acabe,  
otra se encenderá  
dentro del alma grave.  
(*Elevación*-“Securitas”-p.1760)

### II.1.1 El más allá

Es el núcleo del misterio que lo atormenta. El hombre ama la vida y busca su perfección en otro mundo.

Ello es la inmortalidad, pero el misterio del más allá, interrogante de un mutismo fatigoso, se traduce en un andar, sin que importe a dónde; el ser vive e ignora el objeto de su vida. Entonces ha inventado ser útil, trabajar para desenvolverse, edificar un mundo, luchar entre sí, sentir odio y amor. Y se desperdician energías en vanidades que no conducen a nada: se navega siempre adelante y es la esperanza la que impele la nave y la sostiene con su fuerza para que no naufrague. (*Poemas*-“Magna voce per umbras”-p.1335)

Claramente ve el poeta esa inutilidad de esfuerzos. Confiesa su fe, su desesperación por saber, su ansia por lograr la sonrisa de la esfinge, su poderosa fuerza creativa, mas dice:

pero di, ¿qué esfuerzo cabe  
en un alma sin bandera  
que lleva por dondequiera  
tu torturador quién sabe?

Y se siente confortado por el ansia misma que lo desborda, por la sed que lo acucia y el pesar que lo domina. (*En voz baja*-“La sombra del ala”-p.1571)

### II.1.2 El infinito

Se ha embelesado escuchando la voz del infinito y su dulzura se transformó en una luz hecha poesía. Cada ser de la naturaleza se transforma en

belleza por escuchar esa voz. La rosa está en éxtasis; el agua, consustanciando su pureza para copiar el alma de un ángel; los árboles, en silencio, le dicen:

¡Por Dios, aguarda, aguarda!  
que estamos aprendiendo melodías  
misteriosas, que pasan  
en la inquietud augusta de las noches  
estivales; son almas  
que revuelan cantando...

Todo se transfigura para dar la imagen beata del más allá. Todo es sonido inasible que escuchan los seres inanimados, sin prenda de la voz del infinito. Ya Platón oyó la música que hacen los mundos al girar sus ejes. Veleidades de poetas, dirán los materialistas, pero quién sabe de qué lado estará la razón: si del cerebro o del corazón. (*Elevación*-“¿Qué estás haciendo, rosa...?”-p.1756)

### II.1.3 La muerte

La muerte aparece como personificación del misterio. Se la ha personificado, adornado de bellas galas, quitado de entre los ojos de los que la ansían; se la ha denostado y enaltecido, pero siempre se llegó al mismo final: el misterio. La angustia de su paso llena de dolor al mundo, pero en los filósofos no sólo se siente la verdad de su significado en cuanto a desaparición material del ser, sino en función de lo que ella significa con respecto a la vida y al mundo.

Amado Nervo la ve como enigma y con entidad bondadosa; no busca en ella lo doloroso del disgregarse, la fusión del cuerpo con la tierra, la desaparición material de los elementos químicos de que se compone el hombre, sino que la siente dolorosamente, cuando se trata de su amada Ana, y la experimenta en función de su eterna agonía con respecto al misterio y al más allá.

No la trata con horror, sino que cuando se acercó a ella su amada, la vio dulce y consoladora, pero arrebatadora de los dones que al poeta le dio la vida. Y siempre su posición ante ella es de agonía, que se advierte incluso cuando la define:

Tú eres madre de la filosofía.

Y con ello comienza a expresar lo que tiene de misterio y vaguedad:

Tú ennobleces la vida con un ¡quién sabe!

Es el mismo enigma que vio frente al fin. Hay un momento en que parece querer fundir en su idea, el infinito con la muerte. A ello agrega el tono positivo con que la evoca:

...das  
sabor a nuestras horas con tu melancolía.

Ya se vio que el poeta considera al dolor como un medio redentor para lograr purificaciones y la muerte es dolor: dolor de trance, dolor de abandonar la vida, dolor de dejar de sufrir para enfrentarse a la soledad y al abandono, y más que todo eso, quizás, dolor de dejar solos a los que quedan en el mundo esperando turno para partir.

Después la caracteriza brindándole una sucesión de epítetos, con los que logra distraer las ideas que ante ella pudiera haber sugerido antes. Continúa presentándola como niveladora: los pobres de espíritu, los simples, hallarán en ella la redención que no pudieron hallar en la vida. El silencio es su distintivo. Ya vimos de qué manera brahmánica piensa el silencio. Ahora lo evoca para insistir con ello sobre la vanidad del pasaje humano. Pero el tono va creciendo y comienza a sentirse el ansia de profundidad que en seguida satisfará el poeta, al preguntar acerca del misterio que se oculta tras ella, es la pregunta ya repetida insistentemente por él y por los sabios y los poetas, luego de la cual va a desembocar en el verdadero fondo en que ella se oculta y de que se rodea: Dios. De su ser y la dificultad de captarla, Amado Nervo llega al concepto de Dios:

¡Oh muerte! creadora del misterio: tú hiciste  
que la inquietud volase por primera vez en pos  
del Ideal. Mirando tu faz augusta y triste,  
el hombre alzó los ojos y se encontró con Dios.

Nadie puede alcanzar el inasible concepto de Dios con ella. Es a la manera de un puente tendido entre lo extraño que existe en la tierra y lo lejano e incomprensible del más allá, y es éste su máspreciado motivo de adoración, el postrer momento de glorificación que puede darse en un poema. (*Elevación*-“¡Oh muerte!”-p.1744)

Hay otras definiciones de la muerte, pero ninguna como la expresada en estos versos, los finales de un poema:

—iMorir es un olvido  
de todas las espinas.. recordando las flores!  
(*Elevación*-“El vaso”-p.1745)

Es la idea de la benevolencia de la muerte frente a lo doloroso de la vida, idea expresada luego de la pérdida de Ana. Él mismo confiesa su intención de suicidarse, pero lo detuvo su temor a quedar definitivamente alejado de ella.

Espera la muerte con esa plena serenidad que invade toda su obra, serenidad nacida de la experiencia y de los sufrimientos.

La aguarda resignado. Es la resignación necesaria ante la evidencia de que algún día ha de partir, y por eso tiene ese dejo triste, lejano, como de hombre que luego de haber sufrido la intensidad de una herida, va reponiéndose de ella, sin que por eso no quede una profunda cicatriz. Poco le importa estar resignado, pero su preocupación es el pecado de curiosidad que lo llenó durante toda su vida:

Un torcedor tan sólo me acongoja,  
y haber preguntado el pensamiento  
sus porqués a la vida...

Pero a pesar de este remordimiento, él mismo encuentra su justificación en la lógica razón de su existencia:

...iMas la hoja  
siempre quiere saber dónde la lleva el viento!

Ahora ha superado esta etapa de sed insaciable: ha resignado al mutismo de lo absoluto y sólo espera ese fin fatalmente realizable. (*Elevación*-“Me marcharé”-p.1746)

No siempre es tan triste la espera. Otras veces ella está teñida de leyenda y finge ser una princesa que se halla prisionera en el castillo de la vida, rogando una escala que habría de libertarla. Es la muerte, que estará tendida suavemente entre los riscos y las torres. Llegará, pero se la aguarda con el gozo de las almas que están fatigadas, que padecen de esa lascitud de espíritu tan ansiada. (*Elevación*-“Espacio y tiempo”-p. 1757)

Y otras veces es injusto con lo que le dio la vida. Quizás haya pensado en ser modesto, pero hay modestias que llegan a tan alta cumbre, que no caben en este nombre: el hombre debe saber siempre cuál es el lugar en que está frente a la vida, en relación con sus semejantes y en relación a sí mismo. Amado Nervo expuso en algún discurso todo lo que le deparó la existencia: amor, gloria, fama, hasta le dio el genio, que él con justa modestia ahora no mencionó, pero en uno de sus poemas de madurez, niega todo ello al afirmar que aguardó en vano las grandezas de la vida. Que ello sea vanidad, no se siente como propio del poeta; que sea ensombrecimiento frente a toda la inmensidad de la muerte, quizás pueda ser la interpretación más exacta. Tan árido es su espíritu en ese momento verdaderamente trágico, que acaba el poema con esta estrofa dolorosa:

Por enjuta y trágica, muchos tienen miedo  
de sus brazos áridos, de su voz glacial.  
Para mí ha de ser novia apetecible,  
y su día un día de fiesta cabal:  
el único día que tendré de fiesta  
desde que camino por el arenal...  
(*Poesías varias*-“Día de fiesta”-p.1665)

Junto a esta espera resignada de la muerte, está el deseo de que ella venga, que es más vehemente. Se reconoce en él la misma voz que preguntó a los espacios por el enigma, la misma que buscó resolver el secreto de nuestro origen, nuestro fin y nuestro camino. Esa misma voz que se conmovió revelándose ante la partida de Ana.

Por ello, casi todos sus deseos de muerte están en *La amada inmóvil*. Pero también puede hallárselos en sus primeros momentos: ya cuando joven deseaba morir para estar cerca de Dios; esa fuerza juvenil que arrastra en el romanticismo de la vida a cometer pecados de valor torturado que luego despiertan una sonrisa en la madurez. (*Mañana del poeta*-“Anhelos”-p.1274)

Pero cuánto más hondo es el tono que emplea en llorar la muerte de Ana:

Muerte, ¡cómo te he deseado!  
¡Con qué fervores te he invocado!  
¡Con qué anhelares he pedido  
a tu boca su beso helado!

Arrancado del alma, se estrella el deseo frente a la verdad, el mutismo y la sorda respuesta de los poderes a quienes suplica este destino. Pero el anhelo del alma flota con una fuerza sincera. La fe del poeta lo sostiene para su logro, el último de su alma destrozada, para el cual suplica:

llega, ¡Oh Prometida!  
¡siempre has de ser la bienvenida,  
pues me juntarás con Ella!

Ya no le importa conocer el misterio por el que padeció toda una vida, ni le importa saber nuestro origen, ni el camino a recorrer: sólo sabe que hay una inmortalidad y en ella estará con su amada. (*La amada inmóvil*-“¡Oh muerte!”-p.1702)

No siempre el tono es tan desgarrador. Otras veces es una voz transida de la pena que lo agobia, con la cual expresa su deseo de partir: quiere tener alas lejos de la tierra, de la vida, de la carne, del dolor. (*La amada inmóvil*-“Impaciencia”-p.1706)

A veces se siente con humor para chancearse con la muerte y entonces su voz es serena, sonriente, cuando dice que la muerte acepta sólo a los alegres y él se volverá riente para partir con ella, por lo cual, ante la imposibilidad de que su dolor pueda trocarse en alegría, pide a su amada muerta que lo ayude. (*La amada inmóvil*-“Señuelo”-p.1709)

La voz se afina hasta volcarse en el anhelo. Si se medita en la sinceridad de estos poemas y se piensa que el poeta sobrevivió siete años a su Ana, se comprende su ansiedad y se explica que ya al final, pocos años antes de que la muerte llegara, escribía con la sencillez de un Pascal:

Si la vida es un mal,  
por contraste, la muerte será un bien.  
(*Poesías varias*-“Pensando-II”-p.1847)

Ya no expresa su deseo con el calor de su emoción a manera de llama que se elevará en su alma. Es que el tiempo ha pulido los bordes de su herida, le ha impuesto otra vez ansias de amar, y hasta le ha mostrado otras mujeres a quienes se acercó pero no con amor ferviente, sino con una especie de suave recuerdo y deseo de vivir. Siempre viene una reacción luego de un dolor. Pero el poeta no habría de lograrla definitivamente. Era demasiado perfecta su pasión hacia Ana para que pudiera repetirse y era su alma demasiado pura para lograr que el sentimiento

retornase. Por eso logra el equilibrio y la serenidad de sus últimos libros demostrando un dominio de su sentimiento, ya sublimado hasta un límite superior solamente loggable luego de una purificación de dolor.

### II.1.3.1 Cristo y la inmortalidad

Es muy difícil exponer qué pensaba Amado Nervo acerca de la inmortalidad del alma, pero se puede hacer un intento de recapitulación a lo largo de su obra poética, teniendo en cuenta, como para casi todo su estudio, no sólo los poemas en particular, sino el tono general de ellos.

Cree en un más allá. Si bien a veces duda, es una duda que afirma su creencia: no excluye la posibilidad de una vida ultraterrena, sino que su conflicto radica en la forma y el lugar de esa supervivencia.

Piensa como Platón en la inmortalidad del alma, pero también piensa en ello como los filósofos de la India y hasta admite a veces la reencarnación.

Define la inmortalidad con un gesto de belleza, personificándola en una mujer de quien todo el mundo habría de enamorarse. Y ante su belleza la aguarda con idéntica dulzura que a la mujer amada, aspirando de antemano el supremo deleite. (*El estanque de los lotos*-“La diosa”-p.1786)

La siente como una liberación. Primero expresa su ansia hacia ella, luego el goce de la libertad, al lograr que las cadenas de la vida se rompan y el alma se eleve. (*El estanque de los lotos*-“Liberación”-p.1789)

Donde más expresa estas ansias de inmortalidad cristiana es en *La amada inmóvil*. Su deseo es tener a su lado a la mujer que llenó su vida. Conserva esa fe llena de una seguridad superior a toda palabra de sabio o de poeta. Él se siente dueño de esa verdad, por encima de todas las dudas:

Si pregunto a un sabio, “¡Qué sé yo!”, responde  
Si pregunto a mi alma, me dice: “¡Yo sé!”  
(*La amada inmóvil*-“Metasfísicos”-p.1679)

### II.1.3.2 La India y la inmortalidad

Casi toda la obra de Amado Nervo está fuertemente influida por ideas hindúes, al punto que muchas veces logra formar algo así como una teoría personal en la que se mezclan sus ideas cristianas, de las que no se separó

jamás, y los conceptos de la filosofía india en general, ya que no sólo los indios son budistas, sino también brahmánicos, jinistas, hinduístas o samkyas. Es a través de la lectura de los principales textos sagrados, como el ideal hindú llegó a hacerse presa de su alma.

Los hindúes piensan de una manera que puede ser fácilmente alternada con el cristianismo, al punto de que hay momentos de contacto entre ellos. Como único ejemplo citaré la doctrina ahinsa, o sea, no matar ni causar daño alguno a ser vivo, lo que tiene mucho que ver con la piedad cristiana de San Francisco de Asís.

Con respecto a la inmortalidad, la doctrina hindú es más complicada que la cristiana. En tanto que ésta admite que el alma es inmortal, y para algunos la vida de ultratumba se divide en infierno, paraíso y purgatorio, los hindúes piensan que el hombre, al morir, se reencarnará en otro ser que será inferior, si el hombre no fue todo lo bueno que debía: bestia si fue malo, y si fue bueno, llegará su alma a gozar del bien eterno en el Nirvana. Este nombre significa extinción y se le da a ese lugar porque allá no existen las sensaciones y por lo tanto el alma goza de absoluta felicidad. Pero esto sólo puede darse en los brahmines, o sea la casta superior, siempre que se haya llevado una ejemplar vida ascética.

La reencarnación es penosa y todo mortal tiende a huirle, y para escapar de ella es que Buda fundó su teoría. Antes Brahma había considerado que todo salía del Alma Universal, y por lo tanto, toda alma volvía a ella. Admitía la existencia de un alma individual que se fusionaba con el alma universal, luego de la comedia de magia o Maya.

Pero Buda niega esta identificación inmortal, y por lo tanto, la anterior negación del mundo y de la vida se va trocando en una afirmación. Su deseo de liberar las almas de la reencarnación se cumplía solamente para quien siguiera una vida monástica de ascético renunciamiento y olvido total del mundo.

Todo esto es superado por la idealista doctrina de Maya que admite que todo el mundo exterior es una ilusión de los sentidos, estableciendo nuevamente la negación del mundo y de la vida.

El cristianismo también niega este mundo, al considerarlo tránsito para el otro definitivo y completo, y como los hindúes, establece la gama de castigos para el más allá.

Ahora sólo queda desentrañar estas teorías en los poemas de Amado Nervo, que con ello muestra una arista poco conocida y de gran

profundidad en la poética americana.

La expresión de la doctrina Maya, de que todas las cosas están en nosotros y no en la realidad, se expresa en un poema de *El estanque de los lotos*, el libro más influido por las voces indias:

nada se plasma  
fuera de ti; ninguna forma realidad es,  
y aun cuando su ilusoria corporeidad te pasma,  
te dejará que pases de su engaño a través.

Esta teoría fue recogida por los cristianos y muchos fueron los filósofos que la siguieron. Aparece nombrada como tal en un poema extenso por el cual un sabio filósofo quiere lograr el amor de una joven. El sabio supera su voluntad. Hace con ella los ejercicios que pueden llevarlo a anular todo deseo con el exclusivo fin de vencerse a sí mismo y liberarse del dolor que lo tortura. Antes de volver a su amada, quizás dispuesto a aceptar sus ofrecimientos amorosos, el filósofo ha vencido ya a su deseo, porque la voluntad logró matar esa ansia. Y dice:

Ya destruí el Maya, la malla resistente.

Con eso indica que ha superado el idealismo del mundo exterior, y se ha replegado dentro de sí mismo porque con Buda, niega la existencia de un mundo real supersensible y externo:

todo florece dentro de nosotros,  
todo es producto de una fuerza de nuestra voluntad.  
(*El estanque de los lotos*-“Un año”-p.1768)

Cuando el sabio se siente ya superado de todo el conflicto que lo atormentara, aparece su ángel tutelar, el dios Krishna. Es ésta una forma de presentar al dios de los hindúes en su primer manera monoteísta. En realidad, los hindúes en una época fueron de religión politeísta y hasta ateos; Buda consideraba que los dioses no tenían importancia, pero superado el budismo y las otras corrientes filosóficas, se empezó a adorar a Krishna a manera de divinidad popular e integrante de la trinidad dentro del hinduismo. Es este dios quien ofrece al sabio Miguel el amor ya logrado de su Helena. Pero el filósofo no quiere volver a ella: el encuentro con el dios es superior a toda pasión humana. Él renunciará al mundo y a sus placeres y se hará asceta porque ha logrado, como

brahmín, el encuentro con el Ego Superior; y le canta un himno vibrante de beatitud y de gozo, en el que expresa la sublimidad del sentimiento que le llena el alma, poseída de esa absoluta soledad, llena de la conciencia del yo que hace de los budistas el ideal de vida perfecta para escapar a la reencarnación:

Y desde aquel instante, fue Miguel en la vida  
 como el loto simbólico sobre el agua dormida;  
 como el loto que el cieno de los estanques fragua  
 mas que florece lejos y sin tocar el agua,  
 copiándose, trasunto de Buda , su corola  
 maravillosamente contemplativa y sola

Es el ideal estático del brahmín. (*El estanque de los lotos*-“La aparición”-p.1769)

Más claramente expresa la doctrina de Maya. En ella admite la identidad del alma individual, con el Alma Universal:

Eres uno con Dios: en tu alma llevas  
 tu paraíso.  
 Lo exterior, que te turba y entristece,  
 no cobra realidad sino en ti mismo:  
 tú formas las imágenes, y luego  
 las deseas, trocándolas en ídolos.

Claramente indica lo que tiene de idealista la doctrina y a la vez, la idea de que todo está en cada uno y que en cada individuo hay un mundo igual al que percibe por los sentidos. El alma tiene una esencia única e idéntica en todos los seres y sólo cambia su exterior, lo aparente, lo que está por encima de la realidad en cuanto a la especie universal del alma. Para vivir en medio de este mundo tan extrañamente metido dentro de cada uno, es preciso replegarse sobre sí mismo y experimentar hacia adentro esa gran riqueza de sensaciones exteriores. Entonces, la paz, la sensación eterna de serenidad perenne será lo que entregue eternidad y beatitud de espíritu. (*El estanque de los lotos*-“El maya”-p.1774)

Cuando admite que el alma es la esencia del ser, está frente al problema del Alma Universal. Pero el poeta dignifica el momento en que el alma tiene noción y conciencia de esa participación suya en el todo universal. A la vez que define este sentimiento, expresa una idea claramente sentida en su mente. (*El estanque de los lotos*-“La beatitud”-

p.1801)

A veces admite la unión de las dos ideas: cristiana e hindú. Es que por experiencia sabe que cuando las angustias del vivir le muestran la muerte como única solución, porque sólo oye los versículos del Eclesiastés, debe buscar un consuelo en el Karma, rito sagrado, quietista y pasivo, por el cual el hombre ha de retrotraerse en sí mismo y buscar en su propia alma los elementos que calmen su sufrir. El Karma le dará su castigo, pero será ese camino más breve para la llegada hacia el dios que le dará el reposo definitivo. (*El estanque de los lotos*-“Lo imprevisto”-p. 1773)

En ciertas composiciones suele mezclar con los conceptos cristianos e hindúes algunas ideas persas. Nombra a Ahrimán como representante del mal, junto a la leyenda cristiana de Mazzeppa, las reencarnaciones sucesivas y escalonadas y acaba con la vibrante voz poética de la Biblia, para demostrar que basta querer para lograr acciones edificantes y la ayuda de Dios. (*El estanque de los lotos*-“Lamentación del voluptuoso”-p.1775)

Cuando expone sus ideas acerca de la necesidad de acción siente que en ese momento se aparta de la primitiva idea india para acogerse a la de Buda, que es partidario de la acción:

Pensar no es sino acción;  
vivir, un torbellino.  
Nada en el universo  
es estático, todo vibra hasta el infinito.

El eterno movimiento del cosmos y el girar de las esferas en su eje, el desenvolvimiento de la vida y la lucha por ella, el vaivén de las aguas sin descanso a través de las extensiones gigantescas, todo ello es vida, actividad, reducida por el movimiento. Por eso el quietismo de Brahma es inútil y la superación de Buda ha logrado interpretar mejor el mundo: Brahma negaba el mundo y la vida y Buda, con su idea de acción, lo afirmaba. (*El estanque de los lotos*-“Identidad”-p.1777)

La idea del Nirvana llega a preocuparlo y la expresa sencillamente, diciendo que se logra cuando se obtiene la unión con Dios, porque la pluralidad de los seres no existe: el Alma Universal es sólo una y a ella van todas las que se unen con Dios. (*El estanque de los lotos*-“Identidad”-p.1779)

Define a Brahma: le da su atributo diciendo de él:

Brahma es lo que es.

(...)

Brahma es un éxtasis perenne, frío

su propia esencia mirando está.

Si duerme, el cosmos torna al vacío;

¡mas, si despierta, renacerá!

(*El estanque de los lotos*-“Brahma no piensa”-p.1780)

### II.1.3.3 Reencarnación

La reencarnación es la preocupación más aguda de los hindúes, porque para ellos, renacer en otra existencia inferior es una tortura que acentúa sus sufrimientos. Por eso Buda luchó contra la idea y junto con él los filósofos.

Desde sus primeros momentos surgió para Amado Nervo esta idea con gran nitidez. A veces pudiera considerarse un elegante recurso para hablar de sus añoranzas pasadas: lo egipcio cobra brillo, y desfilan en su reminiscencia poética Osiris y Menfis, además de lo hebreo y lo cristiano heroico. (*Místicas*-“Transmigración”-p.1316)

También se piensa ya monje, ya cazador, ya caballero cruzado enamorado. (*En voz baja*-“Hojeando estampas viejas”-p.1559)

Otras veces aparece la idea con la fugacidad de un verso entre paréntesis:

(de esto hace ya más de una vida)

(*Los jardines interiores*-“Quién es Damiana”-p.1543)

Cuando más fuerza tiene la idea es al referirse a Ana:

Perdí tu presencia,  
pero la hallaré;  
pues oculta ciencia  
dice a mi conciencia  
que en otra existencia  
te recobraré.

No se trata de un recurso estético, sino de toda la intimidad dolorida que afluye hacia la esperanza. Es que, al contrario del pensamiento hindú, para él, ahora, la reencarnación es un goce: el reencuentro que lo saque del abismo de su dolor. (*La amada inmóvil*-“¡Quién sabe por qué!”-p.1678)

Esta idea se repite dos veces en todo el libro, pero con variantes de fondo humano:

¡En esta vida no la supe amar!  
 Dame otra vida para reparar,  
 ¡Oh Dios!, mis omisiones,  
 para amarla con tantos corazones  
 Como tuve en mis cuerpos anteriores.

Aunque aquí expresa la seguridad de haber tenido vidas anteriores a ésta, en la estrofa siguiente expresa la duda:

Si es cierto que vivimos muchas vidas  
 (conforme a la creencia  
 teosófica), Señor, otra existencia  
 de limosna te pido,  
 para quererla más que la he querido.

Repite este deseo de amarla hasta el infinito y termina el poema:

...¡Quizás ya nos amamos  
 con este mismo amor en otro mundo!  
 (*La amada inmóvil*-“Reparación”-p.1687)

La expresión más genuina y profunda de la reencarnación radica en un poema de *El estanque de los lotos*, en que el poeta no sólo admite que hayan existido otras humanidades, sino otros planetas con vida. Es sabido que Amado Nervo sentía gran afición por la astronomía e incluso era socio de la Sociedad Astronómica de México. Para ella escribió un interesantísimo discurso titulado “La literatura lunar y la habitabilidad de los satélites,” que fue leída en las sesiones de los miércoles 7 de septiembre y 5 de octubre de 1904. (*Conferencias, discursos, misceláneas*-p.498)

Ya en él expresa su teoría basada en hechos científicos, de que los otros planetas pueden tener habitantes. Diez años después –el poema data del 20 de enero de 1914–, escribe esta idea condensada brevísimamente. La existencia de otros planetas habitados implica la existencia de culturas tan brillantes o más que la nuestra:

Serpiente que muestras tu cola,  
 inflexible círculo, bola  
 negra, que giras sin cesar,

refrán monótono del mismo  
 canto, marea del abismo,  
 ¿sois cuento de nunca acabar?  
 (El estanque de los lotos-"Kalpa"-p.1771)

La actualidad de estas ideas es de una asombrosa realidad.

### III. EL AMOR

#### III.1 Autodefinition

Todo poeta ha gustado siempre estudiarse y escribir sobre sí mismo. Quizás para buscar alguna justificación inconsciente al desborde sensorial de su obra. El publicar poemas de índole subjetiva provoca una especie de pudor acerca de todos esos sentimientos que afloran a la superficie y son conocidos por todo el mundo. Entonces el poeta se autodefine. Amado Nervo se retrata en sentido figurado, hablando de un remoto personaje heroico y español que le dio el ser. Ello recuerda aquel Gonzalo de Córdoba, antepasado supuesto de José Santos Chocano:

El bachiller Francisco Pintado de Cienfuegos,  
 mayor que fue entre grandes, máximo entre mayores,  
 docto en sagradas letras y en episodios griegos  
 como usanza, amigo de Inquisición y odores,  
 me dio el ser; yo soy lobezno de la nodriza bruta  
 de los Dioscuros: mi almo perfil y los anales  
 de mi solar lo cuentan, y hay en mi faz enjuta  
 las palideces de los olivos provenzales.  
 Nací con un gran beso de amor entre la ardiente  
 boca, y un gran anhelo de gloria en l'alma esclava,  
 y llevo diez leyendas en mi brumosa frente,  
 con otras diez leyendas en mi melena brava.

Basta leer este poema para comprender su noble orgullo de casta, y el gusto de sentirse altivo, español y americano. Es hijo de la leyenda heroica, rudo hijo fuerte de la tierra clásica (gemelos Cástor y Pólux, por analogía para nombrar a Rómulo y Remo, símbolos de la Roma ancestral), y de la dulce patria provenzal. Pero junto a esta mezcla de sangre, la leyenda de la tierra indígena que lo besó al nacer, y la eterna esclavitud del alma hacia la religión que lo acogió, desde su cuna. (*El éxodo y las flores del camino*-“Genealógica”-p.1524)

Junto al retrato del cuerpo, el del alma. Ya es más sombrío. No tiene el brillo sutil de gesta heroica que se expone en el poema anterior, y aflora la tristeza ingénita de su alma, tristeza que es anónima como la de la raza. Ancestral melancolía que arrastró bocanadas de versos del alma de Netzahualcóyotl, su glorioso antecesor.

El poema es una invitación a la partida y expresa de qué manera abandonará la tierra para ir más allá:

Lleno parto de amores y de olvido.

Parecen palabras de Jesús: el olvido para los que lo odiaron, el amor para los que lo amaron. Luego recopila la labor cumplida. Trabajos, sufrimientos, resignaciones, luchas y el logro equitativo de los dones ofrecidos por el destino, de los cuales:

...desasido estoy de toda cosa.

No teme a Dios, porque va ante él sin glorias ni riquezas, reflejo de su vida asceta y triste. Pronto marchará; ve la luz de las estrellas en su incesante parpadeo:

Parecen, con pestaña luminosa,  
 invitarnos al viaje que está escrito:  
 ese viaje sereno al infinito,  
 a través de la tarde misteriosa.

No se ha definido, y sin embargo, sabemos de toda su vida. Se puede pensar que es un poco temprano para hacer una recopilación de la vida cuando apenas comienza y hay tanto todavía por andar. Pero el poeta se siente algo profeta. Si el poema fuera posterior, sólo habría que agregar a él el supremo dolor de la muerte de Ana: lo restante estaba pronto para la exactitud. (*El éxodo y las flores del camino*-Glosa-p.1529)

Intenta hacer una definición de su alma y anota alguna de las características evidenciadas en su autoconocimiento. Primeramente es la inconstancia amorosa: olvida sus amores y hace una serie de proféticas comparaciones con la naturaleza. Luego expresa que pocas son las influencias exteriores que quedarán grabadas en su mente, pues todo lo que siente es frágil y efímero como el viento. En seguida entra en sus gustos: el ansia de misterio que le llena, el amor hacia lo desconocido que

desaparece cuando el saber le enseña lo que hay dentro de ese misterio. Y por fin, termina su poema expresando la profunda libertad de su vida y el noble gesto de su ruta:

...así voy al arcano  
lanzando con un gesto de sembrador el grano  
fecundo de mis versos al surco de mi vida.

Es que aún el poeta no sintió la verdadera vida de dolores que lo encaminará hasta el destino desconocido. Más tarde entrará en los pliegues de Dios para saber el contenido de un alma y del misterio del hombre. (*El éxodo y las flores...*-Primera página-1515)

### III.1.2 Amor esperado

Evoca a la mujer ideal. Ella será un triunfo de belleza y un resplandor puro de ideas y sentimientos. Será personificación de legendarios relatos: reencarnaciones brahmánicas, evocaciones germánicas de mitologías heroicas, perfecciones griegas y cumbres de simbolismos pretéritos. (*El éxodo...*-"A un imposible"-p.1524)

Después de haber transitado una vida intensa en que la presencia de la muerte le fue decisiva para entrar en un estado de depresión moral, el poeta se acerca a esa época en que la vejez se aproxima. Entonces vuelve a cantar al amor, pero con una melancolía íntima, mezcla de desaliento y amargura, como sintiendo que la vida pasada fue un solo episodio de una larga cadena de vidas sucesivas para volver a traerle el amor.

También Darío sintió esa sensación angustiosa y la expresó con una dulce sinceridad melancólica:

Con el cabello gris me acerco  
a los rosales del jardín.  
(Rubén Darío-"Canción de otoño en primavera"-*Poesías completas*. Aguilar, S.A., Madrid-1954-p.745)

Y es en esta etapa de su vida que Nervo canta la esperanza del amor con más fervor que en su juventud. A veces recuerda a Bécquer en la forma, pero no en el contenido. En tanto que el poeta español dice que el amor hondo para él no volverá, Amado Nervo expresa que el amor ha de volver, pero más intenso y profundo, más lleno de ternura y de dicha, más rebosante de colores y no obstante:

...Cuando tornes, siento  
 que habrá en tus miradas más recogimiento  
 y habrá en mis caricias más austeridad.  
 (*El arquero divino*-“Volverás amor”-p.1833)

Siente el peso de sus cuarenta y cinco años: no es posible volver a la juventud pasada. (*El arquero divino*-“A los cuarenta y cinco”-p.1833)

El ansia de volver al mundo encarnado en un hijo lo conmueve y pide al destino que le brinde el instante de entregar su fruto. Su esperanza es firme, lo sostiene, junto a la pregunta angustiosa:

¿Habré plantado en balde mis rosales?  
 ¿Han de helarse, ya rubios, mis trigales?

Y la expresión de su esperanza:

¡Destino, dime dónde, cómo, cuándo!  
 Considera que un alma está esperando.  
 (*El arquero divino*-“Destino”-p.1837)

Desea volver a tener una mujer junto a su alma. No es en vano que exprese con sus voces de profunda amargura el ansia de amarse, porque junto a ese sentimiento de vejez dolorosa, sabe que el amor le dará consuelo y lo invoca. (*El arquero divino*-“¿Qué ansías?”-p.1841)

Y lo dice a la mujer amada en la voz de una canción ligera. Diríase que han llegado hasta él los tambores de su juventud y que al final de su vida se han juntado ambos para cantar a la misma amada ideal de aquel entonces. Es un milagro de la existencia poética: se han juntado en un arco dos extremos y en medio quedó el amor gozado y verdadero, su plenitud y su muerte. Por eso dice la voz de ahora con el sonar de antaño:

En ti sola pensando  
 con los ojos despiertos  
 y los brazos abiertos,  
 yo te estoy esperando.

Pero no es sólo una espera, es una ansia con prisa, porque intuye un final:

Ya tu paso apresura  
 que la tarde fenece,

y la noche parece  
que será muy oscura.  
(*La última luna*-“En ti sola pensando”-p.1858)

### III.1.3 Amor triunfante

En sus primeros momentos gustaba hacer un juego medieval del amor y embellecerlo con dulces canciones cortesananas. Quizás sea ese recurso romántico el que entusiasmó a los poetas modernistas en su primera etapa. En lo cortesano Amado Nervo llega a alturas comparables con Rubén Darío. Pero no es este amor galante y legendario el que puede ejemplificar la plenitud del poeta.

El poder del amor le parece potente y desafiante, pero a veces es en función del físico excitante de la mujer. (*Serenidad*-“Dominio”-p.1626)

Otras veces le surge evocativo en la presencia marmórea de la Venus de Milo. No interesa el argumento que brevemente se desenvuelve en el poema, sino que se sitúa en el plano de la belleza. El amor en función del arte es siempre triunfante, porque es puro. El desnudo de mármol de la Venus no es lascivo porque en cada mujer se encierra la pureza de un regazo, fuente de consuelo, que aun doloroso y entre lágrimas, será amor:

¡Oh modelo de Fidias, noble carne desnuda:  
esos brazos que faltan a tu estatua sin par,  
si cobrarlos pudieses, los tendieras, sin duda  
a la hermana que llora su delito de amar!

Rodearas con ellos su cabeza, sus sienes,  
en tus pechos altivos, descansarás quizá,  
y a tu oído dijeras: “¡oh mujer!, ya no penes;  
amar es, aun con lágrimas, el mayor de los bienes;  
¡el amor, aun sin honra, dios por siempre será!”  
(*El estanque de los lotos*. “El mayor de los bienes”-p.1808)

Sabe que será invencible su capacidad de amar y lo proclama triunfalmente aun cuando su amada lo rechace y lo traicione. En él siempre triunfa el amor. (*El arquero divino*-“La hiedra”-p.1838)

### III.1.4 Amor y muerte

Solamente *La amada inmóvil* llenará la última división de este estudio. Es el libro de la muerta, pero no de la muerte. Es el libro del dolor, pero no

de la desesperación; es el libro de la agonía, pero no de la consunción definitiva. En él hay frescura, humanidad, y vida. La vida que se busca en la muerte, el puente que se anhela para cruzar el Leteo y encontrar lo que se ha perdido; el salto hacia el misterio y la epopeya del beso mudo y la caricia evocada. No hay una realidad, sino el infinito abismo de un sueño. No hay más verdad que la vivida y más evidencia que las lágrimas con que fue escrito y por sobre todo, es el libro de la esperanza y la dulzura: no hay horror a la disgregación física, sino la búsqueda de lo que será eterno; el alma que asciende hasta sublimarse y hacerse una con la dignidad.

A veces describe a la amada simplemente como era cuando estaba viva junto a él, cuando:

era llena de gracia como el Avemaría

y expresa su idea con una bellísima imagen:

¡y a la fuente de gracia, de donde procedía,  
se volvió como gota que se vuelve a la mar!  
(*La amada inmóvil*-“*Gratia plena*”-p.1675)

Todo en él es recuerdo, su trenza:

¡Es todo lo que me queda  
de aquel infinito amor!  
(*La amada inmóvil*-“*Su trenza*”-p.1676)

Su fantasma evocado como un extraño relato del más allá (id.-“*El fantasma soy yo*”-p.1681); sus besos ardientes y febriles como impregnados de un lejano presentimiento (id.-“*Me besaba mucho*”-p.1688) y su lejanía, una como distancia llena de inmensidad inconquistable (id.-“*Lejanía*”-p.1698).

Para él esta muerte es sentida en función al dolor que le causara y entonces trata de revivirla con todas sus energías. Trata de resucitarla, y reconoce todo el horror de su destino cuando expresa en un como desgarramiento:

¡Estoy enamorado de una muerta!  
(id.-“*Mi secreto*”-p.1679)

Pero comprende que su ausencia es definitiva físicamente: su única esperanza es el alma y a ella habrá de abrazarse con todas sus fuerzas:

-¿Y su alma? ¿Por qué no viene?  
 ¡Fue tan mía...! ¿Dónde está?  
 -Dios la tiene, Dios la tiene:  
 ¡Él te la devolverá  
 quizás!

La duda es más tremenda que la fe segura. (id.-“Todo inútil”-p.1686). La obsesión se cierne con notas desgarradoras:

Estoy citado  
 con una muerta (id. “La cita”-p.1686)

Se transforma en reproche:

¡En esta vida no la supe amar!

Cuando él sabía ciertamente de la nobleza y perfección de su amor, uno de los más grandes y puros que poeta alguno prodigara a su amada (id.-“Reparación”-p.1687)

Esa misma obsesión a veces lo llena de saña para herirse a sí mismo con la rudeza de quien busca avivar el sufrimiento, para revivir un placer semi salvaje de dolor:

¡Dios no ha devolvértela porque llores!  
 (id. “Ya todo es imposible”-p.1691)

Pero en medio de ello busca el autoconsuelo que pueden darle los ideales. Por un lado será la reencarnación, por otro la esperanza en la inmortalidad del alma. (id.-“Esperanza”-p.1692).

Cuando quiere analizarse describe su abismo con tintas de un sordo color púrpúreo. No hay una tendencia a exagerar el sentimiento, sino que se explica el dolor hondo como un ilimitado fondo abismal:

¡Cuántos desiertos interiores!

Aridez interna, sequedad espiritual, imposibilidad de hallar consuelo en la fuente en que todos los hombres buscan:

Sólo una vez se ama en la vida  
 a una mujer como yo amé  
 y si la lloramos perdida  
 queda el alma tan mal herida  
 que dice a todo: -"¡Para qué!"

Y es auténtica esta sensación de abismo que llenara al poeta. Pero la voz del instinto de vivir le indica la solución a tan peligrosa caída:

¡Resignación! ¡Resignación!  
 (id.-"¡Cuántos desiertos interiores!"-p.1693)

Una de sus mayores fuentes de dolores es el silencio del espíritu de su amada. Él hubiera deseado una misteriosa comunicación con ella y piensa que si las almas pueden ver, y si ella siente el dolor en que lo sumió su partida, vendrá a darle consuelo:

Bien sé que no puedes,  
 pobrecita mía,  
 venir a buscarme.  
 ¡Si pudieras, vendrías!  
 (id.-"Pobrecita mía"-p.1697)

Y entonces su fantasía cobra alas. El dolor no puede resignarse a perderla y la imagina lejana, de viaje:

Para calmar a veces un poco el soberano,  
 el invencible anhelo de volverte a mirar,  
 me imagino que viajas por un país lejano  
 de donde es muy difícil, ¡muy difícil! tornar.

Y así no es tan dura la espera del regreso, ni tan amargo el saber que un "nunca más" lo separa de esa vuelta. Y el regreso no será de ella, sino el viaje de él hacia ese lugar donde ella vaga. (id.-"El viaje"-p.1701)

La pasión desesperada de la muerte lo envuelve con una voz definitiva:

¡La muerte! ¡Allí se agota todo esfuerzo,  
 allí sucumbe toda voluntad!  
 ¡La muerte! ¡Lo que ayer fue nuestro  
 hoy es nuestra nada!... ¡Eternidad!

Pero no sólo es quitar lo que se tuvo, ni es soplo de eternidad, es:

¡Silencio!... El máximo silencio  
que es posible encontrar.

También la muerte es soledad, pero el poeta no la siente así. Experimenta una sensación de haberse perdido y busca a su guía:

Ana, razón suprema de mi vida,  
¿dónde estás, dónde estás, dónde estás?

Y la voz repercute en un largo eco, prolongado, acústico, infinito, que se va alargando hasta resonar en el recinto encerrado de la inmortalidad. De este lado queda el hombre:

Se abisma en el abismo el pensamiento  
se enlóbreguece ¡al fin! todo mirar en esta lóbreguez inexorable,  
y desespera, a fuerza de esperar,  
lo más potente de las esperanzas.  
¡Eternidad! ¡Eternidad!

Con ello se cierra el ciclo de lo imposible: su amada está definitivamente muerta, confundiéndose sus actuales atributos con las características de la muerte (id.-"Eternidad"-p.1705)

\*

Amado Nervo murió en Montevideo cuando era representante de su patria, México, en Uruguay, en una habitación del Parque Hotel. Se conserva el recuerdo de él en el antiguo edificio frente al mar, y un busto del poeta medita desde su bronce monacal, la profundidad de la existencia cósmica. Ahora, estará gozando de la eternidad junto a Ana Cecilia. Si fue pecador, Dios habrá de perdonarlo, como su Hijo perdonó a la Magdalena, porque amó intensamente.

Vive en nosotros, hermanos de América y en la voz profunda de sus poemas que traen, hasta nuestras mentalidades europeas, junto al hálito de la filosofía oriental, el problema eternamente universal del dolor humano.

(Para realizar este trabajo se consultó la edición en dos tomos de *Obras Completas*. Edición Aguilar, Madrid-tomo II-1962).

# Descubrimiento de un anagrama de Miguel de Cervantes

GUILLERMO SCHMIDHUBER DE LA MORA

Este estudio propone que Miguel de Cervantes escondió su propio nombre en un anagrama para adjudicar la autoría de *El Quijote* a un cronista árabe: CIDE HAMETE BENENGELI. Este cronista arábigo es nombrado en varias ocasiones a lo largo de la novela, en los primeros ocho capítulos de la parte primera no hay mención nominal, no es sino hasta el inicio del capítulo noveno que Cide Hamete Benengeli hace su aparición:

Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como yo soy aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado desta natural inclinación tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía, y vilo con caracteres que conocía ser arábigos. (I: 9, 142)

En la calle de los mercaderes judíos de Toledo, el narrador castellano compra los cartapacios por “medio real” y busca a “un morisco aljamiado”, es decir, sabedor del Castellano, para que traduzca la crónica misteriosa: “Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo.” Posteriormente los escritos son traducidos, aunque la voz narradora pone “objeción cerca de su verdad”, ya que su autor es arábigo, “siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos” (I: 9, 144). En la segunda parte de la novela, el narrador insiste en su visión etnofóbica: “Todos son embelecadores, falsarios y quimeristas” (II: 3, 59). También con la ayuda de la crónica recientemente descubierta, se concluye el episodio del vizcaíno, que había quedado interrumpida en el capítulo VIII porque el “Autor... no halló más escrito de estas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas.” (I: 9, 139). Más aun, la existencia del cronista es deseada por el mismo Quijote, quien parece añorar la presencia del cronista árabe: “Oh, tú sabio

encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser cronista desta peregrina historial! Ruégote que no te olvides de mi buen Rocinante” (I: 2, 80)

La segunda parte del *Quijote*, se inicia con un “Cuenta Cide Hamete Benengeli...” (II: 1, 41) y, más adelante, una letanía de alabanzas no exenta de ironía, celebra a este cronista:

Real y verdaderamente, todos los que gustan de semejantes historias como ésta deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas de ella... Pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las tácitas, aclara las dudas, resuelve los argumentos; finalmente, los átomos del más curioso deseo manifiesta. ¡Oh autor celebrísimo! (II: 40, 338-39)

Las últimas palabras de la novela son también del cronista arábigo, ahora en plena identificación con Cervantes: “Y el prudentísimo Cide Hamete dijo a su pluma: Aquí quedarás, colgada de esta espetera y de este hilo de alambre”. Luego agrega la advertencia de que si llegan a ella “malandrines historiadores” pueda decirles: “Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar, y yo escribir; solos los dos somos para en uno” (II: 74, 592).

### Interpretación etimológica

Varias son las fuentes de donde Cervantes pudo tomar la idea de esconder su autoría bajo un nombre ficticio. Menéndez y Pelayo sugiere que *Lepolemo* de Alfonso de Salazar, que también se dice traducido del árabe, pudo haber servido de punto de partida a Cervantes. Este crítico también apunta la posibilidad de que Cervantes siguiera en esto a Ginéz Pérez de Hita, quien utiliza un apoyo similar en *Guerras civiles de Granada (Orígenes de la novela 1:436 y 2:135)*. Geofferey L. Stagg ha apuntado la abundancia de nombres arábigos que guardan similitud con el nombre del historiador de *El Quijote*, según aparecen en el libro de Pérez de Hita arriba mencionado: Hamete Sarrazino, Albín Hamete, Hamete Gazul, Abenhamín Abencerraje. “Cide” significa “mi señor,” un término usado para calificar muchos de los “morabitos” o santones de Alegría, algunos de cuyos nombres están enlistados en *Topografía e historia general de Argel* (1612) de Fray Diego de Haedo: Cidbutica, Cid

Abdarrhame, Cidbornoz (“El sabio” 219 y 22). En el *Quijote* mismo se cita a Muley Hamet, rey de Túnez (I: 39, 479). Conviene también citar la existencia de una obra de teatro de Lope con el título de *El hamete de Toledo*, sobre un corsario moro. Ha habido varios intentos de encontrar una concordancia entre el *Cide Hamete* de Cervantes y algún personaje histórico que ese autor haya podido conocer, como Cid Ame Alubedi (Stagg 225), sabio moro que vivía en Algeria en 1579 y de quien bien pudo Cervantes oír hablar. Los dos primeros nombres coinciden en escritura árabe con el de Cide (“mi señor”) y Hamete (“el que alaba”), pero no hay concordancia entre Alubedi y Benengeli. Soons ha sugerido posibles contenidos esotéricos al relacionar el nombre con el lenguaje de algunos textos alquimistas (“Cide” 351-57).

Uno de los diálogos entre Don Quijote y Sancho presenta un juego de palabras con el nombre del cronista. El escudero le comenta al caballero manchego que “andaba en libros la historia de vuestra mercé,” y agrega, “me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió.” La respuesta es de todos conocida:

—Yo te aseguro, Sancho —dijo don Quijote—, que debe ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia; que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir.

—Y ¡Cómo —dijo Sancho— si era sabio y encantador, pues... que el autor de la historia se llama Cide Hamete Berenjena!

—Ese nombre es de moro— respondió don Quijote. (II: 2, 57)

Varios críticos han querido ver en este pasaje la explicación de la tercera parte del nombre del cronista: “aberengenado,” calificativo que se aplica a los moros por su gusto a esta verdura, como también burlescamente se les llama “berenjeneros” a los toledanos (*Quijote* II: 27, 252). Sin embargo, Millares Carlo ha apuntado que “sólo se trata de una fantasía de Sancho, pues en la primera sílaba de berengena (del árabe *Barangan*) no hay *n*, y ésta fue introducida por Cervantes para dar con ben la forma española del árabe *ibn*, hijo” (576). Las diferentes interpretaciones de la etimología árabe han sido estudiadas por Rodríguez Marín, quien propone la de *berengenero*, negando otras interpretaciones (143), como la de José Antonio Conde, quien tradujo la voz *Benengeli* como “hijo de ciervo o cervantillo”, y la de Leopoldo Eguílaz de *aberengenado*’ (*Homenaje* 2: 121). Recientemente S. Bencheneb ha propuesto *ahmad ibn*

(*ben*) traduciéndolo como *Ahmad, hijo del Evangelio* (“Qui était” 112). Por la vía de la interpretación arábica del nombre, las soluciones propuestas son contradictorias y no conclusivas.

### Interpretación anagramática

En su afamado Prólogo, Cervantes mismo recuerda el arduo proceso creativo que gestó la célebre novela: “Muchas veces tomé la pluma para escribirla, y muchas la dejé por no saber lo que escribiría; y estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría” (51). Podemos imaginar a Cervantes barruntando su novela y borroneando sus papeles, con el temor de “que el señor Don Quijote se quede sepultado en sus archivos en la Mancha, hasta que el cielo depare quien lo adorne de tantas cosas como le faltan, porque yo me hallo incapaz de remediarlas por mi insuficiencia y pocas letras, y porque naturalmente soy poltrón y perezoso...” (53). Acaso entonces, se comenzó a perfilar en la mente creadora de Cervantes la figura sapiente de Cide Hamete. Recordemos que cuando *El Quijote* no contó con “sonetos, epigramas o elogios,” Cervantes puso el remedio escribiéndolos bajo seudónimo, como él mismo dejó constancia en su Prólogo, utilizando nombres imposibles como Urganda, Amadís de Gaula, Del Donoso, etc. ¿Por qué no iba a continuar unas páginas más adelante con la invención del cronista moro Cide Hamete Benengeli y, con el mismo talante, esconder su propio nombre en un anagrama que tuviera sonoridades arábicas?

Ninguno de los estudios modernos que han intentado esclarecer este enigma ha apuntado la posibilidad de un *anagrama*,<sup>1</sup> es decir, de que el mismo nombre de Miguel de Cervantes estuviera escondido en la trasposición de sus letras. La historia de la literatura recuerda varios escritores que utilizaron un anagrama para ocultar su nombre: Calvino en *Alcuinus*, sor Juana Inés de la Cruz en *Juan Sáenz del Caurri*, Voltaire en *Arouet, I. j. (le Jeune, el joven)*, y Rubén Darío en *Bruno Erdia* y en *Nebur Darío*. El anagrama cervantino sería:

Miguel de Cervantes (17 letras) = Cide Hamete Benengeli (19 letras)

Corroboramos que de Cervantes: faltan U, R, S; mientras que del cronista sobran: H, E, N, E y I. Todo anagrama puede ser expresado por un *ratio* matemático;<sup>2</sup> este anagrama tiene un *ratio* de .823 y está lejano de ser perfecto,<sup>3</sup> pero si continuamos la búsqueda por el camino anagramático encontraremos sorpresas inusitadas. Es interesante notar que la B- puede ser cambiada por V porque en la edición de 1605 de *El Quijote* se encuentra escrito una vez como Venengeli, (I: 15) aunque está escrito con B en el resto de la novela, ¿sería un olvido involuntario de Cervantes? Otro dato que apoya el cambio ortográfico es el hecho de que el mismo Cervantes firmó en numerosas ocasiones como “Cerbantes.” Además, hay que asentar que el nombre de este autor y el del cronista árabe comparten la inicial C.

Sin embargo, sabedores del período de cinco años que Cervantes pasó en cautiverio en Argel y de su conocimiento avanzado de la lengua árabe, como lo ha estudiado Sola-Solé (213s), es conveniente elaborar el anagrama basándonos en sus concordancias literales en lengua árabe. Bien es sabido que el árabe es una lengua semítica cuya pronunciación se aparta muy poco de la ortografía, y que posee veintiocho letras, todas consonantes, y tres puntos-vocales o mociones, colocadas antes o después de las consonantes (Bussen 9s; Richardson 1-4). Si consideramos únicamente las concordancias de las consonantes, sin tomar en cuenta las vocales, logramos un anagrama más completo:

Miguel de Cervantes	=	Cide Hamete Benengeli
M g l d C rv nt s		C d H m t B n g l
(10 consonantes)		(10 consonantes)

El *ratio* de concordancia es mayor, en este caso es 0.9 (si se utilizan todas las consonantes sin importar su repetición, ya que N está dos veces en Benengeli y sólo una en Cervantes; y S = C, ya que no existe la C castellana en árabe).<sup>4</sup> Solamente la R no aparece en Cide. Se concluye que tomando como base las consonantes, el *ratio* es 0.9, es decir, un anagrama más completo.

Entre los misterios que guarda *El Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda, se incluye el nombre del narrador árabe que cuenta a su vez esta historia apócrifa: “el sabio Alisolán, historiador no menos moderno que verdadero” (57), quien solamente es nombrado al inicio de la novela, sin llegar a ser un narrador de la importancia de Cide Hamete. Francisco Vindel ha encontrado que Alisolán es anagrama de Solisdán, uno de los “seudónimos” con que firma Cervantes el noveno poema laudatorio que sirve de introducción a *El Quijote*.<sup>5</sup> El autor de la novela espuria bien pudo interpretar el anagrama escondido en Cide Hamete Benengeli y, por

el mismo subterfugio del anagrama, utilizar uno de los seudónimos del Cervantes para nombrar al falso cronista de la “quinta parte de sus aventuras”.

Quisiera considerar la hipótesis del anagrama cervantino en concordancia con el conocido juego de palabras de Sancho: “Cide Hamete Berengena.” Si construimos una palabra mezclada de ambas: *Cide Hamete Berengeli*, encontramos un anagrama de Miguel de Cervantes con un ratio de 1, es decir, un anagrama perfecto en cuanto todas y cada una de sus letras son correlativas en los dos nombres.<sup>6</sup> ¿Sería éste el nombre original? Acaso sería alterado para arabizar el nombre al incluir el *Ben* (“hijo de”), o para ocultar el juego anagramático. La posibilidad de una errata no puede ser descartada, recordemos el *Venengeli* cervantino de la edición príncipe (I, 15).

### Pruebas estadísticas

Las matemáticas pueden acudir al auxilio para determinar si la concordancia de las letras es una coincidencia aleatoria o es un evento planeado por Cervantes. A continuación se presentan dos soluciones a este acertijo utilizando la estadística matemática: La prueba de distribución binomial y la prueba Distribución Hipergeométrica, ambas establecen las probabilidades de que un evento sea aleatorio, es decir, manejado por la suerte, o sea racionalmente planeado.

1) **Prueba de distribución binomial:** Esta distribución busca la probabilidad de encontrar  $y$  número de éxitos en  $n$  tamaño de muestra. Un éxito para nosotros es una letra igual y el tamaño de la muestra es 10.

$$\text{Fórmula } P_y(y) = \frac{n!}{(y)! (n-y)!} (\pi)^y (1-\pi)^{n-y}$$

$\pi$  es probabilidad de un éxito

Esta distribución asume que hay reposición de las letras cada vez, o si  $n$  es un éxito y sale 9 veces, son 9 éxitos.

$$P_y(9) = \frac{(10)!}{(9)! (10-9)!} (.357)^9 (.643)^{10-9} = .0006$$

Seis de cada 10,000 son las probabilidades de ser un evento fortuito; consecuentemente, el número de probabilidades de que sea un evento

planeado es de 99.94%, cifra cercana al 100% de certeza estadística de ser un evento planeado por Cervantes.

2) *Prueba Distribución Hipergeométrica*: En esta prueba se supone que no hay reposición de las letras. Una vez que se usa la -n, no se puede utilizar otra vez. Si el resultado diera 1 sería un evento fortuito, es decir, determinado por la suerte; por el contrario, el hecho de que el número resultante sea muy pequeño prueba que el evento no es aleatorio, sino planeado.

$$\text{Fórmula } py(y) = \frac{\binom{n}{y} \binom{n_f}{n-y}}{\binom{N}{n}}$$

n = tamaño de la muestra (10)

N = tamaño de la población (28)

y = número de éxitos

$n_f$  = número de fracasos: letras que no deben estar en el nombre árabe en la población (18)

$$Py(9) =$$

$$\frac{\binom{10!}{9} \binom{18}{1}}{\binom{28}{10}} = \frac{10!}{(9!) (10-9)!} \frac{(18)!}{(1)! (18-1)!} = \frac{180}{13123110} = .00001370$$

Nuevamente se comprueba que la colocación de las letras es un evento planeado por Cervantes, ya que la suerte daría 1 evento de cada 100,000 probabilidades. Es decir, que únicamente puede ser una coincidencia buscada por la voluntad humana y no un evento generado por la suerte.

## Conclusión

Se concluye que Cervantes utilizó un juego anagramático para ocultar su propio nombre tras el del cronista Árabe, en un anagrama con las siguientes características:

Anagrama perfecto: por coincidir en todas y cada una de las letras,

Anagrama impuro: por tener varias letras repetidas, e

Anagrama híbrido: por la mezcla de la lengua castellana y la arábica.<sup>7</sup>

No fue una coincidencia, sino decisión consciente de Miguel de Cervantes.\*

\*Con mi agradecimiento al Dr. Stephen Spanghel y a Khader Abu Alia. Así como al Dr. Donald W. Bleznick y a Tao Bertain.

## OBRAS CITADAS

- BENCHENEB, S., C. Marcilly. "Qui était Cidi Hamete Benengeli?" *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*. vol. 1, París: Centre de recherches de l'institut d'études hispaniques, 1966.
- BUSSEN, Roland de. *L'idiome D'Alger*. Alger: Branchet et Bastide, 1938.
- CABALLERO, Fermín. *Pericia geográfica de Miguel de Cervantes, demostrada con la historia de Don Quijote de la Mancha*, Madrid, 1840.
- CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Luis Andrés Murillo, ed. vol. 2. Madrid: Castalia, 1978.
- EGUILAZ Y YANGUAS, Leopoldo. Nociones etimológicas a *El ingenioso hidalgo d. Quijote de la Mancha. Homenaje a Menéndez y Pelayo*. vol. 2, Madrid, 1899.
- FERNANDEZ DE AVELLANEDA, Alonso. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras. Fernando García Salinero, ed. Madrid: Castalia, 1972.
- HAEDO, Fray Diego de. *Topografía e historia general de Argel*. Valladolid, 1612. Edición moderna: Madrid, 1927-29.
- MARCOS MARIN, Francisco. *Poesía narrativa árabe y épica. Elementos árabes en los orígenes de la época hispánica*. Madrid: Gredos, 1971.
- MARQUEZ VILLANUEVA, Francisco. "Fray Antonio de Guevara y la invención de Cide Hamete", en *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid: Gredos, 1973. 183-257
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. "Orígenes de la novela." *Obras completas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.
- RICHARDSON, John. *A Grammar of the Arabic Language* (1776). Menston, England: The Scolar Press, 1969 (facsimile).

- SOLA-SOLÉ, J.M. "El árabe y los arabismos en Cervantes" en *Estudios literarios de hispanistas dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*. Barcelona: Ediciones Hispam, 1974. 209-22.
- SOONS, C.A. "Cide Hamete Benengelli: His Significance for *Don Quijote*.". *The Modern Language Review* 3/54 (1959) 351-57.
- STAGG, Geoffrey L. "El sabio Cide Hamete Venengeli." *Bulletin of Hispanic Studies*, 33 (1956) 218-25.

## NOTAS

1. El único crítico que menciona el hallazgo anagramático de Caballero es Francisco Rodríguez Marín, y sólo en la edición del *Quijote* de 1927; en sus reediciones posteriores esta información ha sido suprimida, como en la de Madrid: Espasa Calpe, 1975. Su comentario es negativo: "Conjeturas harto deleznable son todas las fundadas en combinaciones anagramáticas en que sobren y faltan letras." (I: 9, 292). El presente estudio apoya y aventaja la proposición de Caballero.

2. La perfección de un anagrama puede expresarse matemáticamente utilizando la siguiente fórmula:

$$\text{Ratio del Anagrama} = \frac{\text{Letras concordantes}}{\text{Letras totales}}$$

En donde el ratio = 1 para un anagrama perfecto, como en *Isabel*, *Belisa* y *Lesbia*, en donde hay una total coincidencia de letras. Mientras más se aleja el ratio de la unidad, se indica el grado de discrepancia; hasta llegar a la total disparidad, en cuyo caso el ratio=0. Distinguiamos el anagrama puro, cuando las letras se encuentran en la nueva palabra una sola vez, y anagrama impuro, cuando una o varias de las letras se repiten para formar la nueva palabra.

3. En este caso particular la concordancia del anagrama puede ser expresada matemáticamente por el siguiente ratio de las letras de Cide Hamete Benengeli que están incorporadas en Miguel de Cervantes (la concordancia es mostrada en mayúsculas):

$$\begin{array}{l} \text{Ratio del} = \text{MIGUEL DE CERBANTES} = \frac{14}{17} = .823 \\ \text{Anagrama} \qquad \qquad \qquad \text{Letras totales} \end{array}$$

4. La concordancia de ambos nombres escritos únicamente con consonantes se expresa por la formulación siguiente:

$$\begin{array}{l} \text{Ratio del} = \frac{\text{CD HMT BN (N) GL}}{\text{Consonantes totales}} = \frac{9}{10} = 0.9 \\ \text{Anagrama} \end{array}$$

5. Francisco Vindel publicó dos estudios sobre la autoría de Avellaneda: *La verdad sobre el falso Quijote* (Barcelona: Antigua Librería Barba, 1937); y *Las treinta casualidades que hacen sea Alonso de Ledesma el autor del falso Quijote* (Madrid: Talleres Tipográficos Góngora, 1941).

Aunque el propósito primario de este estudio está alejado del enigma autoral de Avellaneda, es interesante notar que los “seudónimos” cervantinos de los diez poemas que sirven de introducción al *Quijote*, solamente el adjudicado a Solisdán no pertenece al reino de la literatura, ya que es de un personaje aún no plenamente identificado (Murillo 67, nota 23). Aunque un estudio apunta que Solisdán es, a su vez, un anagrama de Lassindo, personaje de poca importancia en las novelas de caballería; quien fue escudero de Bruneo de Bonamar, se le recuerda porque fue armado caballero el mismo día que Gandalín, el escudero de Amadís de Gaula (Paul Groussac, *Une énigme littéraire: le D. Quichotte d' Avellaneda* (París, 1903), citado por Rodríguez Marín (43). Por la vía de la interpretación anagramática de Solisdán-Alisolán, varios críticos—Menéndez y Pelayo, Francisco Vindel y Alonso del Castillo Soriano—han intentado descubrir el misterioso autor del *Quijote* espurio.

6. La concordancia *Cide Hamete Berengeli* y *Miguel de Cervantes* puede ser expresada por la formulación siguiente:

$$\begin{array}{rcccl} \text{Ratio del} & = & \text{MIGUEL DE CERVANTES} & = & \frac{16}{16} = 1.0 \\ \text{anagrama} & & \text{Letras totales} & & \end{array}$$

7. Todas las letras de Miguel de Cervantes están representadas en el anagrama; si S = C; la H no es contada porque no tiene sonido en Castellano, como en *Amet*, apellido citado por Haedo (3: 247), la U es necesaria en *Miguel* para conservar el sonido oclusivo de la letra G, no existente en árabe. Las letras sobrantes en *Cide Hamete* son dos E y una I, que pueden desaparecer al castellanizar el nombre: *Cid(e) Amet (e) Berengeli (i)*. En suma, todas las letras de *Miguel de Cervantes* están representadas en *Cide Hamete Berengeli*, con un anagrama perfecto (*ratio* = 1) aunque por estar varias letras repetidas, el anagrama es impuro.

**Nota del autor:** Ya escrito el presente artículo, manos amigas me hicieron llegar dos citas bibliográficas que coinciden confirmar el anagrama cervantino. Ubaldo DiBenedetto, “Los tres rostros de Don Quijote,” *Cuadernos Hispanoamericanos*, 245 (Mayo 1970), 283; y José de Benito, *Hacia la luz del Quijote* (Madrid: Aguilar, 1960), 53.