Academia Mexicana de la Lengua

MEMORIAS

TOMO XXX

[2002-2003]

México

2010

MEMORIAS
DE LA
ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA

M E M O R I A S
DE LA
ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA

TOMO XXX
[2002-2003]

Académica

Discurso de ingreso

Homenajes

Trabajos diversos leídos en sesiones ordinarias

Trabajos diversos en otros foros

Noticias académicas

México, 2010

Academia Mexicana de la Lengua
Memorias de la Academia Mexicana de la Lengua. —
México: Academia Mexicana de la Lengua, 2010
571, [5] pp. : 17 × 23 cm

Tomo XXX (2002-2003)-

1. Academia Mexicana de la Lengua— Publicaciones periódicas. 2. Español— México— Publicaciones periódicas. 3. Filología mexicana— Publicaciones periódicas. 4. Filología española— Publicaciones periódicas. 5. Literatura mexicana— Publicaciones periódicas. I. t.

Dewey 460.6 **LC** PC4831

La Academia Mexicana de la Lengua se reúne en sesión privada los segundos y cuartos jueves de cada mes, de 17:30 a 20:00 horas. Los mismos días sesionan su Mesa Directiva, de 9:00 a 11:30 horas, y su Comisión de Lexicografía, de 16:00 a 17:30 horas. La Comisión de Consultas se reúne con periodicidad semanal, cada jueves, de 12:30 a 14:00 horas. Todas estas reuniones tienen carácter privado.

Atención al público de lunes a viernes de 9:00 a 14:00 horas.

D. R. © 2010 Academia Mexicana de la Lengua, A. C.
Liverpool 76, 06600, México, D. F.

Conmutador: (+52 55) 5208 2526
Fax: (+52 55) 5208 2526, ext. 102
Correo electrónico: academia@academia.org.mx
Sitio electrónico: http//www.academia.org.mx

Esta publicación ha sido posible gracias al apoyo del

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Impreso y hecho en México/*Printed in Mexico*

ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA
[2002]

MESA DIRECTIVA

Director: José Luis Martínez
Director adjunto: Ruy Pérez Tamayo
Secretario: Salvador Díaz Cíntora
Censor estatutario: Tarsicio Herrera Zapién
Bibliotecario-archivero: José G. Moreno de Alba
Tesorero: Eulalio Ferrer

Miguel León-Portilla
Andrés Henestrosa
Alí Chumacero
Ernesto de la Torre Villar
Silvio Zavala
Salvador Elizondo
José Pascual Buxó
Clementina Díaz y de Ovando
Carlos Montemayor
Arturo Azuela
Gabriel Zaid

Leopoldo Solís

José Rogelio Álvarez

Guido Gómez de Silva

Ernesto de la Peña

Margit Frenk

Ramón Xirau

Gonzalo Celorio

Margo Glantz

Enrique Cárdenas de la Peña

Jaime Labastida

Mauricio Beuchot

Gustavo Couttolenc

Elías Trabulse

Electo:

Vicente Quirarte

ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA
[2003]

MESA DIRECTIVA

Director:	José G. Moreno de Alba
Director adjunto:	Ruy Pérez Tamayo
Director honorario perpetuo:	José Luis Martínez
Secretario:	Salvador Díaz Cíntora
Censor estatutario:	Tarsicio Herrera Zapién
Bibliotecario-archivero:	Vicente Quirarte
Tesorero:	Eulalio Ferrer

Miguel León-Portilla

Andrés Henestrosa

Alí Chumacero

Ernesto de la Torre Villar

Silvio Zavala

Salvador Elizondo

José Pascual Buxó

Clementina Díaz y de Ovando

Carlos Montemayor

Arturo Azuela

Leopoldo Solís

José Rogelio Álvarez

Guido Gómez de Silva

Ernesto de la Peña

Margit Frenk

Ramón Xirau

Gonzalo Celorio

Margo Glantz

Enrique Cárdenas de la Peña

Jaime Labastida

Mauricio Beuchot

Gustavo Couttolenc

Elías Trabulse

Electos:

Julieta Fierro

Elsa Cecilia Frost

Felipe Garrido

Adolfo Castañón

ÍNDICE

Académica

Vida académica: años 2002 a 2003 13

Académicos electos, 13; Discurso de ingreso, 14; Correspondientes mexicanos, 14; Correspondientes extranjeros, 14; Fallecimientos, 14; Cambio de director, 15; Nueva sede, 15; Homenajes, 16; Sesión conjunta, 16; Trabajos diversos leídos en sesiones ordinarias, 16; Trabajos diversos en otros foros, 18; Premios y distinciones, 19; Otros hechos relevantes, 20

Discurso de ingreso

Vicente Quirarte

El México de los Contemporáneos 25

Alí Chumacero

Respuesta al discurso anterior 50

Homenajes

***Conmemoración de los cincuenta años de la publicación de* El llano en llamas**

Carlos Montemayor

Homenaje a Juan Rulfo 55

José G. Moreno de Alba

Americanismos léxicos en El llano en llamas. 58

Homenaje a Andrés Henestrosa en su 97 aniversario

Ruy Pérez Tamayo
Homenaje a Andrés Henestrosa 63
Vicente Quirarte
Andrés nuestro de cada día 69
José G. Moreno de Alba
Andrés Henestrosa: notas a su discurso de ingreso en la Academia Mexicana 73

Trabajos diversos leídos en sesiones ordinarias

Salvador Díaz Cíntora
Yoqui in tlahuépoch Medea, *o el náhuatl en la obra de sor Juana* 81
Tarsicio Herrera Zapién
Del Primero sueño *al "Segundo sueño". De Aristóteles a Teilhard de Chardin* 90
Enrique Cárdenas de la Peña
María de la Luz Lazo García Rojas in memoriam 111
Eulalio Ferrer
La retórica mexicana de la inmortalidad 115
José Pascual Buxó
Sor Juana y Góngora: Teoría y práctica de la imitación poética 123
Pedro Sanz
El castellano, una lengua de diálogo para el siglo XXI 180
Enrique Cárdenas de la Peña
Actividades de Alejandro Quijano en la Academia 190
Ruy Pérez Tamayo
El médico y la muerte 206
Tarsicio Herrera Zapién
De epigramas, sonetos y epitafios 221
Salvador Díaz Cíntora
Respuesta a César Macazaga 241

Salvador Díaz Cíntora
El Adelantado. *Capítulo XXXIV. De cómo quedó sin efecto el compromiso por el viaje de don Pedro a España* 250
Enrique Cárdenas de la Peña
Cómo sentí Extravíos y maravillas *de Arturo Azuela* 262
Salvador Díaz Cíntora
Un padrenuestro para México en el Catecismo *de fray Pedro de Gante*. . . 266
Gustavo Couttolenc
El debate de la rosa. 270
José G. Moreno de Alba
Sobre el diccionario normativo de dudas y los conceptos de norma, corrección, ejemplaridad y prestigio lingüísticos 285
Mauricio Beuchot
La analogía en la estética contemporánea 292
José G. Moreno de Alba
Las academias, hoy 305
Margo Glantz
Coloquio Santa, Santa nuestra, Santa, ¡otra vez! 312
Carlos Montemayor
Sobre los mexicanismos gandalla *y* agandallar 322
Gonzalo Celorio
Xavier Villlaurrutia o la invención del canon de la poesía mexicana . 329
Ruy Pérez Tamayo
Humanismo y medicina 342
Tarsicio Herrera Zapién
El clasicismo amatorio de Ovidio en el Quijote 360
Enrique Cárdenas de la Peña
Dos presidentes de la Academia Nacional de Medicina, sobresalientes por su palabra. 378
Salvador Díaz Cíntora
*De sangre gerbe** 384

Gonzalo Celorio
Alejo Carpentier. Letra y solfa del barroco 391
Gustavo Couttolenc
Los círculos concéntricos en la poesía de Isaura Calderón 407
Elías Trabulse
Francisco Xavier Clavigero y la querella ilustrada de la Historia antigua de México 427

Trabajos diversos leídos en otros foros

Guido Gómez de Silva
La historia de los diccionarios y el nuevo Diccionario de la Real Academia Española, de octubre de 2001 441
Margit Frenk
Para la presentación del Diccionario breve de mexicanismos *de Guido Gómez de Silva* 449
Eulalio Ferrer
Lo hispano como marca universal 453
José Luis Martínez
Bibliofilia (historias de libros) 460
José G. Moreno de Alba
Americanismos léxicos en Cervantes 473
Vicente Quirarte
Nocturno con ángeles y ascensores 483
José G. Moreno de Alba
Evolución diacrónica y diatópica de los valores del pretérito perfecto 497

Noticias académicas

Nueva sede

Reseña de la inauguración de la nueva sede 523

Cambio de director

Carta de agradecimiento a José Luis Martínez 541
Discurso de toma de posesión de José G. Moreno de Alba 543

Índice onomástico. 547

ACADÉMICA

VIDA ACADÉMICA:
AÑOS 2002 A 2003

Durante los dos años que abarca este tomo XXX (2002-2003), la Academia Mexicana de la Lengua realizó la elección de cinco miembros, se designó a tres correspondientes académicos mexicanos y uno extranjero, y falleció un académico correspondiente. Un nuevo miembro de número pronunció su discurso de ingreso. En este periodo también la Academia cambió de director y se inauguró y empezó a funcionar su nueva sede. Asimismo, la Academia hubo de lamentar la pérdida de quien fue por muchos años administradora de la corporación. Tres homenajes se celebradon en sesiones públicas: en una se honró a tres académicos en sus diversos aniversarios, en otra se conmemoró el cincuentenario del libro de cuentos *El Llano en llamas* de Juan Rulfo, y en una más se celebró el cumpleaños 97 de Andrés Henestrosa. Igualmente, se llevó a cabo una sesión conjunta con El Colegio Nacional para la presentación de un diccionario de mexicanismos de la Academia.

Se incluyen aquí 27 trabajos leídos en sesiones ordinarias.

Académicos electos

Vicente Quirarte fue electo el 12 de septiembre de 2002 para ocupar la silla XXXI, que había pertenecido a Carlos Pellicer.

Julieta Fierro fue elegida el 24 de julio de 2003 para ocupar la silla XXV, en la que sucedió al académico Porfirio Martínez Peñaloza.

Elsa Cecilia Frost fue elegida el 28 de agosto de 2003 para ocupar la silla XIV, que correspondió antes al académico Esteban Julio Palomera Quiroz.

Felipe Garrido fue elegido académico el 25 de septiembre de 2003 para ocupar la silla XVII, en sustitución de Manuel Alcalá.

Adolfo Castañón fue elegido el 23 de octubre de 2003 para ocupar la silla II, que ocupaba antes Héctor Azar.

Discurso de ingreso

Vicente Quirarte pronunció su discurso de ingreso el 19 de junio de 2003. Lo tituló "El México de los Contemporáneos". Le dio la bienvenida Alí Chumacero.

Correspondientes mexicanos

Herón Pérez Martínez, con residencia en Zamora, Michoacán, fue nombrado correspondiente el 10 de enero de 2002.

Saúl Rosales, con residencia en Torreón, Coahuila, y Felipe San José, con residencia en Aguascalientes, fueron nombrados correspondientes el 9 de septiembre de 2003.

Correspondientes extranjeros

Eusebio Leal Spengler, con residencia en La Habana, Cuba, fue nombrado correspondiente extranjero el 13 de noviembre de 2003.

Fallecimientos

El 24 de enero de 2002 falleció doña María de la Luz Lazo, quien fue administradora de la Academia por más de 50 años.

El 28 de abril de 2002 murió Georges Baudot, académico correspondiente en Tolosa, Francia.

Cambio de director

En noviembre de 2002, José Luis Martínez decide separarse de la dirección de la Academia. Se le nombra director emérito (luego denominado director honorario perpetuo), designación que él acepta. Ruy Pérez Tamayo lo suple por un breve lapso, desde noviembre de 2002 hasta finales de febrero de 2003, en su calidad de director adjunto de la corporación. En su momento, todos los académicos, en conjunto, le manifiestan a José Luis Martínez su reconocimiento por tantos años de acertada dirección.

El 27 de febrero de 2003 se procede a la elección del nuevo director; en ella, José G. Moreno de Alba resulta electo por unanimidad de votos. El doctor Moreno de Alba, felicitado por todos los presentes, es declarado director, tras lo cual lee un breve discurso de toma de posesión.

Nueva sede

El 19 de noviembre de 2002 se efectuó la ceremonia de inauguración de la nueva sede de la Academia Mexicana de la Lengua. A esta ceremonia asistieron el rey Juan Carlos I de España y su esposa, la reina Sofía; el presidente de México, Vicente Fox Quesada, y su esposa, Martha Sahagún de Fox. Asimismo estuvo presente el señor Reyes Tamez Guerra, secretario de Educación Pública, y doña Sari Bermúdez, directora del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, así como Alejandro Burillo, director de la Fundación de Amigos de la Academia Mexicana de la Lengua.

La última sesión en la antigua sede de Donceles 66 fue la del 10 de octubre de 2002. Las dos siguientes (24 de octubre y 7 de noviembre de 2002) fueron en Casa Lamm, y desde la reunión del 28 de noviembre de 2002 se empezó a sesionar en la nueva. Durante los primeros meses de 2003 se trasladó a la nueva sede el mobiliario y los libros de la biblioteca y de todas las piezas del museo y a mediados de 2003 se inició la catalogación científica de la biblioteca.

Homenajes

El 25 de abril de 2002 la Academia efectuó una sesión pública de conmemoración por 25 años del fallecimiento de Carlos Pellicer, 50 años del fallecimiento de Enrique González Martínez y cien años del nacimiento de Jaime Torres Bodet. La sesión conmemorativa se efectuó en el Centro Cultural Casa Lamm, y fungieron en ella como oradores, de acuerdo con el programa, Andrés Henestrosa por Enrique González Martínez, Gonzalo Celorio por Carlos Pellicer y, para terminar, José Luis Martínez habló en memoria de Jaime Torres Bodet.

El 9 de octubre de 2003 se conmemoró el cincuentenario de *El llano en llamas* de Juan Rulfo en una sesión pública en la que hablaron Carlos Montemayor, con su trabajo "Homenaje a Juan Rulfo", y José G. Moreno de Alba con su estudio "Americanismos léxicos en *El llano en llamas*".

El 13 de noviembre de 2003 la Academia festejó el cumplimiento de 97 años de Andrés Henestrosa; hablaron en dicha sesión pública Ruy Pérez Tamayo con el texto "Homenaje a Andrés Henestrosa"; Vicente Quirarte, con el trabajo "Andrés nuestro de cada día", y José G. Moreno de Alba con su texto "Andrés Henestrosa: notas a su discurso de ingreso".

Sesión conjunta

La Academia Mexicana de la Lengua organizó el 3 de marzo de 2003 una sesión conjunta con El Colegio Nacional para la presentación del *Diccionario breve de mexicanismos,* en la cual hablaron Guido Gómez de Silva y Margit Frenk, tras un breve mensaje de bienvenida de Leopoldo Solís.

Trabajos diversos leídos en sesiones ordinarias

El 10 de enero de 2002 el secretario Salvador Díaz Cíntora leyó su estudio "*Yoqui in tlahuépoch Medea,* o el náhuatl en la obra de sor Juana".

El 14 de febrero de 2002 Tarsicio Herrera Zapién expuso su trabajo "Del *Primero sueño* al 'segundo sueño'. De Aristóteles a Teilhard de Chardin".

El 14 de marzo de 2002 Enrique Cárdenas de la Peña dio lectura a su semblanza en homenaje de la señorita María de la Luz Lazo, administradora de la Academia por más de 50 años. Ese mismo día, Eulalio Ferrer leyó su ensayo "Retórica de la inmortalidad o pompas fúnebres".

El 11 de abril de 2002 José Pascual Buxó leyó su trabajo "Góngora y sor Juana. Teoría y práctica de la imitación poética".

El 9 de mayo de 2002 se invitó a la sesión académica ordinaria a Pedro Sanz, presidente del Gobierno de la Comunidad Autónoma de La Rioja, quien leyó su texto "El castellano, una lengua de diálogo para el siglo XXI".

El 11 de julio de 2002 Enrique Cárdenas de la Peña dio lectura a su trabajo "Actividades de Alejandro Quijano en la Academia".

El 25 de julio de 2002 Ruy Pérez Tamayo hizo la lectura de "El médico y la muerte. Ética médica laica".

El 8 de agosto de 2002 Tarsicio Herrera Zapién leyó su ensayo "De epigramas, sonetos y epitafios".

El 22 de agosto de 2002 Salvador Díaz Cíntora dio constancia de su "Respuesta a César Macazaga".

El 24 de octubre de 2002 el secretario leyó un capítulo de su novela *El Adelantado.*

El 28 de noviembre de 2002 Enrique Cárdenas de la Peña leyó su presentación "Cómo sentí el libro *Extravíos y maravillas,* de Arturo Azuela".

El 9 de enero de 2003 Salvador Díaz Cíntora leyó su artículo "Un padrenuestro para México en el *Catecismo* de fray Pedro de Gante".

El 23 de enero de 2003 Gustavo Couttolenc aportó "El debate de la rosa".

El 27 de febrero de 2003 José G. Moreno de Alba leyó su informe "Sobre el diccionario normativo de dudas y los conceptos de *norma, corrección, ejemplaridad* y *prestigio lingüísticos*".

El 13 de marzo de 2003 leyó Mauricio Beuchot su estudio "La analogía en la estética contemporánea".

El 9 de abril de 2003 José G. Moreno de Alba dio lectura a su trabajo "Las Academias, hoy".

El 24 de abril de 2003 Margo Glantz leyó su estudio "Santa, otra vez".

El 8 de mayo de 2003 Carlos Montemayor leyó su trabajo sobre los mexicanismos "Gandalla y agandallar".

El 22 de mayo de 2003 Gonzalo Celorio dio lectura a su texto "Xavier Villaurrutia o la invención del canon de la poesía mexicana".

El 12 de junio de 2003 correspondió a Ruy Pérez Tamayo hacer la lectura de su trabajo "Humanismo y medicina".

El 10 de julio de 2003 Tarsicio Herrera Zapién leyó su escrito "Poesía amatoria de Ovidio en Cervantes".

El 21 de agosto de 2003 leyó Enrique Cárdenas de la Peña su estudio "Dos presidentes de la Academia Nacional de Medicina, sobresalientes por su palabra".

El 11 de septiembre de 2003 el secretario Salvador Díaz Cíntora dio lectura a su trabajo "De sangre *gerbe*".

El 25 de septiembre de 2003 Gonzalo Celorio expuso su texto "Alejo Carpentier. Letra y solfa del barroco".

El 23 de octubre de 2003 Gustavo Couttolenc dio lectura a su estudio "Los círculos concéntricos en la poesía de Isaura Calderón".

El 27 de noviembre de 2003 Fausto Zerón-Medina dio lectura al trabajo del académico Elías Trabulse, intitulado "Francisco Xavier Clavigero y la querella ilustrada de la *Historia antigua de México*".

Trabajos diversos en otros foros

En la sesión conjunta que la Academia organizó con El Colegio Nacional el 6 de marzo de 2002, se llevó a cabo la presentación del *Diccionario breve de mexicanismos*, con Margit Frenk como ponente principal. Asi-

mismo, el autor, Guido Gómez de Silva, expuso un trabajo sobre "La historia de los diccionarios y el DRAE".

El 1 de abril de 2002 Eulalio Ferrer envió a Rafael Llano, director de la *Nueva Revista* de Madrid, el artículo "Lo hispano como marca universal", en respuesta a la petición de cooperación que previamente le hizo Llano a la Academia.

El 2 de diciembre de 2002 José Luis Martínez leyó su discurso de agradecimiento por el premio al Bibliófilo de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara 2002, que tituló "Bibliofilia (historias de libros)".

El 26 de agosto de 2003, en el Museo Iconográfico del Quijote de Guanajuato, en el marco del XIV Coloquio Cervantino Internacional, dirigido por Eulalio Ferrer, José G. Moreno de Alba pronunció una conferencia sobre "Los americanismos léxicos en Cervantes".

Como parte del homenaje nacional a Xavier Villaurrutia, el 24 de septiembre de 2003, en la mesa redonda titulada "Cuatro Académicos hablan de Villaurrutia", Vicente Quirarte presentó en Casa Lamm su trabajo "Nocturno con ángeles y ascensores".

El 29 de septiembre de 2003, en el VI Congreso Internacional de la Asociación de Historia de la Lengua Española, e invitado por ella, José G. Moreno de Alba leyó en Madrid una conferencia titulada "Evolución diacrónica y diatópica de los valores del pretérito perfecto".

Premios y distinciones

En enero de 2002 la Universidad Michoacana le otorgó a Jaime Labastida el doctorado honoris causa.

El 14 marzo de 2002 Arturo Azuela recibió en Lisboa la Medalla Luis de Camoens por su obra *Extravíos y maravillas.*

Don Alejandro Burillo Azcárraga recibió el Premio Nieto López, que le otorgó la Real Academia por su labor relevante en pro de la lengua española.

En abril de 2003 Andrés Henestrosa fue galardonado con la medalla Eduardo Neri.

En junio de 2003, el presidente del Grupo Santillana, Jesús Polanco, generosamente donó a la Fundación pro Academia Mexicana de la Lengua el premio al mecenazgo Mont Blanc, por valor de 15 000 euros, que se ganó el grupo que él dirige.

En julio de 2003, el Gobierno Español le otorgó a Eulalio Ferrer la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica.

En agosto de 2003 se le concedió a Margit Frenk el Premio San Millán de la Cogolla.

En septiembre de 2003 se le otorgó el Premio UNAM a José G. Moreno de Alba.

En octubre de 2003, Luis González y González, correspondiente en Zamora, recibió la Medalla Belisario Domínguez.

En noviembre de 2003, Ernesto de la Peña recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes, rama de Lingüística y Literatura.

A finales de 2003, Carlos Montemayor recibió la medalla Roque Dalton.

Cerca ya del término de 2003, Margo Glantz recibió el Premio sor Juana Inés de la Cruz.

El 11 de diciembre de 2003, se nombró a Julieta Fierro Mujer del Año.

Este último mes del año, en la Feria del Libro de Guadalajara se nombró a Andrés Henestrosa Bibliófilo del Año.

Otros hechos relevantes

Estos dos años ha sido muy estrecha la colaboración de la Academia Mexicana de la Lengua con la Real Academia Española y con la Asociación de Academias de la Lengua Española, sobre todo en los tres más importantes programas, en pleno desarrollo: *1*) la revisión de correcciones a la 23ª edición del Diccionario Usual; *2*) la preparación del Dic-

cionario panhispánico de dudas (DPD); y *3*) la preparación de la nueva edición de la Gramática. José G. Moreno de Alba fue designado como representante de esta corporación en los dos últimos trabajos mucho antes de ser elegido director, y ha seguido con esa responsabilidad, por lo que, además de asistir a todas las reuniones a las que con ese objeto es convocado (no menos de dos anuales), revisa personalmente todo el material, tanto del DPD cuanto de la Gramática.

Al XII Congreso de la Asociación de Academias de la Lengua Española, que se realizó en San Juan de Puerto Rico entre el 12 y el 15 de noviembre de 2002, asistieron, por parte de la Mexicana, el director José Luis Martínez y el secretario Salvador Díaz Cíntora.

En México, entre el 31 de marzo y el 4 de abril de 2003 tuvo lugar, en la sede académica de Liverpool 76, la cuarta Reunión de la Comisión Interacadémica encargada de preparar el *Diccionario panhispánico de dudas.* Fue presidida por Víctor García de la Concha y, además de Humberto López Morales, secretario de la Asociación de Academias de la Lengua Española, asistieron a ella representantes de cada una de las seis zonas geográficas en que se han agrupado las academias para este importante trabajo: *1*) España, *2*) Estados Unidos, *3*) México y Centroamérica, *4*) Caribe Continental, *5*) Zona Andina, *6*) Zona del Río de la Plata, *7*) Chile. El resultado de la reunión fue muy exitoso y muy relevante el papel que, como organizadora de la reunión, jugó la Academia Mexicana. Como el director de la RAE tuvo que regresar a España el martes 1º por la tarde, José G. Moreno de Alba se hizo cargo de la coordinación de la mesa de trabajo, que estuvo activa mañana y tarde, de lunes a viernes, no menos de seis horas diarias, y se revisaron y aprobaron todos los artículos que estaban programados (casi 2000).

Durante la última semana de junio de 2003, en Asturias, tuvo lugar la primera reunión de la Comisión Interacadémica para la nueva Gramática de la Lengua Española, presidida por Víctor García de la Concha, y a la que asistió el académico José G. Moreno de Alba.

En junio de 2003 se creó la Comisión de Lexicografía de la Academia Mexicana; quedó constituida por Guido Gómez de Silva como presidente, Salvador Díaz Cíntora como secretario, y Margit Frenk, Tarsicio Herrera y Ernesto de la Peña como miembros. Durante 2003 la Comisión celebró 13 sesiones en las que atendió múltiples asuntos relativos tanto al diccionario de mexicanismos como a la revisión igualmente minuciosa de los mexicanismos que aparecen en la 22ª edición del DRAE. Este año además pudo contratarse un pequeño equipo de lexicógrafos que integran el gabinete que auxilia a la Comisión.

Con el auspicio de la Fundación San Millán de la Cogolla y del Gobierno de La Rioja, durante 2003 la Academia Mexicana estableció, convocó y administró el Premio San Millán de la Cogolla, cuyo fin es reconocer la trayectoria de un mexicano dedicado al estudio de la lengua o la literatura hispánicas. El jurado designado analizó los expedientes de los concursantes y le concedió el premio a Margit Frenk.

DISCURSO DE INGRESO

EL MÉXICO DE LOS CONTEMPORÁNEOS*

Vicente QUIRARTE

Doctor José G. Moreno de Alba, director de la Academia Mexicana de la Lengua;
Don José Luis Martínez, director honorario perpetuo;
señoras y señores académicos;
damas y caballeros:

La tarde en la cual asistí como miembro electo a la Academia Mexicana de la Lengua, trasponer el umbral de Donceles 66 fue motivo de doble iluminación. La primera, ser recibido tanto por algunos de mis más queridos profesores como por quienes, sin haberlo sido, también considero mis maestros. La segunda fue provocada por el hecho de que la Academia aún sesionara en la casona situada en el centro de mi ciudad natal, esa región esplendorosa y decadente donde transcurrieron mi niñez y parte de mi adolescencia. Allí nació una de mis principales vocaciones: la Ciudad de México como gran concentradora de energía, ámbito de la Historia y la Literatura, escenario para la diaria y sorprendente aventura individual.

A unos pasos de la antigua sede de la Academia, en una papelería de la calle de Palma, encontré mi primera, humilde y heroica pluma fuente, instrumento cuyo ejercicio fue paralelo al hallazgo del mundo como territorio que era imprescindible interpretar con palabras, imágenes, seres y acciones de vida más honda que la vida. Más tarde, Donceles fue camino inevitable hacia el viejo edificio de Licenciado Verdad y Guatemala, donde cursaba Iniciación Universitaria, institución de puertas siempre abiertas que ofrece a sus alumnos el riesgo de la libertad y temprana-

* Discurso pronunciado en la sesión pública celebrada el jueves 19 de junio de 2003.

mente los integra a la Universidad Nacional Autónoma de México, casa grande a la que debo todo, casa sin cuyas luces no hubiera entrado en esta. Ha querido la fortuna que quienes me postularon para ingresar en la Academia Mexicana sean tres distinguidos universitarios, orgullo del país: la doctora Clementina Díaz y de Ovando, el doctor José Pascual Buxó y el doctor Miguel León-Portilla. De las múltiples deudas que con ellos tenemos, extraigo, respectivamente, el amor a los héroes, el amor a la lengua y el amor a nuestros primeros forjadores de cantos. A ellos, y al resto de los señores académicos, agradezco la confianza en el camino que hasta ahora han seguido mis palabras. Públicamente expreso el compromiso de contribuir con mi esfuerzo a merecer esta distinción y esta responsabilidad.

A la poesía debo algunos de los instantes más altos de la vida. Junto con aquellos que el amor nos depara, bastan para justificar nuestra existencia. Quiero creer que ella es el centro de mis afanes, imán que determina el comportamiento de otras navegaciones. La poesía es delirio inevitable pero también armonía que combate al caos. Si me equivoco en los resultados, nunca he querido hacerlo en la intención ni la entrega que demandan el oficio y la pasión. La poesía es la lengua situada entre el cielo y el abismo, y el poeta es un ser útil solo si su lealtad y servicio a las palabras lo llevan a decir *de otro modo lo mismo* y a compartir con el prójimo las epifanías que le es dado descifrar. Honor mayúsculo es que la respuesta a mi discurso vaya a ser pronunciada por don Alí Chumacero, poeta mayor de nuestro idioma, que se define como corrector de pruebas, y cuya obra —ejemplar y perfecta— es lección de permanencia ante las amenazas de la resignación, el silencio o la muerte.

Larga sería la lista de los otros maestros responsables de que esta mañana me encuentre con ustedes. Igualmente la de los compañeros de viaje cuya sabiduría me ha iluminado y sostenido. Mas no puedo omitir al principal de ellos. Dedico estas líneas a quien, al dotarme de la lectura y la escritura, me enseñó además que las palabras deben ser usadas con amor y exigencia; que, al igual que otras herramientas, son seres vivos, criatu-

ras generosas o rebeldes. Que respiran si sabemos darles aire. Que mueren si las desviamos del propósito para el cual fueron creadas. Que hay que tomarlas por la cintura, seducirlas, amarlas sin temores para que en breve espacio digan todo. Que hay que ser dos veces valiente para sobrevivir a sus desdenes, sus frecuentes silencios, sus olvidos.

"Un gran poder trae consigo una gran responsabilidad", aprendí en uno de los héroes de mi infancia. Cuando el hablante toma conciencia de su capacidad verbal, es el más poderoso de los seres. Nombra el mundo, lo bautiza como si con él naciera, porque con él nace. Sin embargo, cuando descubre que su vocación es entrar en el corazón de las palabras, hacer su anatomía, trasmutarlas en nuevas criaturas, comprende la tarea que su tribu le encomienda. La convicción de que el uso de la lengua es deber ético y estético, que provoca placeres y quebrantos, fue la lección más alta que recibí del maestro Martín Quirarte. Hoy vuelvo a estrechar la mano de aquel joven talabartero de San Juan de Dios, del profesor apasionado, del padre otra vez y para siempre niño. Gracias, capitán, por la vida y la Historia, Baudelaire y Walt Whitman, la violencia de los huracanes, la paz de los regresos.

Tengo el enorme privilegio de ocupar la silla XXXI de la Academia, que anteriormente correspondió al poeta Carlos Pellicer. Para este acto elegimos, precisamente, un día de junio, mes consagrado por Pellicer en poemas que ya forman parte de la sangre. El azar objetivo determinó que fuera a la mitad del día para recordar, de la mejor manera, al "ayudante de campo del Sol". Atrevo una última confesión autobiográfica solo porque está vinculada a su persona. En 1971, para recordar el quincuagésimo aniversario de la inmortalidad de Ramón López Velarde —que el día de hoy, de manera coincidente, vuelve a ser más joven— la Escuela Nacional Preparatoria organizó un concurso de poesía. El premio que recibí fue la fastuosa edición del *Material poético* de Carlos Pellicer. Entonces no pude apreciar en su integridad el continente y el contenido de semejante obsequio. El paso de los años me llevó, por un lado, al descubrimiento de un cosmos verbal tan vasto, profundo y

generoso como los ríos tropicales. Por el otro, a disfrutar plenamente la arquitectura de sus páginas, concebidas y armadas por los tipógrafos de la Imprenta Universitaria, entonces bajo la batuta de Rubén Bonifaz Nuño, figura esencial de mi existencia. De tal manera, determinó el azar que en esa lid se unieran los nombres de tres poetas decisivos en lo que he tratado de escribir, y que en diferentes tiempos nos han enseñado una nueva forma de pronunciar la palabra *México*.

Carlos Pellicer ingresó a la Academia Mexicana de la Lengua en octubre de 1953, cuando una mujer llamada Luz Castañeda, de profesión hogar, de vocación lectora, comenzaba a convertirse en mi madre, pues yo nací nueve meses después, en julio de 1954. El poeta tabasqueño había recibido la noticia en 1952, de manos de su maestro José Vasconcelos. Conocemos la respuesta a esa carta, y aquí se reproduce, gracias a la generosidad incomparable de Carlos Pellicer López, quien me facilitó el documento:

Villahermosa, Tab., a 27 de mayo de 1952

Sr. Lic. José Vasconcelos,
director de la Biblioteca México

Mi respetado amigo:

Ha constituido para mí una verdadera sorpresa la carta de usted en la que me comunica mi nombramiento como Académico correspondiente de la Mexicana de la Lengua, Sucursal de la Real de Madrid. Lleva usted 30 años de protejer (*sic*) a este pobre diablo que soy yo. Debo decir que yo he dejado de visitarlo, sobre todo en los últimos tres años y medio, desde la enfermedad y desaparición de mi señora madre, y es que no encuentro sitio en parte alguna y que mi soledad cada día es más honda.

Estoy a punto de terminar el Museo de Tabasco con una docena de salones en los que están representadas todas las culturas mexicanas prehispánicas y tengo la impresión, cosa que solo a usted puedo decirle, dada la amistad que nos une, que es el Museo más bello de la República. Dentro de

pocas semanas tendré que ir por algunos días a esa capital e iré a buscarle para almorzar juntos y conversar un buen rato.

Es raro el día que yo no lo recuerdo a usted en mis momentos de oración. Ojalá que todos los de su casa disfruten de buena salud y de tranquilidad.

Reciba usted todo el cariño y el respeto y la admiración de su viejo y querido amigo,

Carlos Pellicer Cámara

Vanguardista y clásico, desmesurado y amante de la forma, dionisiaco y apolíneo, Carlos Pellicer cifró su búsqueda en la alegría, no como negación de la amargura, sino como creencia en los principios regeneradores de la vida. Temprano viajero por el aire, descubrió el rostro de nuestra América, del cual dio testimonio en su libro *Piedra de sacrificios* con frescura juvenil, sentido del humor y conciencia de la Historia. No dudó en hacer ejes de su poética la religión católica, el fervor cívico y aun la peligrosa emoción circunstancial. Desde sus primeros poemas logró que las palabras se adecuaran a las cosas, y estas tuvieran vida nueva, según el precepto de Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua*. Esa difícil elementalidad lo llevó a fijar, para siempre, dos versos que parecen nacidos con el mundo: "Aquí no suceden cosas / de mayor trascendencia que las rosas".

Pellicer nació virtuoso y fecundo. En tan alto grado, que sus contemporáneos, más cautos y reticentes, señalaron que sus versos parecían no pasar por ninguna corrección: el mundo desplegaba sus milagros ante su poderosa invocación. A partir de *Hora de junio,* publicado en 1937, tiempo de su madurez individual y la de sus compañeros, la voz es singular; el verso, sin fisuras. El paisaje se reordena en los vocablos; la confesión personal se transforma en oración colectiva. Ahí se encuentran algunos de los sonetos amorosos más importantes de la lengua; ahí están los "Esquemas para una oda tropical", texto que transforma la herencia lopezvelardeana y se inserta en la tradición del poema como viaje de la conciencia y los sentidos. De ahí en adelante, todo es ascenso, desde el poeta profano de *Recinto* hasta el poeta místico de *Práctica de vuelo.* Más

sabio, joven y ligero conforme sus años avanzaban, Pellicer alcanzó esa altura donde lo expresado y la expresión se funden en una armonía envidiable, irrepetible.

Pellicer hizo del viaje uno de sus temas cardinales, pero también supo encarnar el mito del poeta como héroe, de aquel que convierte sus palabras en instrumentos para la acción. Sus tempranas peregrinaciones por Sudamérica como delegado estudiantil; su periplo italiano, del cual nos quedan deslumbrantes epístolas; su revelación en Tierra Santa, cuyo paisaje habría de prolongar en sus legendarios nacimientos; su auténtico y profundo nacionalismo; su rebeldía para sentir, como cristiano y luchador social, "cualquier injusticia cometida contra cualquiera en cualquier parte del mundo"; su reconstrucción de los escenarios de los olmecas que en piedra y barro dejaron su vida palpitante, lo convierten en figura proteica. Doble arquitecto del paisaje, consumó el trabajo secreto y solitario del poeta pero logró además el ideal vasconcelista de modelar conciencias, modificar espacios, fundar instituciones. Fue el primero en negar que su nombre y su estilo se asociaran a los del grupo que la historia denomina los Contemporáneos. Se sabía, con justicia o sin ella, excepcional. En una carta enviada a su hermano Juan desde Italia, en 1928, año de la aparición de la *Antología de la poesía mexicana moderna,* el poeta, que en general no hablaba de su poética, formula una categórica declaración de principios:

> Nada o casi nada le debo a las "novedades" literarias europeas. Yo continúo la tradición del verso con una cierta personalidad para ejercitarlo, adecuándolo a la imagen, liberándolo frecuentemente de la esclavitud del consonante. Las vocales me bastan para poner en acción toda una máquina de ritmo. A veces los adjetivos los convierto en sustantivos. Mi construcción no es siempre correcta. Yo lo sé. Pero siempre es poética.

Y si bien la caudalosa poesía de Pellicer desborda las definiciones, en su personal búsqueda compartió con los suyos no solo el espacio vital sino la manera de transformar la tradición. "Discurso por las flores" es

el título de un poema suyo donde, leal a su amor franciscano hacia las hermanas del mundo vegetal, pasa lista a sus formas y colores. El trabajo de un poeta consiste en nombrar los prodigios cotidianos con palabras que los vuelvan otra vez excepcionales. El objetivo de un discurso como el que me corresponde en este ingreso es mencionar algunas de las iluminaciones que el poeta y sus pares nos dieron. Más que describir el viaje, hacer una invitación al viaje. En los minutos que tomaré de su atención, intentaré esbozar un retrato de Pellicer y sus compañeros, en un discurso titulado "El México de los Contemporáneos", consciente de la amplitud de semejante complemento adnominal: el México que construyeron y nos legaron; el que los dio a luz; el que los elevó o los marginó; el tiempo y el espacio en que demostraron que la poesía puede y debe tener la permanencia de las piedras labradas por quienes, antes de ellos, fueron conscientes del futuro que instauraba la pasión de su presente.

Hablar de los Contemporáneos significa hablar de un retrato de familia. Familia heterodoxa y subversiva, de vigorosos y efímeros lazos, reacia a definirse nominalmente, aunque utilizara denominaciones tan provocadoras y ambiguas como grupo sin grupo, archipiélago de soledades, agrupación de forajidos. Familia de niños terribles, de precoces creadores, de sublimes trágicos incapaces de la nota altisonante o del lamento estéril. Poderosamente individualistas, fueron solidarios cuando la tormenta amenazó su nave común, en un proceloso mar donde los más primitivos fundamentos de la Revolución exigían la virilidad forzada, el arte del reflejo, la supeditación de la esencia a la apariencia. En una juventud tan exigente y fecunda como la de los Contemporáneos, los minutos se expandían como si fueran horas, y las horas exigían que cada minuto consumara la integridad de su sustancia. De ahí que un año, un mes o un día de su vida contribuya a descifrar la compleja personalidad de cada uno, así como el milagro generacional que los llevaba a confluir en sus semejanzas, no obstante sus evidentes diferencias.

¿Qué sucedía en ese México "pequeño, claro, neto", como lo recuerda Salvador Novo, hecho a la medida del hombre. Paréntesis que, tras la fiesta interminable —pero efímera— de la consumación de la Independencia y tras el fin de la fiesta de las balas, colocaba a sus herederos en un compás de espera donde solo quedaba sitio para los extremos: la elevación o la navaja, la perdición o el reencuentro. Eran peligrosa, insolentemente jóvenes. Varios no habían llegado a la veintena. Otros apenas la rebasaban. Sin embargo, su extrema lucidez los obligaba a hacer de cada paso una apuesta al abismo.

Soberana juventud denominó el estridentista Manuel Maples Arce a las memorias de sus años verdes. Confrontada su actitud con la del Jaime Torres Bodet que en *Tiempo de arena* ofrece la versión de su devenir, las semejanzas son mayores que las diferencias. Maples Arce se descubre prematuramente maduro, disfrazado de adulto niño, con alpargatas, bastón y sombrero ante los aparadores capitalinos. Torres Bodet se contempla en un espejo igualmente implacable: a los 19 años de edad, es decir, en 1921, es nombrado secretario de la Escuela Nacional Preparatoria, de la que apenas había egresado unos años antes. Amigos y enemigos no perdonan semejante osadía. Inclusive Bernardo Ortiz de Montellano, el más íntimo de Torres Bodet junto con Enrique González Rojo —los únicos entre los Contemporáneos que le hablaban de tú—, habrá de reprocharle su excesiva atención a ese nuevo deber que, en apariencia, lo alejaba de la juventud creadora y hedonista.

Aproximarse a los Contemporáneos supone trascender el elogio fácil y la admiración ciega, que Villaurrutia consideraba una forma de la injusticia. Su tiempo y espacio son los de la Revolución mexicana, desde los primeros intentos por pasar del terreno de las armas al de las instituciones. Para Torres Bodet, su generación "inicia su carrera literaria por 1915 cuando el horizonte espiritual se encontraba formado, en gran parte, por el recuerdo del Ateneo de México que la contrarrevolución militarista de Huerta y los movimientos civiles que la habían continuado acabaron por desintegrar".

El sitio de los Contemporáneos es México, pero ¿cuál es su tiempo? Uno es el de su herencia viva, este aquí y ahora nuestros donde seguimos leyéndolos, descubriéndolos, cuestionándolos como ellos, feroces críticos, hubieran deseado. Mas para entender este presente es preciso analizar el tiempo en que los Contemporáneos fueron los Contemporáneos, cuando midieron sus armas, establecieron sus alianzas y marcaron su territorio. Si medimos su compás cronológico por los libros publicados, en 1921 marcaría el principio y en 1942 el fin de la época de oro. Verdad es que Jaime Torres Bodet, precoz en política y en literatura, es el primero en publicar un libro, pero es en 1921 cuando se definen las fronteras. En 1921 Carlos Pellicer publica *Colores en el mar y otros poemas;* en 1942 muere Jorge Cuesta, y al año siguiente aparecen sus poemas reunidos. Lo cual significa que viven el fin de la Revolución y su realización en el terreno de los hechos.

Cuando la Revolución abandona los hechos de armas y las disputas civiles para incorporarse a una economía de guerra mundial, han aparecido los grandes libros del grupo y sus textos continúan apareciendo en publicaciones periódicas. Podemos rastrear su juventud, su primera madurez y su afianzamiento gracias a las aventuras emprendidas en *Ulises, Contemporáneos* y *El Hijo Pródigo,* las revistas donde coexisten más o menos cuatro generaciones de escritores de ambos mundos del orbe hispánico. Su equivalente del otro lado del Océano fueron los poetas españoles de la generación del 27. Si estos tuvieron como maestros a Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, y no tuvieron necesidad de oponerse de manera violenta a sus predecesores, los mexicanos establecen un puente entre la pastelería modernista y la nueva sensibilidad gracias a la actividad y la vigencia de la obra de José Juan Tablada, Enrique González Martínez y Ramón López Velarde. De Tablada aprenden las innumerables direcciones en que la palabra puede dirigirse; de González Martínez, en cuya casa, debido a ser padre de Enrique González Rojo, algunos de los Contemporáneos solían reunirse, aprendieron a escuchar la voz encima de los ecos, la importancia de la fidelidad a lo expresado antes que al puro juego

verbal; López Velarde los enseñó a desconfiar del lenguaje, a buscar sus sorpresas y a mirar el país y la ciudad con una épica sordina.

Los contemporáneos son una familia, no obstante —y gracias a— los equívocos, las jugadas sucias, las zancadillas y las atrocidades consumadas en nombre del amor y que ocurren en toda familia verdadera. Hubo entre ellos poderosas alianzas, grandes abismos, mancuernas que el tiempo no habría de extinguir, respeto que reconocía automáticamente el talento del otro. Varios, entre ellos, no abandonaron el *usted.* Otros llevaron la amistad a extremos. Elías Nandino siente la presencia de Villaurrutia y escribe el poema "Si hubieras sido tú", y Owen no abandonará la tercera persona en sus conversaciones epistolares con Clementina Otero. Owen pide ser enterrado bajo el cielo de México y junto a la tumba de Villaurrutia. Los ámbitos de los Contemporáneos: el cabaret barato, el café, el estudio, la redacción de la revista o el periódico, la oficina de gobierno, son los espacios donde se establecieron sus alianzas, enfrentaron sus diferencias y, a pesar de ellos, crearon las bases de una sensibilidad moderna.

Enemigos de hablar en primera persona, o al menos para hacer gran arte con este protagonista condenado por Michel de Montaigne, supieron crear la figura del artista que en su actividad encuentra un tema y en esa empresa una razón para sobrevivir en un medio hostil donde la Revolución abría algunas compuertas pero obligaba a la creación de un arte limitado por la ideología y una estrecha moral de acuerdo con la cual rechazadan toda influencia extranjera y toda costumbre sexual heterodoxa, condenable. Baste recordar el proceso judicial en contra de la revista *Examen* debido —se argumentaba— a la utilización de palabras de grueso calibre en un relato de Rubén Salazar Mallén o la reacción de los escritores que, al enarbolar la bandera de un nacionalismo a ultranza, exigían un arte viril y criticaban a los Contemporáneos por ser cultos, afrancesados y exóticos.

Aunque se llamaron "un grupo sin grupo", inevitablemente compartieron un lenguaje, una estética, una visión del mundo. ¿Cómo explicar

semejante contradicción? Sus personalidades eran tan poderosas, tan individualizadas, que no precisaron de acogerse a divisas prefabricadas. En lugar de posesión, exploración; elogio del camino antes que fácil llegada a puerto. Hacen del espejo, el viaje, el sueño y los ángeles temas generacionales, pero en cada uno de ellos experimentan diversas metamorfosis. "Leíamos los mismos libros —dice Torres Bodet—; pero las notas que inscribíamos en sus márgenes rara vez señalaban los mismos párrafos". El ángel de Villaurrutia sueña con los hombres; el de Owen se duerme borracho en la estación del *subway* mientras a la vuelta matan a su pupilo; el que toca a la puerta de Gorostiza es en realidad el Diablo. *Textos y pretextos* tituló Villaurrutia una de sus colecciones de ensayos. Semejante calificación puede aplicarse a la totalidad de los trabajos del grupo: José Gorostiza escribe el artículo "La poesía actual en México" bajo el pretexto de reseñar *Cripta* de Torres Bodet. A partir de la novela *Margarita de Niebla* de este último, Cuesta publica en la revista *Ulises* un programa de la actividad crítica del grupo, de sus lecturas y preferencias.

Como se trata —en palabras de ellos ya citadas— de un grupo sin grupo, comencemos por examinar su documento de identidad. El suyo fue ordinario pero lo obtuvieron por méritos propios, en contra de lo que pudiera ofrecer a cambio una revolución triunfante, generosa y abierta, pero al mismo tiempo desconfiada y, paradójicamente, retrógrada.

Nombre (por orden de aparición): Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Xavier Villlaurrutia, Elías Nandino, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Salvador Novo.

Lugar y fecha de nacimiento: (Villahermosa, Rosario, Córdoba, ciudad de México, entre 1897 y 1904).

Carlos Pellicer (Villahermosa, Tabasco, 1897)
Bernardo Ortiz de Montellano (1899)
Enrique González Rojo (1899)

José Gorostiza (Villahermosa, Tabasco, 1901)
Jaime Torres Bodet (1902)
Xavier Villaurrutia (1903)
Elías Nandino (1903)
Jorge Cuesta (1903)
Gilberto Owen (Rosario, Sinaloa, 1904)
Salvador Novo (1904)

Nacionalidad: Mexicana. Como no tuvieron otro manifiesto que su obra, puede aplicárseles la definición que de México hizo Ramón López Velarde: "Correlativamente, nuestro concepto de la Patria es hoy hacia adentro. Las rectificaciones de la experiencia [...] nos han revelado una Patria, no histórica ni política, sino íntima".

Estatura: Simbólicamente, más alta que la de los escritores de su tiempo. Intelectualmente, la necesaria para sobrepasar la de una revolución triunfante que, embriagada en su gloria, exaltaba el estruendo de su novedad. En cuanto a su estatura física, se hallaba más próxima a la tierra la de Carlos Pellicer; más cercana a las nubes la de Jorge Cuesta. Los polos de su estatura son también los de su postura estética. Pellicer es pintor de murales, mientras Cuesta es el mejor ejemplo de pintura de caballete.

Ojos: De aquellos que miran más allá de la apariencia. En su escritura llevaron a la práctica principios plásticos, no a través del uso indiscriminado de una terminología, sino mediante el cultivo de la imagen, desde la aventura de la vanguardia hasta el orden de la tradición renovada.

Nariz: Más aguda que la del resto de sus contemporáneos con minúscula.

Sexo: Tuvieron la hombría, cuando fue el caso, de ejercer y declarar abiertamente su verdad de vida. Las confesiones de Nandino, las actitudes provocadoras de Novo, la sensualidad de la poesía de Pellicer, la calle nocturna y secreta de Villaurrutia, constituyen una lección de moral y de integridad como pocas generaciones de nuestros escritores han proporcionado.

Señas particulares: Cedamos la palabra a Jorge Cuesta: "Nacer en México; crecer en un raquítico medio intelectual; ser autodidactas; conocer la literatura y el arte principalmente en revistas y publicaciones europeas; no tener cerca de ellos, sino muy pocos ejemplos brillantes, aislados, confusos y discutibles; carecer de estas compañías mayores que decidan desde la más temprana juventud un destino; y, sobre todo, encontrarse inmediatamente cerca de una producción literaria y artística cuya cualidad esencial ha sido una absoluta falta de crítica".

¿Y los retratos? Porque si bien el anterior es un pasaporte familiar, cada uno de sus portadores tiene su propia fotografía. Para tal objeto, elijamos la imagen que mejor los define, aunque esa definición a veces sea la más alejada de la que los manuales de literatura nos ofrecen. Obsesionaba a Owen la idea de la "fotografía desenfocada", pues esa deliberada indefinición es uno de los signos del arte moderno. Intentemos leer en sus imágenes siguiendo la idea de Cuesta de "la parcialidad del fotógrafo que sabe hacerse un instrumento de su cámara y no la del pintor que quiere hacerse un instrumento del paisaje":

Carlos Pellicer. Esta es la fotografía de un muchacho de 70 años llamado Carlos Pellicer mientras nada desnudo en el río Usumacinta de su natal Tabasco. A la poética de invernadero de Cuesta y Villaurrutia, Pellicer opuso la luminosidad marina, el abrazo a pleno sol. No es casual, entonces, que Pellicer y Nandino, los Contemporáneos aparentemente más lejanos a la ortodoxia generacional, al prestigio del nombre, hayan manifestado desde el lenguaje corporal sus diferencias estéticas y vitales.

Bernardo Ortiz de Montellano. Sólido y redondo en sus retratos aparece Bernardo Ortiz de Montellano, y así se trasluce en las numerosas colaboraciones que hizo en *Contemporáneos,* así como en su guía con segura mano para llevar la nave a puerto, como director que era de la revista. Difícil ser amigo de los Contemporáneos. Hipersensibles, ultraconscientes, fieles al espejo de Narciso, aprovechaban cualquier circunstancia

para demostrar lo ingeniosos y brillantes que eran. Gracias al gesto del bien nacido Ortiz de Montellano, quien dedica su libro *Sueños* a implacables lectores, a vuelta de correo, Cuesta, Villlaurrutia, Torres Bodet y Gorostiza hacen a un lado la cortesía del amigo para hablar en nombre de la poesía. De tal manera, *Sueños* se convierte en pretexto para el texto y nace el volumen *Una botella al mar,* uno de los mejores retratos de la poética generacional. Defensor de causas perdidas, fiel capitán, piloto y grumete de la revista *Contemporáneos* contra viento y marea, a él se debe una de las mejores biografías de Amado Nervo, otro de nuestros escritores que merece ser mejor leído.

Enrique González Rojo. Nacido con la bendición y el peso de que su padre se llamara Enrique González Martínez, si a la mayor parte de los jóvenes que acudían a su casa para escuchar consejos del maestro, parecen signados por el signo de Saturno y su propensión a la melancolía que solo asalta a los hombres de genio, los amigos de Enrique González Rojo coincidieron en hablar de él como unos hombres escandalosamente feliz. Murió sin haber escrito la obra que sus primeros poemas prometían, pero en *El puerto y otros poemas,* en sus textos de viaje y en su poema inconcluso *Estudio en cristal* —hermano en sensibilidad y conceptos de los poemas mayores de sus compañeros—, se revela el ascenso de una obra interrumpida. Fue, asimismo, uno de los mejores lectores críticos de la obra de sus compañeros.

José Gorostiza. Esta es la fotografía de un hombre de Dios. Así definía José Gorostiza al poeta, pues solo él puede "sostener, por un instante, el milagro de la poesía". Si los lectores muestran su predilección por los *Nocturnos* de Villaurrutia, si el poema *Amor condusse noi ad una morte* ha merecido ser incluido en el repertorio de nuestros boletos, propios y ajenos y de manera unánime declaran que el gran poema de la generación es *Muerte sin fin.* Su autor, al igual que Juan Rulfo, cultivó el arte de la parquedad, pero el resultado espléndido está ahí. Al lado del gran poeta había un hombre callado, afable, que respondía por escrito a las escasas entrevistas que concedía. Lo vemos aquí en su mesa de servidor público,

en cuyas escasas treguas escribía alguno de los versos de su poema mayor. Como Torres Bodet, fue un eminente servidor público y aunque reconocía el valor de ese trabajo, no claudicó jamás del servicio que debía a la palabra. En 1968, año en que recibe el Premio Nacional de Literatura, y mientras Novo expresaba su apoyo a la actitud gubernamental en Tlatelolco, Gorostiza declara en su discurso de recepción ante el presidente, palabras que lo honran y honran a la poesía: "Durante mi vida pública, señor, tuve el honor de recibir distinciones que agradecí y continuaré agradeciendo vivamente; pero si he de ser sincero, y no puedo dejar de serlo, la mayor satisfacción de mi vida ha sido la de escribir en los ratos vacíos que le dejan a uno, a veces, las ocupaciones fundamentales".

Jaime Torres Bodet. Las definiciones apresuradas son peligrosas y corren el peligro de convertirse en soluciones fáciles, sobre todo cuando se trata de un erizo con tantas espinas como fue en el conjunto la generación de Contemporáneos. Los pantalones demasiado cortos de un Jaime Torres Bodet que acompaña a José Vasconcelos en sus excursiones en beneficio de la cultura son una metáfora de su propio crecimiento. A los 19 años, era secretario de una Escuela Preparatoria de la cual había egresado a los 16, ya dueño de las lecturas que habrían de definir su orientación intelectual. Fue, acaso, el más fecundo de los Contemporáneos y acaso el más injustamente leído. Solo en los últimos tiempos, nuestro ingrato medio intelectual comienza a perdonarle haber sido un excelente servidor público, un alto y completo hombre de letras y un gran estudioso de la cultura. Si sus libros de poesía no brillan como debieran, sus novelas no existirían si no fuera fundamentalmente poeta. Escuchemos, si no, su definición de la poesía y el poeta:

¿quién te escribió en mi pecho
con invisible tinta,
amor que solo el fuego
revela cuando toca,
dolor que solo puede
leerse entre cenizas,

decreto de qué sombra,
póstuma poesía?

Xavier Villaurrutia. De los numerosos retratos hechos por los contemporáneos de Xavier Villaurrutia, elijamos este autorretrato, porque ilustra la pasión del poeta por las artes plásticas. A la generación española que por afinidades estéticas y cronológicas vivió paralelamente a la de los Contemporáneos, la historia la llama generación del 27 o generación Guillén-Lorca. Denominar por los nombres de sus capitanes al grupo de poetas mexicanos sería difícil, porque en varios momentos de su actuación estética o de su protagonismo extraliterario, los Contemporáneos brillaron con difernetes intensidades. Lo innegable es que Xavier Villaurrutia es el nombre que más unánimemente acude a la memoria cuando se piensa en aquella generación que en un breve lapso de tiempo llevó a la literatura mexicana a la dimensión universal que necesitaba.

De sus compañeros fue, acaso junto con Novo, el que mejor supo disfrazar los azares de su aventura; el que con más elegancia sustituyó la vida con la literatura, y las hizo convivir o enfrentarse. Villaurrutia vio muy claro que la aventura era un problema: "Un escritor deja de ser joven cuando comienza a escribir lo que hace, en vez de escribir lo que desea". Joven es aquí sinónimo de inconformidad, de ese deseo insatisfecho que habrá de conducir —a través de la enseñanza de Gide— varias actitudes de su grupo sin grupo. Cuando joven, Villaurrutia establece sus campamentos alrededor del deseo; maduro, continuará escribiendo una literatura adelantada para su momento.

Elías Nandino. En lugar del óleo pintado por Roberto Montenegro, del cual se enorgullecía con justicia el poeta Elías, miremos la fotografía del doctor Nandino. Aunque muchos lo llamaban "el último de los Contemporáneos", Nandino es un poeta de difícil clasificación. En su consultorio atracaba Owen, "sin timón y en delirio", a reparar las fuerzas que el alcohol minaba a cambio de sus iluminaciones. Golpeado por el oleaje igualmente embravecido del desamor, Villaurrutia hallaba refugio

en las palabras y la sabiduría del médico-poeta que hablaba de la muerte con conocimiento de causa.

Jorge Cuesta. En un tarot arbitrario, a Jorge Cuesta correspondería la carta del doble: el corazón de tinieblas amenazado por la locura; el espíritu abierto a todas las manifestaciones del espíritu creador; el míster Hyde cuya crisis nerviosa culmina en la mutilación, el suicidio y el ingreso a las páginas policiales de los diarios de un país al que siempre estuvo adelantado; el respetable doctor Jekill, autor de algunas de las mejores páginas críticas escritas entre nosotros, y de un breve número de poemas cuyo carácter particular nace del intento por crear en ellos un universo cerrado, autónomo, hermético para otros ojos que no quisieran ver la realidad más que de una manera totalizante y absoluta. Para hablar de Cuesta, escuchemos el juicio de Owen, que puede ser aplicado a la generación en su conjunto: "Sin juventud, sin senectud, con la monstruosa y espantable vida de un Mozart o un Rimbaud, estuvo entre nosotros condenado a madurez inmarcesible, a cadena perpetua de lucidez […], atormentado por su patética exigencia, en ocasiones necesidad vital, de tener siempre la razón".

Gilberto Owen. Esta es una fotografía de Gilberto Owen en la azotea de su casa en la ciudad de México en 1928, meses antes del asesinato de Álvaro Obregón y antes de que este dé al poeta su venia para emprender el primero de sus grandes y prolongados viajes. Para describirlo, podría acudir al retrato cezanniano elaborado por Cuesta o al autorretrato hecho por el propio Owen, donde se describe como "un bailarín flaco, modesto y disciplinado; habla dogmático desde que […] jugó un reverso heroico de la apuesta de Pascal, y empezó a tirar los dados del arte para no ganar nada, acertando, a perderlo todo, por temor de equivocarse". Otro retrato suyo es el del hijo de minero de Rosario, Sinaloa, "que siente solo e íntimo". Sin embargo, más claro todavía es el que nace de una carta enviada a Xavier Villaurrutia desde el Hotel Pennsylvania, acaso porque la avidez intelectual y humana que caracterizó a los Contemporáneos hace del autorretrato del joven Owen un retrato generacional: "Querido Xa-

vier: La prisa es lo que mata a los ángeles. Es cierto lo que pensábamos, y nada nos paga, ni nos apaga, el deseo de viajar. Nada está lo suficientemente lejos, si no es un deseo horizontal, en abanico de miradas, que debe llamarse Dios".

Salvador Novo. El óleo de Manuel Rodríguez Lozano es una definición de principios de Salvador Novo. La primera contradicción temática es una definición y una provocación: el joven pasea por la ciudad, dentro de un carro anacrónico, pero su vestimenta lo representa en la tranquilidad de su casa. Es el viaje alrededor de la alcoba, el viaje alrededor de uno mismo proclamado como tema generacional por los Contemporáneos. Pero es también la provocación del dandy que se burla permanentemente de lo establecido. La ciudad de México, la única mujer a la que Novo habrá de amar con lealtad ejemplar toda su vida, es el escenario de los Contemporáneos, con su creciente fauna de automóviles, sus noches iluminadas artificialmente, sus cabarets y salones de baile donde catrines y pelados comparten el común espacio y donde el buen salvaje desarrolla y pule sus actitudes natas, mientras el artista educado en un ambiente burgués escucha el llamado de la selva. En el cruce de sensibilidades y el nacimiento de la urbe surgida a raíz de la nueva era posrevolucionaria, el resultado se traduce no solo en la biografía sino en la propia obra de los Contemporáneos; tal ocurre con los ecos de la canción popular en poemas de Gilberto Owen y Elías Nandino. Roberto Montenegro realiza al aguafuerte un interior del Cabaret Leda, sitio de reunión de obreros, artistas e intelectuales. Pero si los poetas exploran el corazón de las tinieblas, no se entregan a la bohemia estéril de la segunda generación modernista: el instante de la creación ocurre en el ámbito íntimo, donde solo hay sitio para la vigilia o la muerte. Aunque los estridentistas hacen de la cohesión una de sus estrategias de combate, y algunos de los futuros Contemporáneos, reunidos en la revista *La Falange*, exaltan las virtudes del trabajo disciplinado y en equipo, la creación se consuma en soledad.

Diez son los Contemporáneos que salen al campo de batalla. Su número se ve alternamente adicionado por figuras no menos importantes para la construcción de México: Celestino Gorostiza y su fe en el teatro nacional. Antonieta Rivas Mercado y su fe en el talento de los muchachos perdidos. Rubén Salazar Mallén y su fe en que la palabra y la acción se fundieran en una sola práctica. Clementina Otero y su fe en que había que perderse para reencontrarse. ¿Por qué incluir a Elías Nandino en un estricto decálogo contemporáneo? Por una razón personal y una histórica. Personal, porque tuve el privilegio de su amistad. Histórica, porque fue el último de los Contemporáneos. No se empeñó en descifrar críticamente los senderos de la creación ni en incorporar a su discurso poético las conquistas de las vanguardias. Más cercano a la herencia simbolista y a un neorromanticismo bien asimilado, apostó por una poesía emocionada, carnal y en ocasiones irreverente, fresca e ingenua como la de un joven. Aunque conversó en todo instante con la muerte y a él se deben algunos de los mejores poemas sobre la Gran Igualadora, sus diálogos con ella no dejaron de tener instantes de humor. Tuvo el valor para cultivar la amistad de esos erizos privilegiados llamados los Contemporáneos. Médico de su cuerpo y de su alma, los conoció acaso mejor que ellos mismos.

"Había un pintor —escribe Salvador Novo— llamado Agustín Lazo, cuyas obras no gustaban a nadie. Un estudiante de filosofía, Samuel Ramos, a quien no le gustaba el maestro Caso. Un prosista y poeta, Gilberto Owen, cuyas producciones eran una cosa rarísima; un joven crítico que todo lo encontraba mal y que se llamaba Xavier Villaurrutia". De las palabras de Novo se desprende que dos actitudes, la iconoclasia y el hermetismo, fueron divisas generacionales y que en esa actitud cabían también las inquietudes de los que Luis Mario Schneider llama "los otros Contemporáneos": Octavio G. Barreda, Anselmo Mena, Enrique Asúnsolo y Enrique Munguía. Si desde su punto de vista nada era digno de ser leído, crearon su propio arsenal de letras, su propio escenario y su propia escenografía; para defenderse del arte inmediato y apresurado de

la ideología vencedora, así como de la propaganda superficial, a veces bien intencionada, de una Revolución en proceso de aprendizaje, establecieron con su escritura un sutil sistema de comunicación creado para los "numerables lectores". ¿Egoísta voluntad de cofradía? Más bien, afán de combatir el imperio de los lugares comunes. Para templar nuevamente las palabras debieron remontar la corriente y recuperar para los significados los mejores significantes. De ahí que los juegos lingüísticos de Villaurrutia, Owen y Ortiz de Montellano tengan un sentido más noble y profundo que el del malabarismo verbal: la defensa de la palabra poética ante el embate de sus fáciles cultivadores. "Mi voz que madura" de Villaurrutia y el viento "me sabe amar" de Owen son manifiestos biográficos y de principios poéticos: todo nos refleja y nos repite, somos cicatriz en el viento y solo la complicidad de los lectores activos será capaz de rescatarnos en presente. Semejante voluntad estilística se manifiesta en sus grandes momentos: de ahí su solidez y permanencia.

No el tema sino la manera de transformarlo, hace la poesía. La relación entre la transparencia del agua y la del vaso que la contiene; los pétalos de una rosa cuyo movimiento es una misteriosa forma de la quietud; la mirada que sigue el trayecto de la mano que intenta apoderarse de una nube. He aquí los temas —en apariencia humildes— a partir de los cuales nacen los grandes poemas simbólicos que restablecen un diálogo, a través de los siglos, con el *Sueño* de la monja jerónima. A un cantinero pueden interesarle —o este puede pretender que le interesan— las desventuras de su cliente enamorado; pero si el enamorado se llama Gilberto Owen y la bitácora de su naufragio se titula *Sindbad el varado*, padecemos y gozamos y bebemos con ese hombre que es todos los hombres, y en sus penas y alegrías se resumen las de toda la humanidad. Algunos poetas viven de su leyenda; otros, de su prestigio burocrático; ninguno, de su poesía. Los Contemporáneos vivieron gracias a la poesía. Con su vigor y novedad, ella fue la única capaz de "apuntalar un cielo en ruinas". Fueron, encima de todo, poetas. Por elemental, la afirmación merece una doble lectura. Al hacer de la poesía el centro de su vida, hicieron de la defensa de la poesía

una defensa del país, porque reivindicaron la palabra. Al observar tanto su aventura colectiva como los accidentes de su persona, vienen a la mente unos versos, dictados por mi maestro Pedro Cervantes, que la siempre sabia tradición popular ha convertido en clásicos:

> No todo el que canta es gallo
> ni el que monta es de a caballo.
> No es lo mismo hablar de toros
> que estar en el redondel.

La alusión a la fiesta brava no es arbitraria. Hijos de una tierra de sangre y arena, los Contemporáneos tuvieron que aceptar el reto de un país que exigía —acaso sin saberlo— su talento para la construcción de un nuevo mapa espiritual. Pocos lo vieron más claramente que Gilberto Owen:

> Teníamos al frente una naturaleza nueva para mirarla largamente, para explicarla, para contribuir a ordenarla; todos podíamos servirla, todos teníamos la misma edad, ni ella ni nosotros teníamos, casi, pasado; nuestra actualidad se palpaba, se respiraba. Hacia 1921, año en que empezamos a medir nuestro México, no había en todo el país un solo viejo, ni un solo brazo cansado, ni una sola voz roída de toses. Nos habían dejado solos, como a los buenos toreros, ante una larga faena, ante una tarea que iba a ocupar ya todos los minutos de nuestra vida.

Al contemplar en perspectiva la fecunda existencia de Carlos Pellicer, resulta inevitable atrever el juicio de que fue el más mexicano de los Contemporáneos. No lo fueron menos sus hermanos. Acusados de beber en fuentes extranjeras para apagar la sed del desierto nativo, nuestros poetas se defendieron con obras que demostraban lo contrario. En sus *XX poemas,* Salvador Novo se vale de herramientas vanguardistas para trazar el dibujo antisolemne de su México bronco:

> Los nopales nos sacan la lengua;
> Pero los maizales por estaturas

—con su copetito mal rapado
y su cuaderno debajo del brazo—
nos saludan con sus mangas rotas.

Los magueyes hacen gimnasia sueca
de quinientos en fondo
y el sol —policía secreto—
(tira la piedra y esconde la mano)
denuncia nuestra fuga ridícula
en la linterna mágica del prado.

En carta dirigida a Alfonso Reyes, Owen advierte: "Voy a embriagar de elogios a mis clásicos. Después voy a respirar deliciosamente libre". Semejante audacia deconstructiva la lleva a cabo el poeta cuando hace de la patria chica el Universo; de un fragmento de vida, una epopeya:

Preso mejor. Tal vez así recuerde
otra iglesia, la catedral de Taxco,
y sus piedras que cambian de forma
con la luz de cada hora.
Las calles ebrias tambaleándose por cerros y hondonadas.
Y no lo sé, pero es posible que llore ocultamente
al recorrer en sueños algún nombre:
"Callejón del Agua Escondida".

Los ejemplos anteriores no significan que los Contemporáneos hayan montado una escenografía improvisada para convencer a sus detractores de su amor al país. Tuvieron la inteligencia y el instinto para no caer en definiciones y manifiestos apresurados que llevaron en ocasiones al estridentismo a permanecer en el terreno de las buenas intenciones. En los poemas mayores de Gorostiza, Nandino y Villaurrutia, el sentido de la muerte es universal, fruto de lecturas y experiencias de varios tiempos y lugares, pero su actitud es profundamente mexicana, irónica y macabra, gozosa en el estoicismo que juega todas sus cartas al presente.

Hoy los Contemporáneos son patrimonio nacional. Sus nombres se otorgan a bibliotecas, parques públicos, museos, premios literarios. Pero en su momento de soberana juventud —para utilizar una expresión de Manuel Maples Arce— se enfrentaron al mundo con la audacia y la rebeldía de los años verdes. Eran humillantemente jóvenes cuando se atrevieron a hacer la revolución en la cultura, con la misma violencia y radicalismo con que otros hicieron la revolución armada. Si cultivaron otros géneros, fue siempre gracias a la incandescencia de la poesía, fuego lúcido que los llevó a mirar lo no mirado, a mirar otra vez lo ya mirado. Así modificaron nuestra manera de ejercer con plenitud los *seis sentidos mágicos de antes.*

Celosos de su vida personal, fueron solidarios en sus aventuras intelectuales: unos llevan a la práctica lo que otros formulan en la teoría, y viceversa. Cuesta habla de una "Ley de Owen"; a su vez, este desarrolla una teoría sobre la ley y la aplica a la producción cuestiana; Villaurrutia traduce *El hijo pródigo* de André Gide y hace la apología del viaje inútil, gratuito y desinteresado que personifica Sindbad el marino; pero es Owen el que en Bogotá, México o Filadelfia, "en el bar, entre dos amargas copas" —es Gorostiza el que habla— se pierde para reencontrarse, según la fórmula de F. Salignac de la Mothe Fénelon en sus *Aventuras de Telémaco, hijo de Ulises,* que los Contemporáneos leyeron para confirmar, como vieron los neoplatónicos, que *La Odisea* es un libro de problemas más que de aventuras.

Contemporáneos por elección y fatalidad, aceptaron ir en contra de la corriente, en lugar de incorporarse a la monótona rueda de la fortuna de un arte repetitivo, nacionalista en la superficie; retrógrado, en sus profundidades. Demostraron que el país —su literatura, su sensibilidad, su lengua— no terminaba en el río Bravo ni en la frontera con Guatemala. Huyeron de la clasificación o del alfiler del entomólogo. Recordaron que todo escritor que merece tal nombre, realiza una labor de buzo o de minero, de explorador de la conciencia. Ser Contemporáneo es desconfiar de la impresión inmediata y buscar el misterio en lo inocente, según

recomendaba el detective creado por Edgar Allan Poe; ser Contemporáneo es armar y demostrar un teorema donde Góngora es a la pintura de Cézanne lo que Velázquez a la poesía de Mallarmé: no emotividad traducida sino tejido de una red capaz de eternizar la fugacidad de lo vivido; ser Contemporáneo es comprender esta aparente deshumanización del arte para llegar a resultados duraderos; ser Contemporáneo es apasionarse en los objetos y no apasionarse con ellos, para otorgarles la pureza y libertad en que nacieron; ser Contemporáneo es adelantarse al tiempo para volver a México contemporáneo del mundo.

El año 1932, en plena polémica sobre el arte nacionalista, Jorge Cuesta resumió, con elegante ironía, la posición individual y generacional:

> La realidad mexicana de este grupo de escritores jóvenes ha sido su desamparo y no se han quejado de ella, ni han pretendido falsificarla; ella les permite ser como son. Es maravilloso cómo Pellicer decepciona a nuestro paisaje, cómo Ortiz de Montellano decepciona a nuestro folklore; cómo Salvador Novo decepciona a nuestras costumbres; cómo Xavier Villaurrutia decepciona a nuestra literatura; cómo Jaime Torres Bodet decepciona a su admirable y peligrosa avidez de todo lo que le rodea; cómo José Gorostiza se decepciona a sí mismo; cómo Gilberto Owen decepciona a su mejor amigo.

Un lustro antes, en los tiempos jóvenes e intensos de la revista *Ulises,* Villaurrutia había declarado: "Los poetas mexicanos no son hombres representativos, son *héroes;* son la excepción y no la regla, están en contradicción con la raza de la que han surgido". El paso del tiempo ha demostrado que en las palabras anteriores no hay lamento sino afirmación de fe, conciencia de que el poeta, como dijo el otro joven clásico, debe ser la mala conciencia de su tiempo, y que el destino de quien ya vive en el futuro es ser rechazado en el instante en que se atreve a explorar la tierra virgen. El México de los Contemporáneos fue el México de la Revolución. Pero su México es el nuestro, el México invisible pero invencible de este 19 de junio del año 2003 en que Ramón López Velarde dice "presente" sin levantar la voz, satisfecho de sus siempre jóvenes discípulos,

mientras el canalla efímero y el gesticulador eterno intentan escribir con minúscula el nombre de la patria.

Los Contemporáneos pudieron haberse resignado a sus primeros y merecidos laureles, acogerse a la tutela del Estado, cambiar su pluma por prebendas. Algunas veces lo hicieron, pero mantuvieron intacta la pasión por la única pasión que no transige. Prefirieron emprender la otra navegación una vez que el tedio invadía la momentánea gloria de la aventura cumplida. Owen renuncia a una carrera de primer nivel en el servicio exterior para ser fiel a la poesía, a la militancia política y al azar; Torres Bodet y Gorostiza renuncian al puro ejercicio de la poesía para servir con otras armas a México; Ortiz de Montellano renuncia al prestigio de la primera persona para convertirse en capitán y grumete de la nave; Cuesta renuncia a la vida para saber —y hacernos saber— cuáles son sus límites; Pellicer renuncia a ser Contemporáneo para buscar su forma de decir. Para todos, un camino quedaba, que daba al puerto donde comienza la imprudente navegación o donde contemplamos pasivamente la partida. Eligieron el primer camino. A veces regresaron; otras, naufragaron. Pero a lo largo del viaje arrojaron mensajes que aún provocan en nosotros las tormentas que les dieron origen. Las palabras con las cuales termina este retrato de los Contemporáneos fueron escritas por uno de ellos, pero las comparten todos sus compañeros de aventura: "Un poco de humo se retorcía en cada gota de su sangre".

RESPUESTA AL DISCURSO ANTERIOR

Alí Chumacero

Universitario a carta cabal, Vicente Quirarte ha sido siempre, desde su inicial contacto con las actividades culturales, una persona dedicada a la amistad constante con la página escrita. Su inclinación por la literatura, sostenida en un amplio conocimiento de los diversos géneros, lo indujo tempranamente hacia el afán de reducir a palabras la intensidad de sus emociones. A partir del primer libro, *Teatro sobre el viento armado,* impreso en 1979, la vocación se avivó hasta convertir el ejercicio literario en el acto definitorio de su vida. Dedicar las horas de vigilia a la práctica del ensayo, al placer de la narración, al cálculo del teatro y a la magia de la poesía —siempre con acierto, nunca con desánimo— le confirió los méritos propicios para participar, desde hoy, en las tareas de la Academia Mexicana de la Lengua.

Nacido en la capital del país en 1954, vecino siempre de su ciudad natal, tras de cumplir los estudios juveniles encontró a tiempo, en las aulas universitarias, el sitio adecuado para fortalecer la intención de sus propósitos. Confiesa que la Universidad es la "casa grande" a la que debe todo y donde maestros y amigos alentaron su afecto por la lengua y la poesía. También nos ha hecho saber que en la poesía descubrió "algunos de los instantes más altos" de su vida y que, junto con el amor, conforma la plena justificación de haber llegado a este valle de lágrimas donde no todo es regalo y armonía.

Ante el temor a la soledad, frente al desafío de una realidad adversa, Vicente Quirarte advierte que la poesía es una posible y probable salvación. Descender hacia el interior de la conciencia, recoger las vivencias primeras, y luego transformarlas en palabras, que habrán de ser reconoci-

das por nuestros prójimos, es acaso una de las más sutiles muestras de la percepción. Es el descubrimiento del universo oculto que todos presentimos. El poeta, a fin de cuentas, solo dispone sobre la mesa un poco de ese latido profundo, algo de lo que todos conservamos en el "espejo oscuro" del alma. Porque en el ámbito del poema prevalecen el sabor del misterio, la alegría solidaria, la iluminación del lenguaje y la rebeldía y mansedumbre del espíritu. "La poesía —acaba de expresar Vicente Quirarte— es la lengua situada entre el cielo y el abismo, y el poeta es un ser útil solo si su lealtad y servicio a las palabras lo llevan a decir *de otro modo lo mismo* y a compartir con el prójimo las epifanías que le es dado descifrar".

En otro campo de las letras, la crítica literaria, Vicente Quirarte ha llevado a cabo atinadas investigaciones y ha contribuido con juicios certeros que nos ayudan a apreciar, en profundidad, el brote y el desarrollo de algunos de los poetas que más admiramos. Esas opiniones se recogen, entre otros libros, en *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso, Peces del aire altísimo, Perderse para reencontrarse: Bitácora de Contemporáneos, Elogio de la calle: Biografía literaria de la ciudad de México.* La multiplicidad de datos y la oportuna exposición de los textos aclaran nuestro conocimiento de ciertos instantes claves de las letras mexicanas, particularmente los que atañen a Owen, Villaurrutia y Pellicer.

En el discurso que hemos escuchado, la interpretación crítica de Vicente Quirarte se expresa inteligentemente y se da la mano con el destello que suele suscitar la obra de Carlos Pellicer. "Vanguardista y clásico, desmesurado y amante de la forma, dionisiaco y apolíneo, cifró su búsqueda en la alegría, no como negación de la amargura sino como creencia en los principios regeneradores de la vida". Era el poeta insólito. Mientras sus compañeros de aventura literaria nadaban hacia el fondo oscuro de la conciencia, Pellicer tendía el vuelo hacia el relámpago del ser. Prefirió, más que el orden, la emoción; más que el giro reflexivo, la desmesura de la palabra, y más que la prudencia, la irrupción en el incendio. Así, su personalidad se singulariza por la belleza desandada que colma de asombro sus escritos.

Y así nos lo hace ver el nuevo académico al considerar las características de cada uno de los escritores de aquella generación, la generación de Contemporáneos. Familia de "niños terribles", de "precoces creadores, de sublimes trágicos, de la nota altisonante y del lamento estéril", todos ellos amos y señores de la palabra lírica. Además de remozar una etapa literaria, iniciaron maneras distintas de considerar las formas y de acercarse a ellas armados con otros conceptos del tiempo y del espacio. Ardua fue la batalla que libraron frente al imperio de los lugares comunes, contra lo consabido y lo perezosamente tradicional. Denodada, afirma Vicente Quirarte, fue la preocupación por "remontar la corriente y recuperar, para los significados, mejores significantes". Es decir, para cambiar el lenguaje entonces predominante en la poesía nacional.

Más debería decir acerca de Vicente Quirarte y su notable obra. Pero por ahora me basta con rematar la faena afirmando que su presencia, al cubrir el sitial que correspondió a Carlos Pellicer, llega con señalados méritos a honrar a nuestra institución. Es bienvenido.

HOMENAJES

CONMEMORACIÓN DE LOS CINCUENTA AÑOS DE LA PUBLICACIÓN DE *EL LLANO EN LLAMAS*[*]

HOMENAJE A JUAN RULFO

Carlos MONTEMAYOR

Hace algunos años —era verano— descendí de un viejo autobús griego, que hacía su ruta por pequeñas comarcas, en el pueblo de Arcadia. Vi un pequeño valle rodeado de cerros no muy fértiles; en el fondo, la aldea, en cuyos alrededores andaban sueltas cabras, gallinas, vacas. A pesar de los esfuerzos por decirme a mí mismo que estaba pisando una tierra universal que durante siglos inundó la poesía y los idiomas con su tono, sus ganados y pastores de altas reflexiones filosóficas y amatorias, no pude evitar el desastre de confesar que el Valle de Allende de mi infancia era más bello, más arbolado y con más cabras y vacas. No muy repuesto de esta comparación, me aventuré a recorrer otros sitios milenarios: el hilillo en que expira la Fuente de la Castalia, la belleza oscura y pétrea de la cordillera del Parnaso, donde me asaltó el pensamiento inmoral de que no eran más espléndidos que otros manantiales donde estuve de niño o de innumerables sitios de la sierra de Chihuahua. ¿Qué había ocurrido en esos pueblos? O mejor, ¿qué habían hecho los poetas griegos con esos lugares? ¿Cómo habían logrado transformarlos, agigantarlos, hacernos sentir que eran los más altos sitios del mundo?

Acaso habitar un territorio no es suficiente para la historia de los pueblos. Para que un territorio hable, signifique, es necesario ocuparlo con

[*] Este homenaje se llevó a cabo en la sesión pública celebrada el 9 de octubre de 2003, en Casa Lamm.

todo lo que comprenden los pueblos de sí mismos. Colonizar los territorios espiritualmente, con amor por la vida que se eleva como un espejo donde el pueblo encuentra ante sí la conciencia misma de su contemplación, de su descubrimiento. Esta mirada de los pueblos vuelta sobre sí misma torna única y perenne una tierra, un poblado, las aguas de un venero, las montañas o los hombres que en esos territorios aman, combaten, padecen. Los territorios ya no son tan solo tierra, sino el recuerdo de los pueblos, la conciencia de los pueblos. La tierra de Israel, sus montes, sus ríos, son más por Isaías, por David, por los profetas; la tierra griega es ya sagrada porque la habitaron Homero, Esquilo, Sófocles; el Quijote ha engrandecido el suelo que imaginó sus pasos. Este movimiento de la tierra, esta doble habitación de territorios, su transformación en el corazón de los pueblos, en la vida que de su suelo nutre, lo han hecho James Joyce con Dublín, William Faulkner con el Mississipi, Walt Whitman con los Estados Unidos, Guimaraes Rosa con el sertón de Brasil, Yáñez y Rulfo con Jalisco.

Pues bien, en nuestra literatura mexicana —una compleja literatura escrita en lenguas indígenas y en latín, no solo en español— han convivido y combatido varias actitudes. A menudo a un escritor no le basta con habitar nuestros territorios; la vida de nuestros pueblos no le es suficiente, y vuelve su rostro hacia sitios donde la cree más universal, más plena. Cree ser mejor al acercar sus palabras, sus libros, a la sombra de otros países. Más universal, entonces, parece lo que ocurre al poeta o al solitario en las calles francesas, inglesas o neoyorquinas; territorios más ricos parecen, más universales, más importantes que este país.

Juan Rulfo permanece en los territorios de México. Aquí se sumergió en la vida, aquí obtuvo lo que nuestra vida contiene, aquí reemprendió lo que en México antes hicieron Rafael Delgado, Luis G. Inclán, Manuel Payno, Heriberto Frías, Mariano Azuela, Rafael F. Muñoz, Ermilo Abreu Gómez, José Rubén Romero, Martín Luis Guzmán, Agustín Yáñez; lo que en América Latina quizás se debe a Rómulo Gallegos, Ciro Alegría, José María Arguedas, Guimaraes Rosa, Miguel Ángel Asturias.

Forma parte de la más nueva tradición en las orientaciones literarias que se han dado en México desde que se llamó Nueva España. No es la tradición que polariza la universalidad que se busca fuera de los pueblos y lo universal que se quiere forjar a partir del localismo de un pueblo, sino la comprensión de que nuestra vida es lo que podemos poseer; que cada uno de nosotros solo cuenta con su propia vida, que solo con esta vida nuestra en este país nuestro contamos. Esta verdad simple puede transformarse en nosotros mismos, puede ser la mirada de nosotros, lo que podemos tener, ofrecer. La tarde o la noche que sobre nosotros cae en un páramo del norte, en una costa mexicana o una calle de esta ciudad de México, es la única tarde o la única noche que se nos entrega como posibilidad de ser testigos aquí, en este sitio que nadie más mirará, que si carece de testigos será una pérdida del mundo.

Para reducir la obra de Juan Rulfo a una literatura de contenidos rurales, es necesario olvidar momentáneamente que nuestro país se compone en su inmenso cuerpo de comarcas así, de ciudades medias, y que la vida ahí no es un expediente provisional de los hombres: es la totalidad posible de la vida humana. Rulfo va al encuentro no de la vida rural, sino al encuentro de lo que es nuestra vida ahí, en esos numerosos sitios de nuestras tierras mexicanas y latinoamericanas; en pueblos semejantes a los que contiene el mundo. Nos sorprende que la vida ahí sea total, plena, desatada como una tormenta sobre nuestros cuerpos, sobre nuestra historia, sobre nuestros recuerdos. Es la conciencia humana de esos días, de esos hombres. Esa actitud de Rulfo, esa conciencia, en una comarca más amplia o en una más insular, permite asomarse, desde las ruinas de Comala, desde el silencio de Luvina, desde una calle de Lagos de Moreno o de la ciudad de México o de Londres, permite asomarse, como desde la misma puerta o la misma ventana, a la vida, a la mirada que nos disuelve o nos incendia con su total milagro, con su rotunda e irremplazable oportunidad de ser todo lo que nos fue posible ser, lo que era posible, lo que será posible.

En el luminoso lenguaje, forjado tan persuasivamente natural, tan engañosamente sencillo, de *El llano en llamas,* de *Pedro Páramo,* nos asombra, nos conmueve que desde nuestras comarcas la vida sea tan profunda; que esa sea nuestra profunda vida. En sus palabras están los hombres que somos; los luminosos ojos de la vida que nos mira. En esas páginas amamos nuestra vida, la vida que somos. Nos estremecemos, otra vez, con el milagro de acercarnos profundamente a nosotros mismos, a los ojos que miran, a los inmensos y profundos ojos que somos; a los ojos que buscamos, que esperan en el profundo y oscuro espejo que quizás seguimos siendo también nosotros mismos.

AMERICANISMOS LÉXICOS EN *EL LLANO EN LLAMAS*

José G. Moreno de Alba

Fui elegido miembro de número de la entonces llamada Academia Mexicana (hoy *de la Lengua*) en 1978. La elección de don Juan Rulfo había sido en 1976; sin embargo leyó su discurso de ingreso algunos años más tarde, en 1980. Muere en 1986. Tuve por tanto el gusto de tratarlo, en la Academia, los últimos seis años de su vida. Sin ser precisamente asiduo, asistía con regularidad a las sesiones. Tengo la impresión de que entre nosotros se sentía a gusto. Sus intervenciones, más frecuentes de lo que podría pensarse —muchos opinan que era retraído y tímido—, eran clara prueba de una cultura no solo literaria sino también lingüística, de la que quizá deberían hablar un poco más sus biógrafos. Si esta impresión mía corresponde a la realidad, creo que a don Juan no le disgustaría este, en algún sentido, frío acercamiento filológico a su obra, cuya belleza, por otra parte, está, como todos sabemos, más allá de cualquier análisis.

Hay una relación inversamente proporcional entre la dimensión material de la obra de Rulfo y su importancia en el marco de la literatura española contemporánea. También la hay entre esa perfecta brevedad y la enorme bibliografía a que ha dado lugar. Creo sin embargo que aún no se ha estudiado con la debida atención uno de los aspectos que, sin ser necesariamente esencial para la evaluación estilística del autor, viene a ser trascendente desde un punto de vista enteramente lingüístico y, muy en particular, dialectológico: el vocabulario. Otra vez: hay una evidente oposición entre las pocas páginas y la gran riqueza léxica que contienen. No puedo referirme aquí a todo el vocabulario rulfiano. Me gustaría recordar con ustedes, por ejemplo, el arte de Rulfo cuando emplea diminutivos (*afuerita*: *yo me senté* afuerita *de mi casa a remendar un costal todo agujerado; ahorita:* ahorita *estoy muy ocupado con mi luna de miel; apenitas: le sintió acercándose hasta su boca, escondiéndose entre sus cabellos, pidiéndole, en una voz* apenitas *que lo ayudara; detrasito: ¿ve aquella loma que parece vejiga de puerco? Pues* detrasito *de ella está la Media Luna; tantito: siempre fueron buenos amigos, hasta* tantito *antes de morirse*). También sería interesante fijarse en construcciones peculiares, que cabalgan entre la gramática y el léxico: *desde en: la verdad es que yo hablaba sola* desde en *vida; tan siempre: aquí donde me ve, aquí he estado sempiternamente... Bueno ni* tan siempre… Me limitaré empero a hacer unas breves anotaciones a un tipo particular de vocabulario: los americanismos.

Conviene distinguir entre americanismos sincrónicos y diacrónicos (históricos o indigenismos). Entiendo por americanismos sincrónicos aquellos vocablos que en el español contemporáneo parecen privativos (o al menos de mucho mayor uso) de América. Son por lo contrario americanismos diacrónicos las voces que tuvieron origen en América y que hoy pueden o no ser de uso exclusivo o predominante en América. No hay inconveniente, entonces, en designar indigenismos a los americanismos diacrónicos, pues efectivamente, para serlo, debe tratarse de vocablos de alguna lengua indígena de América.

En la obra de Rulfo aparecen, de conformidad con mis resultados, unos 80 indigenismos. De ellos, más de la mitad no se registran en el Diccionario académico. Casi todos ellos, con muy pocas excepciones, son nahuatlismos o voces indígenas de uso predominantemente mexicano. Algunas, de carácter derivado, suponen una gran vitalidad del primitivo (*aguate* > *aguatado, jacal* > *jacalón, mezcal* > *mezcalera, pizcar* > *pizcador, tatemar* > *tatema, tilcuate* > *tilcuatazo, zacate* > *zacatal...*).

Debe destacarse que el número de indigenismos en *El llano en llamas* —cuya primera edición está cumpliendo por estas fechas 50 años, aniversario que celebramos con esta sesión pública de nuestra Academia— es muy superior al que corresponde a *Pedro Páramo:* aproximadamente 75% frente a 25%. Explicablemente, entre los indigenismos de Rulfo sobresalen los que designan árboles o plantas, el mundo de la flora en general. En su colección de cuentos aparecen, entre otros: *amole, camichín, chicalote, chile, ejote, elote, guaje, huamúchil, huitlacoche, huizache, huizapol, jitomate, mezquite, olote, tejocote, tepemezquite, zacate...* Que no aparezcan en *El llano en llamas* y sí en *Pedro Páramo,* encontré solo tres: *maguey, molcate* y *pochote.* También emplea Rulfo no pocos indigenismos designadores de animales. En los cuentos están, por ejemplo, los siguientes: *ajolote, coyote, chachalaca, chapulín, guajolote, güilota, iguana, mayate, tecolote, totochilo, zanate...* En su novela aparecen *tilcuate, turicata* y *zopilote.* No faltan indigenismos que no designan ni plantas ni animales como *barbacoa, borlote, coamil, comal, copal, chamaco, chamuco, guacamole, jacalón, mezcal, petate, tambache, tapanco, tatema, tecata, tepache, tepetate, tequescuite, tilanga, zarape...* Hay también algunos adjetivos y verbos que tienen origen en vocablos indígenas: *ahuatado, apalcuachar, juilón, pepenar, pizcar, tatemar...*

Los americanismos sincrónicos (no indigenismos) son, en Rulfo, aún más abundantes. Solo en *El llano en llamas* hay más de 120, bastante seguros, la mayoría de los cuales, nuevamente, no están consignados en el Diccionario de la Academia. Se pueden clasificar de diversas formas. Así, por ejemplo, hay vocablos en los que lo propiamente americano

consiste en la manera de unir un prefijo o, más frecuente, un sufijo a una raíz, o ambos a la vez, voces que se conocen, en gramática, como derivadas: *abajeño, afigurar, afortinado, afusilar, aluzar, arrebiatado, arrejuntarse, agarre,* (nube) *aguacera, ajuareado, alegador, alteño, alrevesado, amontonadero, apelotonado, aplaque, apretalar, asilenciar, asustón, atardecida, atejonado, boludo, cegatón*, *comedera, corretiza, costalilla, criminar, chacamotear, chorrete, desahijada, desentriparse, desparramadero, divisadero, embrocado, encarrerado, encuerado, engarruñarse, enrevesar, entrón, filoso, fletear, fuereño, gorgoreo, greñero, horquetado, invencionista, jarilla, jedentina, laderear, lambiscón, lengüetear, lomerío, llenadero, llorido, maldoso, matazón, mechudo, mezcalera, morreado, pajuelear, perdedizo, probadita, pujido, ramada, repegarse, retobado, rezongón, ruidazal, silbatazo, sonaja, terregal, vaquetón, zanconzote...* Particularmente interesantes resultan algunas voces compuestas de dos raíces, todas ellas interpretables como americanismos sincrónicos: *arreapuercos, buenisano, culimpinarse, guardaganado, levantafalsos, malamujer, trespeleque...*

Otros americanismos, algunos de ellos así descritos por el Diccionario, que están en *El llano en llamas,* son o bien voces o bien significados usuales ya sea en México, ya sea en México y otros países, ya sea en todo América y, obviamente, de poco o nulo empleo en España. Algunos deben calificarse como regionalismos, ruralismos o arcaísmos. Vayan algunos ejemplos, para cada uno de los cuales propongo algún sinónimo del español general: *agarrado* (egoísta), *argüende* (ruido), *apechugar* (aguantar), *arrejolarse* (acercarse, juntarse), *arrendar* (irse), *atarantado* (aturdido), *barbas* [del rebozo] (flecos), *bingarrote* (aguardiente), *bola* (reunión de gente en desorden), *cajón* (cañada), *catrín* (petimetre), *cobija* (manta), *criminar* (matar), *chacamotas* (vueltas, giros), *descerrejar* (asestar), *empinarse* (agacharse), *enchinar* (hacer rizos), *enjaretarse* (meterse), *entelerido* (entumido), *fregarse* (fastidiarse), *galleta* (soldadera), *ganar* (escapar), *garra* (hilacho), *guacho* (soldado), *guango* (machete), *marchanta* (clienta), *maroma* (pirueta), *matizar* (escanciar, preparar), *matón* (asesino), *matrero* (desconfiado), *menso* (tonto), *molenque* (desdentado), [res] *motilona* (sin cuer-

nos), *nidada* (guarida), *ovachón* (regordete), *palo* (árbol), *pasmada* (herida, hinchazón), *pasojo de agua* (terrón), *piquete* (picadura), *piruja* (prostituta), *procurar* (buscar), *reliz* (orilla), *retacar* (llenar completamente), *retachar* (regresar), *tapanco* (desván), *tejabán* (pérgola, cobertizo), *trácala* (trampa), *zafado* (dislocado, loco), *zancudo* (mosquito)…

Como se ve, el vocabulario de Rulfo merece particular atención y, en muchos casos, su precisa comprensión es indispensable para entender de manera cabal el texto mismo. Parece indudable que el autor de *El llano en llamas* debe considerarse un autor que hace uso de un vocabulario regional, que incluye un buen número tanto de indigenismos cuanto de vocablos de raigambre hispánica pero que hoy poco o nada se usan en la Península Ibérica y, en alguna medida, siguen vivos en algunas áreas y registros americanos. Rulfo, sin duda conscientemente, utiliza no pocas voces que pueden calificarse no precisamente como americanismos ni siquiera como mexicanismos, sino que se trata de vocablos que solo tienen vitalidad en una pequeña zona del estado mexicano de Jalisco. Termino señalando que el solo Diccionario académico resulta insuficiente para resolver dudas léxicas en la obra rulfiana. Hay necesidad de acudir a lexicones de americanismos, mexicanismos y regionalismos, aunque son muchas las palabras que tampoco ahí se incluyen y definen. Esta enorme riqueza léxica es apenas uno de los ingredientes estilísticos en la prosa de Juan Rulfo. El asombro que nos produce su lectura, hay que reconocerlo, no puede explicarse con estos elementales acercamientos filológicos, pero creo que algo pueden ayudar.

HOMENAJE A ANDRÉS HENESTROSA EN SU 97 ANIVERSARIO*

HOMENAJE A ANDRÉS HENESTROSA

Ruy Pérez Tamayo

Cuando nuestra Academia decidió por unanimidad y con gran regocijo realizar este homenaje a Andrés Henestrosa, miembro de número desde 1964, para celebrar sus primeros 97 abriles, me apresuré a inscribirme entre los oradores, deseoso de aprovechar la oportunidad para decirle a Andrés, a mis colegas de la Academia, y a los muchos amigos y admiradores de Andrés que hoy nos acompañan, lo mucho que lo aprecio y lo admiro, y además decirle porqué. Mi entusiasmo empezó a enfriarse cuando reuní los libros de Andrés que tengo en mi biblioteca, junto con algunas (cerca de una docena) de las muchas publicaciones que han resultado de los incontables homenajes que se le han hecho a Andrés, quien ha recibido más medallas que Hugo Sánchez y Ana Guevara juntos. Leyendo los diferentes discursos pronunciados en esos homenajes, por personajes de la talla de Alí Chumacero, José Luis Martínez, Henrique González Casanova, Germán List Arzubide, Carlos Illescas y otros más, así como Alicia Reyes, Isabel Zendejas, Martha Chapa y otras más, junto con el prólogo de Miguel León-Portilla a la edición facsimilar de *Los hombres que dispersó la danza,* hecha por Miguel Ángel Porrúa en 2002, y con la Advertencia, de Alí Chumacero, y el Prefacio, de Luis Cardoza y Aragón, al hermoso volumen que incluye ese texto y *Algunos recuerdos, andanzas y divagaciones,* editado por el FCE en 1992, y el relato biográfico

* Este homenaje se llevó a cabo en la sesión pública celebrada el 3 de noviembre de 2003, en Casa Lamm.

llamado *Río sin remanso,* de María del Carmen Hernández Lazo, publicado por el IPN en 1992, me fui quedando cada vez con menos y menos cosas que decir, porque ya todas las que se me habían ocurrido en mi arrebato inicial las habían dicho otros, con mucha más autoridad y mucho mejor dichas de lo que yo podría hacerlo.

En lo más profundo de mi depresión, pensé en borrar mi nombre de los participantes en este homenaje. Me dije: "Asiste, pero no abras la boca. Escucha a los panegiristas, aplaude, dale en silencio un abrazo a Andrés, y vete a tu casa". Pero en la siguiente sesión de la Academia, en relación con el homenaje nacional que se está planeando para conmemorar los 100 años del nacimiento de Agustín Yáñez, Andrés propuso la edición facsimilar de uno de los primeros textos de ese escritor que fue su gran amigo, y dirigiéndose a mí dijo que la *Revista de la Universidad de México* también podría publicar alguna cosa poco conocida de Yáñez. Andrés lo dijo con su voz pituda y sus ojitos brillantes, con la media sonrisa con la que pretende esconder las cosas que le importan en serio, y mi respuesta fue que le haría saber su proposición al actual director de la Revista de la UNAM, quien incidentalmente es mi hijo Ricardo. Cuando así lo hice, mi hijo me respondió: "Andrés Henestrosa tiene una columna fija en la Revista. Lo que él mande se publica, punto". En efecto, muchos hemos visto que en el número de septiembre de este año, la Revista de la UNAM publicó un poema inédito de José Bergamín, escrito en mayo de 1940, cuando el poeta español asistió a las bodas de Andrés, titulado *Soneto a Lucelia.* Agrego la indiscreción de Andrés, quien dice que Lucelia era su cuñada, de la que Bergamín se enamoró ese mismo día y al siguiente escribió el soneto. Andrés agrega: "Lucelia perdió el original; yo logré obtener una copia y la reproduzco en esta ocasión, antes de que hasta yo la vuelva a perder…" Del soneto solo me gusta la primera cuarteta, que dice:

Luce Lucelia luz celeste y clara
Uniendo, por las albas de su frente
Con el día la noche, transparente
En cabello que a sombras se declara…

Pero la conversación con mi hijo Ricardo no terminó ahí, porque a continuación le comenté que estaba pensando en no participar como orador en el homenaje a Andrés, en vista de que ya todo lo que podía decir se había dicho muchas veces y por voces mucho más importantes y autorizadas que la mía. Mi hijo Ricardo me dijo:

> Te equivocas. De lo que se trata no es de lo que digas sino que seas *tú* el que se lo digas, a él y a todos los que estén presentes. No es un homenaje más a Andrés, es *tu* homenaje a Andrés; la Academia, que te dio la oportunidad de conocerlo y de convivir con él, ahora te da la oportunidad de que le digas que lo admiras y aprecias su amistad, y que además le digas porqué. Si coincides con otros, allá ellos. Éntrale, a Andrés le va a dar gusto, y eso es lo que importa.

Como acostumbra, mi hijo Ricardo me convenció, y ahora estoy aquí para decirle a Andrés y a todos ustedes que lo admiro y aprecio su amistad, y a decirles porqué. Pero que no cunda el pánico, ya que voy a ser breve, no porque no tenga mucho que decir, sino porque desde siempre la emoción me roba la voz, y hablar de Andrés como literato y como ser humano me emociona mucho.

Empiezo por *El retrato de mi madre,* que considero uno de los textos fundamentales de la literatura mexicana en español. Todos sabemos que fue escrito en 1940, cuando su autor tenía apenas 20 años. De sus breves páginas surge Tina María de tamaño natural, como una mujer de a de veras, sin ditirambos ni pretensiones de santidad o perfección. Iletrada pero muy abusada, que después de una viudez precoz y dolorosa tiene el coraje de volverse a casar, enfrentando los prejuicios del vecindario y la fuga de todos sus hijos menos Andrés. La descripción del momento en que Andrés decide no dejar la casa de su madre es brevísima, apenas tres renglones, pero cada vez que la repaso tengo la impresión de estar leyendo un texto clásico griego, como la muerte de Sócrates en el *Fedro,* o el discurso de Critias, en *La Iliada*. "Aquí está pasando algo fundamental para todos nosotros, para el ser humano." Y lo que textualmente dice

Andrés, cuando describe la reacción de los hijos de Tina María al anuncio de su matrimonio es lo siguiente:

> Y una tarde, salimos de Ixhuatán. La carreta había caminado 100 metros cuando volví mis ojos a mi madre. La vi con las manos sobre la cabeza, viéndonos ir. Y de un salto me apeé. Y volví a su regazo. Y le dije que no me iría, y que me quedaba a vivir con ella. Desde ese momento se estableció entre nosotros un pacto que los días han afirmado; yo veo en Martina Man, no tanto a mi madre cuanto a una amiga; ella ve en mí a un hombre que una vez no quiso desampararla…

En todo este texto el idioma es limpio, esbelto y escueto. Las palabras sirven su función con parsimonia y discreta elegancia, sin estorbar, sin reclamar una presencia o importancia que no les corresponde, como en las páginas de Azorín, o en las de nuestro colega y amigo Eulalio Ferrer. Pero Andrés escribió muchas otras cosas, pocos libros más pero miles de artículos periodísticos; sus libros los he leído todos, pero temo haberme perdido muchos de sus textos publicados en los diarios y en otros medios, como folletos ocasionales o revistas de publicación pretendidamente periódica pero realmente incierta, varias de ellas dirigidas por él mismo. Naturalmente, hay antologías y colecciones, está el *Divagario,* editado por Publicaciones Mexicanas (*El Día*) en 1989, que en 247 páginas cubre del 8 de enero de 1985 al 14 de febrero de 1989 en forma de un diario delicioso; está también *Cara y cruz de una ciudad,* editado en 2001 por Miguel Ángel Porrúa para la Asamblea Legislativa del Distrito Federal, cuando Andrés recibió la Medalla al Mérito Ciudadano, que contiene una selección de textos que van de 1939 al propio 2001, y ya he mencionado la edición de *Los hombres que dispersó la danza* y otros muchos textos, recopilados por Alí Chumacero, hecha por el FCE en 1992.

Con tantos artículos escritos y con tan fenomenal memoria, Andrés es un puente entre estos tiempos y un pasado que algunos empezamos a conocer años después de que Andrés ya había empezado a descubrirlo y a contarlo. Los que fuimos estudiantes en los treinta del siglo pasa-

do recordamos cómo era la ciudad de México de entonces, pero Andrés ya llevaba cerca de 10 años caminando sus calles. Como él ha dicho:

> Llegué a México el 28 de diciembre de 1922, día de los Santos Inocentes, siendo yo el primero, porque solo un inocente deja su casa, vende su caballo y toma el tren y se va a un lugar lejano sin plan fijo, sino confiando en la Divina Providencia que quiera protegerlo. Concurrió porque Dios oye con más facilidad a aquel que no cree en él, que en aquel que le profesa caricia y sumisión, y aquí me quedé.

Asombrado, pobre y feliz, ejemplo en la vida real del famoso "mil usos", Andrés caminó por la misma ciudad, viéndola, absorbiéndola, gozándola, amándola, mientras apenas 10 años después nosotros, adolescentes imberbes que no éramos burgueses pero teníamos una cama para dormir y comíamos tres veces al día, simplemente trotamos por las mismas calles en donde habíamos crecido sin prestarles mayor atención. Todavía hoy, cuando la ciudad de México se ha vuelto, en la frase de Gonzalo Celorio, "inevitable e inhabitable", y a muchos nos parece una tortura soportarla, Andrés se siente en ella como en su casa, la camina, la disfruta y la canta. Debo decir que cuando llevo hora y media sentado en el Periférico, maldiciendo mi suerte porque otra vez voy a llegar tarde a donde voy, mi antídoto favorito es recordar el romance ininterrumpido de más de 70 años, de Andrés con esta ciudad. Andrés lo ha dicho mil veces; una de ellas, memorable, fue en su discurso al recibir la Medalla al Mérito Ciudadano, en 2001:

> Me he hecho ciudadano de esta ciudad, aquí se ha recordado. He escrito algunos, no es una exageración, miles de artículos; de eso habrá medio millar inspirados en la ciudad de México, a la que pertenezco, a la que me debo, la que ha llegado a ser para mí una segunda cuna, porque aquí abrí los ojos a un nuevo mundo. ¿Cuándo? Cuando aprendí el idioma nacional, cuando supe el idioma de todos nosotros.

Quiero terminar; quiero recordar el hermoso discurso que nuestro director honorario y querido amigo, José Luis Martínez, pronunció en el

homenaje que se le hizo a Andrés cuando cumplió 90 años de edad, en 1997. Un discurso tan ameno como erudito, portador de la misma elegancia del idioma que caracteriza los de Andrés, definida como la capacidad para decir justamente lo que quiere decirse, y no decir nada más. El discurso de José Luis termina con este breve párrafo: "Querido Andrés, ya encontraste la flor azul, pero, síguela buscando, y una vez más insisto en mi demanda: nos debes tus memorias". Con todo respeto, no estoy de acuerdo, porque ya las tenemos, en los escasos libros y en los miles de artículos de Andrés, que al margen del tema que traten, casi siempre son instantáneas de su espíritu, de sus ideas, de sus experiencias, de sus convicciones, de su personalidad. Frente a un aperitivo antes de la comida, saboreando un digestivo después de la comida, caminando tambaleantes por el centro de la ciudad de México, desde Prendes hasta la Academia (como en más de un jueves tuve el privilegio de hacerlo, con Andrés, Alí Chumacero y Roberto Moreno de los Arcos), o ya en plena sesión de nuestra Academia, escuchar los siempre sabrosos, instructivos y sabios comentarios de Andrés sobre todos los temas posibles del Universo, nos permitió a los así privilegiados llenarnos de su pensamiento y de su biografía, con los que hemos construido sus memorias. Si Andrés le hiciera caso a José Luis y escribiera sus memorias, y estas no coincidieran en uno o más puntos con las mías, mi reacción sería que Andrés escribió cuando ya estaba perdiendo su legendaria capacidad para acordarse de todo. Creo que la esencia de Andrés ha sido su vivencia, la energía prometeica con que se ha enfrentado todos los días de su vida a la vida misma, que ha dejado plasmada en sus numerosos escritos. En esta epopeya homérica, pero también muy mexicana y de nuestro tiempo, ya vivida y ampliamente registrada, que es la síntesis de sus memorias.

Querido Andrés, te doy las gracias por haber sido y seguir siendo quien eres, y expreso mi deseo de estar presente para celebrarte cuando cumplas 150 años de edad. Un abrazo.

ANDRÉS NUESTRO DE CADA DÍA

Vicente QUIRARTE

En 1995, con motivo de los cien años del tránsito de nuestro Guillermo Prieto, don José Luis Martínez y otros devotos del Romancero nos dimos cita, bajo la generosa protección de Ángeles González Gamio, en la sede del Consejo de la Crónica de la Ciudad de México. La capilla de San Antonio de Padua era el edificio más próximo, en arquitectura y en espíritu, al antiguo Colegio de Letrán donde el joven Prieto y sus camaradas sentaron las bases de la literatura mexicana. Con una sencilla pero significativa cena, quisimos rememorar aquella ceremonia fundacional que tuvo como único platillo una piña espolvoreada con azúcar. Uno de los oradores, el principal entre ellos, era Andrés Henestrosa. Al final de todos se incorporó, pequeño y gigantesco, sólido y entero, e improvisó, con esa voz inconfundible que nos transporta a los tiempos callejeros y heroicos del vasconcelismo, una de las piezas oratorias que lo han consagrado como artífice de la palabra hablada, una palabra que en su estructura y en su contenido no difiere radicalmente de su palabra escrita.

Si la memoria no me traiciona, aquella fue la primera ocasión en que estreché, de manera personal e íntima, la mano de Andrés Henestrosa y, con ello, estreché la mano de lo más generoso, rico y profundo de nuestro país. Invoco aquel encuentro porque tuvo lugar en un escenario doblemente republicano. Andrés Henestrosa enumeró, con su memoria privilegiada y su envidiable orden sintáctico y cronológico, los motivos que hacen de Prieto un ciudadano de nuestro tiempo. Por otra parte, al hacer referencia a un hombre del siglo XIX que además de ser escritor de múltiples disciplinas, sirvió a la patria con sus otros talentos, Henestrosa nos ayudaba a comprender qué sucede con su propio caso. ¿Quién es Andrés Henestrosa, qué es Andrés Henestrosa, querido y requerido por los particulares y las instituciones, por los poderosos y los humildes, por

las páginas del diario y las de las actas del Congreso, por la historia de nuestra literatura y los anales de nuestra vida cívica?

Hace tiempo, una gitana le predijo: "Vivirás muchos años, como catorce veces seis años". Por fortuna se equivocó, pues la multiplicación anunciada suma 84. Trece años después, celebramos el cumpleaños 97 de Andrés Henestrosa. Aquella gitana que le vaticinó una edad longeva, también le auguró logros y honores. Todos los ha tenido nuestro homenajeado. Pero hoy, en preparación para su cumpleaños, sus colegas de la Academia Mexicana de la Lengua, institución a la cual él honra desde 1964, estamos reunidos para expresar nuestra admiración a las virtudes que lo convierten en académico: su verbo telúrico y preciso, su palabra erguida y sin fisuras, la fiel correspondencia entre sus actos y sus letras.

En Ixhuatán nació Andrés Henestrosa, un pueblito, en sus palabras, que "cabe en la palma de la mano, no pesa en los hombros pero rebasa el corazón". Era el mediodía del 30 de noviembre de 1906. Los periódicos anunciaban la muerte de Manuel José Othón, gran artífice de nuestro paisaje, gran constructor de poemas polifónicos. Significativos nacimientos, en otros tiempos y lugares, tuvieron lugar el día de san Andrés. El 30 de noviembre de 1667 vino al mundo Jonathan Swift; el mismo día, pero de 1835, nació Mark Twain; en 1874, Winston Churchill. Me parece que a Andrés Henestrosa no le disgusta la compañía de estos tres autores que utilizaron la pluma para la acción, para la belleza y la utilidad, para castigar al injusto y perpetuar lo más noble de la especie. Sin embargo, me atrevo a pensar que lo que más le complace es que el próximo 2006 que será centenario, será también el bicentenario de Benito Juárez, niño oaxaqueño que, como él, salió de su tierra y de su lengua sin abandonarlas nunca, en busca de nuevos horizontes y habilidades que le permitieran consumar el gran proyecto de su vida.

Múltiples son los puntos de contacto entre ambos niños oaxqueños. A los dos los determina la voluntad, la firmeza de principios. El título del único escrito personal que Juárez dejó a la posteridad, además de sus cartas y su diario, refleja la sobriedad sustantiva de su carácter: *Apuntes para*

mis hijos. Cuatro palabras donde la sintaxis queda reducida a los elementos esenciales. Ausente el adjetivo, fulgura la sustancia de los vocablos terrenales. No la defensa autobiográfica ni el panegírico, sino el testimonio escueto, la bitácora de un ciudadano a lo largo de una vida que es sinónimo de servicio y fidelidad a sus principios. *Apuntes para mis hijos* es la autobiografía de un hijo del pueblo que se negó a permanecer en la ignorancia y el consecuente oprobio. Pocos lo han visto mejor que Andrés Henestrosa:

> en mano [de Juárez] la pluma no era un instrumento de recreo sino de creación. Como era frugal su mesa, lo era su expresión. La porción indispensable de pan para ir viviendo; las palabras más necesarias, para expresar sus pensamientos y sus sentimientos… Su concisión era latina, bíblica. Bastaban a su expresión el sustantivo y el verbo, a veces nada más el verbo: en el principio de la acción está el verbo.

He aquí la poética del propio Henestrosa, lo que vuelve admirable su prosa cuando toca los asuntos elementales de la vida. Con la misma sobriedad con la cual Juárez redactó *Apuntes para mis hijos,* Henestrosa concibió *Retrato de mi madre,* su pieza más celebrada y la que con justicia ha recibido mayor número de reediciones. Ante el tema, difícil por emotivo, de hablar de la mujer que lo llevó en su vientre y lo trajo al mundo, Henestrosa habla, construye una epístola. Escribe. Funda su propio estilo. *Retrato de mi madre* constituye una poética de Andrés Henestrosa porque exige, a partir de él, que quien habla acerca de asuntos tan cercanos al alma, tan próximos a la piel, debe aprender a domar las palabras. Emocionar sin emocionarse. Sentir verdaderamente para que el otro sienta. Las cartas de un escritor, por espontáneas que sean, piensan en la posteridad que las leerá. Instrumentos para la biografía de un autor, para su retrato íntimo, en Henestrosa, las cartas son un medio que se convierte en un fin. Como se sabe, *Retrato de mi madre* fue originalmente una carta enviada por el autor a su amiga Ruth Dworkin desde Nueva Orleans. Por eso me referí antes a la relación existente entre el Henes-

trosa oral y el Henestrosa escrito. Tiene la virtud, extraña en nuestra tierra de loros, de hablar claramente y escribir en igual forma, de colocar cada palabra con la firmeza con la cual Juárez pisaba en su terreno natal, con el cálculo puesto en cada paso. En el fragmento de una carta dirigida a Stela Shapiro, nos brinda una de sus más luminosas enseñanzas: "La literatura no es nada más la buena gramática, la elegancia de estilo, las bellas palabras puestas en fila. Es también, y casi siempre, la verdad que se logra expresar". Decirlo es fácil. Lograrlo, escribir con la sencillez aparente detrás del estilo exigente, es virtud de Andrés Henestrosa.

Señoras y señores académicos, gente de la sangre de Andrés Henestrosa, amigos y partidarios suyos, en la persona de nuestro compañero académico 97 años nos contemplan. Sus pupilas han visto la belleza femenina renacer en diferentes generaciones; sus pies han sentido, desnudos, la tierra de Oaxaca; calzados, el asfalto de la cruzada vasconcelista, los escenarios teatrales en la aventura de Ulises, los espacios de la Cámara de Senadores. Su palabra ha formado, ha modificado, ha sembrado. En todo momento, Henestrosa recuerda a José Vasconcelos. Fue Carlos Pellicer quien, a la muerte del maestro, escribió una "Elegía apasionada". En nombre del fervor que Henestrosa demuestra en todo momento por él, parafraseo unos versos nacidos para la consumación de los hechos, pero que en nuestro homenajeado adquieren, por fortuna, un presente gozoso:

97 veces la primavera
le ha dado su alegría de profunda belleza.
97 veces el estío
le ha dado su agilidad y su brillo.
97 veces el otoño
ha colocado su mano pensativa en su rostro.
97 veces el invierno
le negará la gracia submarina del silencio.

Hoy, 13 de noviembre de 2003, inician las celebraciones para el cumpleaños número 97 de Andrés Henestrosa. Ahora, como hace más de

30 años, son vigentes las palabras que mi maestro Ernesto Mejía Sánchez dedicó a nuestro homenajeado cuando afirmaba: "Rompiendo las barreras de sucesivas juventudes, se acerca a los años de sosiego en plena actividad, jovial, entusiasta, generoso de sus dones, estudiante siempre". En efecto. En días próximos, más temprano que tarde, Oaxaca verá cristalizado uno de los sueños más nobles de su hijo predilecto, proyecto en el que se encuentra involucrado con entusiasmo adolescente. La riqueza bibliográfica y pictórica que Andrés Henestrosa ha reunido a lo largo de su fecunda existencia, pasará a formar parte del estado. Será una manera, simbólica y concreta, en que el corazón de Andrés siga latiendo en quienes se aproximen a los libros y los cuadros que construyeron lo mejor de su vida. Celebremos ese proyecto y los mil entuertos por desfacer que ocuparán los años siguientes de Andrés Henestrosa, Andrés nuestro de cada día, ciudadano que nos devuelve la nobleza sustantiva del vocablo y de todos aquellos que ha iluminado con su pureza, con su honestidad, con su energía.

ANDRÉS HENESTROSA: NOTAS A SU DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA MEXICANA

José G. Moreno de Alba

Señores académicos, señoras y señores:

Cuando la Casa Lamm me invitó a participar en el Homenaje a Andrés Henestrosa que, con motivo de sus 97 años, coorganizaría con la Academia Mexicana, acepté gustoso porque veo en este acto el inicio de la magna celebración del Centenario de ese gran académico mexicano. Tres años pasan muy rápidamente. Aquí nos volveremos a reunir, queridísi-

30 años, son vigentes las palabras que mi maestro Ernesto Mejía Sánchez dedicó a nuestro homenajeado cuando afirmaba: "Rompiendo las barreras de sucesivas juventudes, se acerca a los años de sosiego en plena actividad, jovial, entusiasta, generoso de sus dones, estudiante siempre". En efecto. En días próximos, más temprano que tarde, Oaxaca verá cristalizado uno de los sueños más nobles de su hijo predilecto, proyecto en el que se encuentra involucrado con entusiasmo adolescente. La riqueza bibliográfica y pictórica que Andrés Henestrosa ha reunido a lo largo de su fecunda existencia, pasará a formar parte del estado. Será una manera, simbólica y concreta, en que el corazón de Andrés siga latiendo en quienes se aproximen a los libros y los cuadros que construyeron lo mejor de su vida. Celebremos ese proyecto y los mil entuertos por desfacer que ocuparán los años siguientes de Andrés Henestrosa, Andrés nuestro de cada día, ciudadano que nos devuelve la nobleza sustantiva del vocablo y de todos aquellos que ha iluminado con su pureza, con su honestidad, con su energía.

ANDRÉS HENESTROSA: NOTAS A SU DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA MEXICANA

José G. Moreno de Alba

Señores académicos, señoras y señores:

Cuando la Casa Lamm me invitó a participar en el Homenaje a Andrés Henestrosa que, con motivo de sus 97 años, coorganizaría con la Academia Mexicana, acepté gustoso porque veo en este acto el inicio de la magna celebración del Centenario de ese gran académico mexicano. Tres años pasan muy rápidamente. Aquí nos volveremos a reunir, queridísi-

mo Andrés. Por lo pronto, recibe mi abrazo de fraterna amistad. Feliz cumpleaños. Bien sabes cuánto nos alegra a todos tus compañeros de la Academia este cumpleaños; cuánto nos alegra, además, que lo celebres con esa tu sorprendente fortaleza intelectual y física.

Hablar de Andrés Henestrosa es asunto a la vez fácil y difícil. Es fácil porque son muchísimas las cosas buenas que de él se pueden decir; es difícil porque han sido tantas y tan inteligentes las personas que han hablado de su vida y de su obra, tantas y tan buenas plumas las que han escrito sobre sus hazañas, que parece imposible empresa resultar original. Comencemos por decir que no es frecuente tener enfrente a una persona que, sin hipérbole alguna, forma parte de la Historia de nuestro país. Escribo conscientemente con mayúsculas la palabra *Historia* para destacar que hablo por una parte de la historia a secas y, por otra, que hay también historias, con minúscula, de las que casi todos formamos parte pero que, hay que reconocerlo, no tienen mucha importancia. Varios mexicanos vivieron, como Henestrosa, durante todo el siglo pasado. Eso empero no basta para ponerlos en la Historia. El enorme mérito de nuestro homenajeado no es ser un hombre longevo, sino el haber aprovechado muy bien una vida larga para hacer muchas cosas importantes. Esos hechos y no sus muchos años son los que han dado un sitio a Andrés Henestrosa en la historia contemporánea de México. Valga, como simple ejemplo, la siguiente pregunta: ¿Habrá algún mexicano vivo que haya conocido mejor que Andrés a José Vasconcelos? Aún entre los muertos, quizá con la excepción del también académico, Mauricio Magdaleno, de pocos se puede decir que estuvieron más cerca de Vasconcelos y más involucrados en su campaña política y más identificados con su ideología. ¿Habrá, vivo o muerto, algún vasconcelista más fiel a su causa y a su líder que Henestrosa?

Se antoja también referirse, en esta celebración, al político honrado y capaz, al hombre que como pocos mereció y recibió la Medalla Belisario Domínguez, al diputado, al senador, al patriota siempre enamorado de México. Prefiero empero emplear los siguientes minutos para recordar a

ustedes que, si bien es innegable que Andrés Henestrosa es parte de la historia reciente de México, también ingresó, hace mucho, a la historia de la literatura mexicana. Es interesante que las enciclopedias, en el artículo correspondiente, lo definen no como político sino precisamente como escritor. No es exactamente cierto lo que a veces se piensa: que Henestrosa es un escritor de solo dos breves aunque casi perfectos libros. No: también ha fundado y dirigido revistas literarias, ha escrito voluminosas historias de la literatura mexicana, ha publicado centenares de artículos periodísticos. Pero, en efecto, son de tal calidad las dos obras aludidas —no son otras, todos lo sabemos, sino *Los hombres que dispersó la danza* y *Retrato de mi madre*— que todos sus otros abundantes escritos, muy buenos ciertamente, pasan a un segundo plano.

Lo que probablemente no todo mundo sabe es que don Andrés ha escrito, con suma erudición, excelentes trabajos filológicos y, particularmente, lexicográficos. Ignoro si, además de la propia Academia Mexicana, alguna editorial haya recogido su discurso de ingreso en esta corporación. Ciertamente en el volumen XIX de las *Memorias* académicas, en las páginas 132 a la 142, aparece el texto titulado "Los hispanismos en el idioma zapoteco", discurso que leyó, en sesión pública, el 23 de octubre de 1964. Sobre algunos de sus pasajes quisiera hacer con ustedes unas breves reflexiones. Consta de cuatro partes: extensa la tercera, breves las demás. En el exordio, como es costumbre, agradece el honor de su designación y manifiesta su asombro, recordando que el español era su segunda lengua, pues de niño, dice, "nomás hablaba el idioma de la tierra de Juárez". Vino a la ciudad de México a aprenderla: "Oscuramente sospechaba —escribe— que sin el dominio de la lengua española mi curiosidad del mundo no quedaría satisfecha". No solo aprendió español sino que muy pronto se habría de convertir en un escritor importante, con una sintaxis admirablemente precisa y preciosa. Sus textos siempre son, como escribe José Luis Martínez, "de lectura grata, por la llaneza y pulcritud del estilo". Cuando, en el prólogo de la edición de Miguel Ángel Porrúa (1980) del *Retrato de mi madre,* Octavio Paz habla del primer

número de la revista *Taller,* hace una lista de los autores y textos que ahí aparecen, García Lorca, Moreno Villa, Villaurrutia, Revueltas, Solana…, y termina expresándose de la obra de Henestrosa con las siguientes palabras: "texto memorable". Se ve que don Andrés había aprendido, muy bien, el español. Ya quisiéramos muchos, que lo hablamos desde niños, saber escribirlo con algo siquiera del genio y gracia de quien dice haberlo aprendido en su primera juventud.

Nuestro homenajeado ocupa, desde 1964, la silla XIII de la Academia, que antes de él solo había sido propiedad de don Francisco Santamaría. En la segunda parte del discurso, como es costumbre, hace el nuevo académico el elogio de quien lo precedió, y pone particular énfasis, como es explicable, en sus labores lexicográficas. Cuando alude, con encomios, a su célebre *Diccionario de mejicanismos*, nos recuerda que "cerca de medio siglo duró su ímproba y tenaz, soledosa y callada labor". Conviene traer a cuenta estas justas palabras de don Andrés, y recordar que nuestra Academia sigue y seguirá dedicada a ese silencioso, ameno y muy útil trabajo: hacer diccionarios.

En la tercera parte del discurso, en algunos de cuyos pasajes estoy basando estas notas, Andrés Henestrosa nos da una resumida cátedra de historia del español en América y, en particular, de la influencia que este va a tener en la lengua zapoteca. También nos ilustra en relación con las modificaciones culturales, mejor que lingüísticas, que se operaron, como por ejemplo, la importancia del domingo, que vino a llamarse *dzindaya* ('día bendito') como punto de partida para la identificación de los días de la semana, de forma tal que el lunes pasó a ser *cicanegue* (literalmente, algo así como 'ayer fue domingo'). Con la fe cristiana, entraron a la lengua zapoteca muchas voces españolas: *Diuxi* ('Dios'), *stiano* (cristiano, blanco, español, gente), *mixa* (misa), *xandu* (santo)… La necesidad de nombrar los animales domesticados que llegan de Europa, obliga a los zapotecas, dice Henestrosa, "a un acomodo inmediato de la mente […] [nos] devolvieron a la práctica original de bautizar las cosas por su diferencia específica": la mula, en zapoteco, se dice *diaga-laga* ('orejas amplias'), la

oveja, *bicuxia* ('perro de algodón')… A la lengua del conquistador se llamó *didzastilla* (palabra, lengua de Castilla) y la flora, la fauna, muchas de las cosas que llegaron de España se consideraron por los zapotecas como exclusivas de Castilla: *nizastía* ('vino, agua de Castilla'), *xubastía* ('trigo, maíz de Castilla'), *guetastía* ('pan, tortilla de Castilla'), *biadzistía* ('olivo, ciruelo de Castilla'), etc. Particularmente destacable, proviniendo de Henestrosa, es su opinión sobre el proceso de hispanización de los pueblos americanos. Nos señala que, por las fechas de su discurso, hace casi 40 años, del medio millón de hablantes zapotecas "casi todos ellos hablaban corrientemente el español". El comentario que sigue es, a mi ver, uno de los más importantes del discurso: "No podía ser menos —escribe don Andrés— cuando toda la historia de nuestro país trabaja para alcanzar su unidad, y la lengua española, dentro de la pluralidad de lenguas indígenas, ha sido y es un factor decisivo para lograrla". Ahí tenemos, en unas líneas, toda una cátedra de planeación lingüística, que el Gobierno o, mejor, los gobiernos deberían entender y atender.

La peroración o última parte del discurso consiste en el relato de una anécdota. Salustiano de Olózaga, miembro de número de la Real Academia Española, en dos ocasiones solicitó al presidente Juárez su venia para proponerlo como académico correspondiente, entre otras razones por "su gusto clásico y por la severidad de su castizo lenguaje". En su respuesta, Juárez anotó de su puño y letra que aquel honor debía ser para Pedro Santacilia, redactor de su correspondencia, quien, finalmente, partidario como era de la libertad de Cuba, no podía aspirar a la benevolencia de la Real Academia. El discurso de Henestrosa termina con las siguientes, bellísimas palabras:

> Juárez no aceptó aquel gran honor; lo vio desmedido para sus merecimientos. Juárez no, pero yo sí, en nombre del esfuerzo de mi pueblo, que busca y encuentra en el alfabeto y en el aprendizaje de la lengua española el elemento principal de su redención. Que los manes de Juárez nos amparen. Y a mí, me lo perdonen.

Como se ve, la simple lectura atenta de uno solo de sus discursos, permite comprender por qué afirmo que don Andrés Henestrosa, hoy cargado de años y de sabiduría, y —obviamente— del gran afecto de todos nosotros, hace mucho que forma parte de la Historia de México. Termino como comencé: tómese esta discreta ocasión, como solo el inicio de la inminente gran celebración de los cien años de vida de este mexicano ilustre.

TRABAJOS DIVERSOS LEÍDOS EN SESIONES ORDINARIAS

YOQUI IN TLAHUÉPOCH MEDEA, O EL NÁHUATL EN LA OBRA DE SOR JUANA*

Salvador DÍAZ CÍNTORA

Gentilmente invitado por el Instituto de Cultura de Baja California a decir algo en este foro sobre la admirable monja jerónima, no quiero simplemente repetir con palabras algo diferentes lo que escribí en el artículo publicado el pasado mes de octubre, y que supongo ya del conocimiento de más de alguno de mis oyentes de hoy; a otra cosa, pues; permítaseme solo tomar como punto de arranque un verso allí citado, el que me sirve ahora como título para el papelillo a que voy a dar lectura. Del verso que digo pueden desprenderse conclusiones importantes con respecto al manejo de la lengua mexicana por la ilustre monja, y estas nos llevarán a su vez a otras consideraciones atañederas no solo a su persona, sino de carácter más general sobre los tiempos que le tocó vivir y el en que malvivimos nosotros.

Como la bruja Medea, dice el verso; la primera palabra, *como,* la encontramos aquí bajo la forma *yoqui,* evidentemente anómala y nada clásica, pues lo normal es *yuhqui,* con *u* seguida de hache. Un viejo estudioso de sor Juana, Luis Leal, comentando el uso indebido de la *o* en el lugar de la *u* en el español del indio del tocotín en honor de san Pedro Nolasco, en formas como *estoviera, morió,* daba hace años (*Ábside*, XVIII, I, 1954, p. 61) como motivo "el hecho de ser la *u,* entre los aztecas, sonido propio del habla de las mujeres". Vemos aquí justo lo contrario: nuestra niña de Amecameca, donde todos o los más dicen *u,* nos pone *o.* La razón parece obvia; no hay tal sonido propio de las mujeres en la lengua mexicana; se

* Leído en la sesión ordinaria celebrada el 10 de enero de 2002.

trata simplemente de un recurso para hacer reír, como lo vemos en Góngora, en la letrilla navideña de 1615, donde un morisco dice *madora* por *madura* y aun *chotón* por *chitón;* sería inútil, desde luego, buscar razones en la lengua árabe, pues no las hay, para estas torpes sustituciones; Quevedo prefiere que su morisco cambie la *u* por *a,* y diga *macho* en vez de *mucho,* sin fundamento tampoco en sustrato lingüístico alguno; todo ello, en cualquier caso, de parecida (mucha o poca) comicidad.

Vamos con el otro sustantivo náhuatl, *tlahuépoch,* 'bruja' o 'brujo'; lo primero que se nota, si atendemos a su significado, es la acertada selección de la palabra, aplicada a Medea; podría haber dicho, por ejemplo, *nahualli,* pero no lo hizo: lo apropiado es *tlahuépoch*. La voz, para Rémi Siméon, simplemente es 'bruja'. Nuestra pequeña autora sabe más, para el caso, que el insigne lexicógrafo; en modernas obras especializadas encontramos precisiones que aclaran más el texto de la loa; la *tlahuépoch,* según ahí se nos informa, "es generalmente una mujer, que se dice tiene el don de transformarse en un animal volador al que se identifica como una bola de fuego" (Soledad Mata, *apud* Carlos Zolla, coordinador, *Diccionario enciclopédico de la medicina tradicional mexicana,* México, INI, 1994). Ahora bien, Medea, después de matar a sus hijos, "volaba a Atenas en un carro tirado por caballos alados, regalo del Sol, su abuelo" (Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine,* París, PUF, 1963). El animal volador, pues, y la bola de fuego, están lo mismo en el dato antropológico mexicano que en el dato mitológico griego; no creo que pueda darse mayor exactitud en eso de escoger las palabras, cualidad innata, instintiva diríase, en todo buen escritor, y que este solo verso muestra más que suficientemente hasta qué punto la poseía nuestra niña.

Vengamos a la forma de la palabra en lengua mexicana. Tenemos en Puebla *tlahuepoche,* en otros lugares *tlahuelpuchi,* en Rémi Siméon *tlahuipuchin,* Sigüenza y Góngora escribía *tlahuipochtli* (*Teatro de virtudes políticas,* p. 285) y, en fin, en nuestra loa, la forma apocopada *tlahuépoch;* es decir, en este último caso, la palabra aparece, si se la compara con las otras formas, claramente recortada en su terminación.

El no tomar en cuenta este fenómeno de la apócope, frecuente en la antigua lengua, ha llevado alguna vez a conclusiones inexactas y juicios apresurados. Carlos de Sigüenza y Góngora, tras criticar la forma desfigurada en que el padre Acosta y otros historiadores, "por ignorar la lengua mexicana", nos daban el nombre de *Huitzilopochtli,* concluía: "peor que todos, Bernal Díaz del Castillo en la *Historia de la conquista de México* (*sic*), lo nombra *Huichilobos*" (*l. c.*).

¿Por qué "peor que todos" el pobre Bernal? Si el padre Acosta (*Historia natural y moral de las Indias,* México, FCE, 1962, pp. 311, 334) y el mismo Sigüenza, por ejemplo (*op. cit.,* p. 292) nos dan el nombre del primer señor azteca, que comúnmente se dice *Acamapichtli,* como *Acamápich,* ¿cómo no pensó don Carlos que así como este pierde su terminación *tli,* pudo pasar lo mismo con el nombre de dios, y haberse dado, en determinado momento y lugar, una forma apocopada, *Huitzilópoch,* que estaría detrás de la supuesta deformación de Bernal?

Puede, por fortuna, demostrarse que fue eso precisamente lo que ocurrió, y que aun la sustitución de pe por be en Bernal encuentra respaldo en las más venerables fuentes nahuas de nuestra historia antigua. En los códices matritenses, en efecto (*Primeros memoriales,* f. 273 v.), encontramos, como primera palabra del himno a aquel dios, la forma *Huitzilopuchi,* donde vemos que ha desaparecido el grupo consonántico *tl,* pero en el *Códice Florentino* (f. 137 r.), ya se pierde también la *i* final, y la pe se cambia en be, de modo que ahí tenemos *Huitzilóbuch.* Si tomamos en cuenta, por otra parte, que en el mismo mexicano clásico se daba ocasionalmente el reemplazo de *tz* por *ch* (*Cf.* Bierhorst, *A Nahuatl-English Dictionary and Concordance to the Cantares Mexicanos,* Stanford, 1985, p. 699), tendremos ya **Huichilóbuch,* con una *u* en la última sílaba, por cierto, que de ser válido lo que decía Luis Leal sobre esta letra, nos llevaría a hablar de *las* y no de *los* informantes de Sahagún, a lo largo del todo el proceso de elaboración de su obra.

Bernal restituye ahí la *o,* que es lo más usado, y solo cambia la *ch* final, por no consentirla el español en esa posición, por una ese. A partir, pues,

de una forma correcta, según las mejores fuentes, en mexicano clásico, Bernal ha mudado una sola letra. El que Singüenza lo llame por ello "peor que todos" es el típico desahogo criollo, con razón o sin ella, contra el español peninsular; simplemente, el sabio profesor de matemáticas, si no ignoraba, al menos no conocía tan a fondo la lengua mexicana; la forma *Huichilobos* es pues, casi tal cual, una forma viva en tiempo de la conquista, que Bernal oyó en labios de los indios y que estos mismos indios escribieron, ya en posesión del alfabeto, en los códices.

Lejos nos ha llevado, en verdad, esta apócope en la palabra *tlahuépoch* de nuestra loa; vamos de regreso. Obviamente entre los españoles había de todo, quienes desfiguraban las voces indígenas y quienes ciertamente no lo hacían; caso clarísimo de esto último lo tenemos en el gran novelista Mateo Alemán, una de las glorias del Siglo de Oro; en su obra *Sucesos de don fray García Guerra,* impresa en México en 1613, observamos en ciertos topónimos un apego a la forma original indígena que ya era raro en su tiempo; llama *Atlacuihuayan* a lo que ahora se dice *Tacubaya, Tlacupa* a *Tacuba, Tehuiloyocan* a *Teoloyuca* (ff. 4 v., 14 v., 2 v., resp.). ¿De dónde ese purismo indígena en el famoso autor sevillano?

Dos años antes, en 1611, había publicado Pedro de Arenas su *Vocabulario manual de las lenguas castellana y mexicana,* y considero muy probable que los dos hombres estuvieron en contacto. De Mateo Alemán, como último dato conocido de su biografía, nos dice José Toribio Medina (*La imprenta en México,* tomo II, p. 43), que "en 1615 se hallaba residiendo en el pueblo de Chalco". De Pedro de Arenas hasta hace poco no sabíamos prácticamente nada. Hoy, gracias a documentos hallados recientemente por Augusto Vallejo, podemos decir, por ejemplo, que desde 1604 se le había hecho merced de dos caballerías en Coatepec, cerca de Iztapaluca, en la provincia de Chalco. Ambos autores convivieron, pues, en la misma región.

La más reciente editora del *Vocabulario,* Ascensión Hernández de León-Portilla (1982), nos hablaba de dos capítulos que le llamaban la atención, "sobre la compra o venta del caballo" (pp. XLI, XLVII, sq.), tema

que, con los nuevos datos que tenemos ahora, parece natural que interesara a un hacendado, como lo era Pedro de Arenas.

Observaba asimismo la doctora Hernández: "son varios también los capítulos que versan sobre cómo comprar o vender mercaderías… Me inclino a pensar que el oficio de Arenas estaba muy ligado al comercio" (p. XXV), y hablaba de "frases dignas de un buen comerciante… diestro en el arte del regateo" (p. XLI). Nada más acertado; en la primera mención, en efecto, que tenemos de Pedro de Arenas, en 1591, se le da licencia para que por cuatro meses pueda tener una mesa con mercaderías en los tianguis y plazas públicas de la ciudad de México.

De acuerdo con los documentos hallados por Vallejo, podemos decir que Pedro de Arenas habrá nacido alrededor de 1570 y que vivió unos 77 años. Lo que más nos interesa aquí es que Arenas era, como quien dice, vecino del abuelo de sor Juana. En 1642 recibe en arrendamiento de los dominicos el pago de Texoxotlacan, cerca de Amecameca, y en 1647 una esclava suya, María de la Cruz, se casa con Francisco de la Cruz, esclavo de Pedro Ramírez. Bien podría ser esta María la negra a la que regaña la niña de nuestra loa. Para el año siguiente, 1648, María de Arenas, natural del pueblo de Amecameca, hija de Pedro, se casa con Francisco de Coria Téllez. La boda se celebra en casa de Isabel Ruiz, madre de la novia, no ya en la de Pedro, evidentemente muerto para entonces. Si queremos ser más precisos, diremos que su muerte ocurre precisamente entre el 17 de enero de 1647 y el 23 de febrero de 1648, fechas de las bodas de la esclava y de la hija, respectivamente, es decir que ciertamente muere unos meses antes del nacimiento de sor Juana.

El náhuatl de Pedro de Arenas, nos dice muy atinadamente doña Ascensión, es "bastante bien cuidado… considerablemente apegado al modo de expresión característico del llamado náhuatl clásico" (p. LXXX). Dudo mucho que pueda con justicia decirse lo mismo del náhuatl de sor Juana. Las alabanzas que no se han escatimado a su muy exigua producción en esta lengua ciertamente no resisten el análisis. Ello se debe, sin

duda, a que ella usaba el náhuatl que hablaban los indios en su tiempo, y que ya no era el clásico.

A veces se le hacen correcciones que en vez de resolver un problema lo empeoran; es claro que *totlazo Zuapilli,* 'amada Señora nuestra', en el villancico a la Asunción, verso 2, no es buen náhuatl, pero llega a corregirlo Baudot (*La trova náhuatl de sor Juana Inés de la Cruz,* México, El Colegio de México, 1992) para que diga *totlazo Cihuapilli,* y ya no tenemos un hexasílabo, que es el metro de la composición, sino un heptasílabo, cosa inaceptable, pues obviamente sor Juana, antes que nada, sabía medir sus versos, y quien no tiene buen oído para ellos es mejor que no se meta en dibujos, y lo más chistoso del caso es que, hecha la corrección que restituye a *cihuapilli* su forma clásica, el náhuatl sigue siendo malo; resumiendo, teníamos un buen verso en mal náhuatl; ya corregido por Baudot, además del mal náhuatl, tenemos mal verso.

El náhuatl es malo, decía, porque *cihuapilli,* o *zuapilli* para el caso, al componerse con un posesivo (*to,* nuestro), pierde su terminación; entonces, la forma gramaticalmente correcta, y clásica, es *totlazocihuápil;* esto puede verse en cualquier gramática (*v. g.,* Olmos, p. 30; Carochi, p. 485). La misma falta encontramos en el verso 14: *motlazopiltzintli,* 'tu amado Hijo', que tendría que ser *motlazopiltzin,* perdida la terminación, como en el otro caso.

Es evidente que a veces se habla de buen náhuatl de sor Juana sin siquiera entender bien sus palabras; en el verso 9 del mismo poema, encontramos la expresión *in moayolque mochtin.* Garibay traducía "todos tus devotos", pero yo no veo ahí nada que se refiera a devoción; lo que dice Garibay sería en mexicano, salvo mejor parecer, *in motlateomaticahuan mochtin;* dificilillo de meter en versos cortos. Baudot traduce "todos los que por ti viven". Eso, una vez más, sería *in mochtin mopal reminime,* métalo quien pueda en seis sílabas, además de que, desde luego, *Nuestra Señora* no es precisamente *Ipalnemoani.*

¿Qué es, pues, *moayolque*? Sencillamente, tus parientes, en el sentido de que la Virgen, según la doctrina de la iglesia, es nuestra madre. En

una forma menos popular, sin contracción ni elisión, sería *mohuanyolque.* Observamos que se ha perdido una ene antes de la ye, fenómeno perfectamente normal, ya reglamentado por Olmos (p. 201); el no tenerlo en cuenta ni Garibay ni Baudot los hace traducir aquí como traducen. La palabrita vuelve a aparecer en el verso 26: *in moayolcatintin;* para Garibay sigue siendo "tus devotos", para Baudot, ahora, "tus débiles criaturas"; lo de *débiles* se lo saca, obviamente, de la manga; no hay nada en el texto que lo respalde.

Como nada respalda su apreciación del *tocotín* a san Pedro Nolasco como "atrevido y hasta subversivo" porque el indio presume de haberle dado un garrotazo a un alguacil; el contexto de todo punto burlesco impide tomar un serio las bravatas y cuentos del indio, que podría, dice, matar de un mojicón a 400 moros, cuando en la épica popular española, con la exageración por lo general aneja al género, lo más que llegamos a oír son cosas como

> ¡Ay Dios, qué buen caballero
> fue don Rodrigo de Lara,
> que mató cinco mil moros
> con trescientos que llevaba!
> (*Romancero español,* Barcelona, Aguilar, 1968, p. 334).

Le tocaron, pues, según este romance, a cada caballero español unos 17 moros, cantidad ridícula para los 400 que podría despacharse el indio. No habría peligro, en verdad, de que estas cosas se las tomara en serio absolutamente nadie. El único paralelo posible que recuerdo, igualmente ridículo, aunque en un escabroso contexto muy otro que el épico, es el del poema 37 de Catulo, que desde luego no es lectura como para monjas, y en las letras sacras, desde luego, los mil filisteos muertos por Sansón con la famosa quijada de burro (Jud., 15, 15). El indio y sus bravatas son simplemente un objeto de risa, él es un embustero chistoso al que hay que perdonarle, inclusive, el mencionar el nombre de Dios al introducir la barbaridad aquella de los 400 moros. Solo falta que a alguien

se le ocurra que por esta mención del nombre divino para respaldar tan cómico absurdo entró monamente al quite la Inquisición y le prohibió a la monja volver a escribir en lengua mexicana.

La razón de que no lo haya hecho no me parece que tenga mucho misterio. Baudot nos dice: "Lo que de buenas a primeras podemos notar es la excelsa calidad del idioma", y cita en su apoyo a Garibay, pero hemos visto que desgraciadamente no es así. Dejemos para otro lugar esas excelsitudes que ya tienen muletas y volvamos al náhuatl de sor Juana.

El humanista toledano Francisco Cervantes Salazar, primer cronista de la ciudad de México, escribía refiriéndose a los idiomas indígenas: "la mexicana parece mejor a las mujeres que otra lengua ninguna, y así la hablan españolas con tanta gracia que hacen ventaja a los indios" (*Crónica,* p. 33). Mujer como estas habrá sido en su momento sor Juana, pero los tiempos habían cambiado, y si aquellas españolas hablaban mexicano clásico, el de nuestra monja no puede, dígase lo que se quiera, levantarse a tal nivel; no pasa del de una aceptable corrección, y aun a veces desciende de este; no es el modo de decir, es el ingenio que pone en las cosas que dice lo que salva sus pocos versos en esta lengua.

Juicios tan elogiosos como los de Garibay y Baudot no necesaria, ni siquiera muy probablemente, fueron compartidos por algunos de sus contemporáneos, más exigentes que los nuestros. Y los más profundos conocedores del uso correcto del náhuatl eran desde luego gente de iglesia. Carochi había publicado la norma permanente al respecto tres años antes de que naciera nuestra monja; a él se atenían los buenos predicadores y los padres maestros en los conventos. Es casi seguro que de por ahí vino alguna fraterna para la poetisa; amén de las incorrecciones gramaticales, había ciertas cosillas que para ellos no pasaban, no podían pasar. Mucho nos han dicho los nahuatlatos del reverencial; pues bien, en los dos poemitas impresos se habla a veces de Dios sin reverencial, lo que sin duda a más de un predicador le habrá parecido precisamente una irreverencia; en el verso 17 del villancico a la Asunción, *amo quinequi,* 'no quiere', en vez del reverencial *quimonequiltía,* y en el de san Pedro Nolasco, versos

4 y 21, *quimati,* 'sabe', donde esperaríamos también el reverencial *quimomachiltía.* De varias partes, pues sobraba entonces quien hilara delgado en estas cosas, pueden haber llegado a nuestra monja observaciones de este tipo, y ella prefirió olvidarse de la lengua mexicana, como más hecha que estaba a elogios que a críticas.

¿A qué lamentarlo? Así sucedieron las cosas y no hay más que decir, sino que sor Juana es para nosotros como una imagen de nuestra lengua, de la lengua española hablada en estas tierras, con su poquito de indio en el pasado, aquel pasado de maitines solemnes de tres nocturnos, a los que ya nunca repican las campanas de nuestras iglesias. En años recientes, en Colombia, en la telenovela *Las Juanas,* se la invocaba junto a santa Paula y santa Eustoquio bendita, alumnas de su celeste patrono, san Jerónimo. Así la queremos, como símbolo ya no restringido a la mexicanidad, en ella a veces un tanto borrosa, sino ampliado a la hispanidad, su hispanidad y aun su latinidad, de las que no nos cabe la menor duda. Que frente al gran rival del otro lado, frente al inglés en su modalidad yanqui, sea Tijuana, y en medida semejante cada una de las demás ciudades fronterizas, un baluarte de la hispanidad, cuyo hermoso símbolo seguirá siendo para nosotros sor Juana, esa mujer, si se me permite calcar a León Felipe, con el Verbo divino encarnado en el pecho.

DEL *PRIMERO SUEÑO* AL "SEGUNDO SUEÑO" DE ARISTÓTELES A TEILHARD DE CHARDIN*

Tarsicio HERRERA ZAPIÉN

> Arcanidad que —delicadamente dosificada— tan bien le sienta a un poema onírico.
>
> ALFONSO MÉNDEZ PLANCARTE

> En EL SUEÑO colaboran intuición y razón, experiencia y mito, estimulándose en esfuerzos crecientes, funambulescos y excitados.
>
> KARL VOSSLER

El *Primero sueño* de sor Juana (1692) es como la Biblia del saber occidental: todo puede encontrarse allí.

Hay quien le encuentra contenido fisiológico, en frases como: "vapores / de los atemperados cuatro humores" (v. 256); otro le ve pasajes médicos: "A uno y otro Galeno / para que del mortífero veneno… / último afán de la Apolínea ciencia" [vv. 520-538]); otro le encuentra contenido plástico: "Las pirámides dos… de Arquitectura / último esmero" (v. 340); alguien le encuentra connotaciones de música arcaica: "Solos la no canora / componían capilla pavorosa / máximas, negras, longas entonando" (v. 56); otros la encuentran precursora del cantar popular en el dístico: "Aun el ladrón dormía, / aun el amante no se desvelaba" (v. 149), por aquello de "este pobre desdichado, que anda todo desvelado / porque quiere ser tu dueño".

Más acertados andan los que ven en *El sueño* sorjuaniano contenidos epistemológicos y metafísicos: "Una por una discurrir las cosas / que vienen a ceñirse / en las que artificiosas / dos veces cinco son catego-

* Leído en la sesión ordinaria celebrada el 14 de febrero de 2002.

rías; / reducción metafísica que enseña… / ciencia a formar de los universales" (vv. 579-588 *et passim).*

Ya reiteradamente ha sido visto el *Sueño* como una teoría aristotélica del conocimiento. Así lo ha visto don Carlos González Salas (1995) en su ponencia del Congreso del Claustro de sor Juana, en su tricentenario. En su tesis doctoral, así lo ha enfocado también Virginia Aspe Armella (1997).

Mas —como señala don Mauricio Beuchot (1995)— "el saber kircheriano… se deja ver en *El sueño* con sus alusiones al conocimiento enciclopédico de los arcanos misteriosos del cosmos… sor Juana, sabia barroca como Sigüenza y Góngora, hace convivir el hermetismo con el escolasticismo".

Todo esto está ampliamente demostrado. Sor Juana desarrolla una teoría epistemológica del verso 266 al 560. Pero, luego, la sabia jerónima toma otra vertiente: es la que detectó certero Alfonso Reyes, ese intelectual pacifista, escarmentado del belicismo de su padre el general Bernardo Reyes, muerto al asaltar el Palacio Nacional.

Escribe don Alfonso (1960): "En el *Primero sueño,* como en la *Respuesta a sor Filotea* —haz y envés de la misma tela—, el ansia de abarcar el cosmos no encuentra solución en sí misma, y se salva en alas de la teología".

¡Qué genial intuición tuvo el polígrafo Alfonso Reyes, un liberal que sabía serlo sobre todo para entender lealmente la ideología de la Monja Sabia! Por lo demás, le bastó a Reyes enfrentar la *Respuesta a sor Filotea* en actitud de lector atento, a diferencia de varios distraídos. Allí escribe sor Juana (1700, líneas 312 ss.): "Proseguí dirigiendo siempre… los pasos de mi estudio a la cumbre de la Sagrada Teología, pareciéndome preciso, para llegar a ella, subir por las escalas de las ciencias y artes humanas; porque, ¿cómo entenderá el estilo de la Reina de las ciencias quien aún no sabe el de las ancilas?"

Pues a este ascenso hasta terrenos teocéntricos se me ocurre llamarlo "el segundo sueño de sor Juana". Se anuncia del verso 292 al 326, y se despliega de los versos 600 a 703, antes de proceder al "despertar humano".

"Sube más arriba"

En la línea teocéntrica, pues, nos encontramos en *El sueño* pasajes como este: "Aquella contemplaba / participada de Alto Ser centella / que con similitud en sí gozaba" (vv. 294 ss.).

A causa de su elevado carácter, procedo a verter a un rítmico latín eterno todos los pasajes del *Primero sueño* que voy citando. Así, además de contar con las previsibles versiones al inglés, al francés y hasta al italiano, y una versión íntegra al alemán que abajo referiré, cuento con un ciento de versos que he vaciado ceñidamente al latín:

> Illam contemplabatur
> ab Ente Summo effusam tum scintillam
> qua similiter se intra fruebatur.

¡Y póngase atención a ese "Alto Ser"! Porque sor Juana suele deslizar su pluma muy al ras de la tierra para sacar chispas de ella, y no acostumbra mencionar al Alto Ser con mayúscula. Si aquí lo ha hecho y después vemos que insiste en ello, es que algo trascendente planea decirnos.

Sigamos leyendo y poniendo atención a los matices metafísicos.

Más abajo encontramos el pasaje:

> Las Pirámides fueron materiales
> tipos solos, señales exteriores,
> de las que, dimensiones interiores,
> especies son del Alma intencionales,
> que como sube… / al Cielo la ambiciosa llama ardiente,
> así la humana mente… / a la Causa Primera siempre aspira (400 ss.).

Así lo ritmamos en latín:

> En pyramides sunt materiales
> Typi tantum, sunt notae exteriores
> Dimensionum quae ut interiores
> Species animae intentionales,

Quae, quia ascendunt..
versus caelum elatae flammae ardentes,
Humanae hoc modo mentes…
Primam ad Causam perpetuo adspirant.

De todas estas unidades poéticas deducimos que aquí reina la filosofía escolástica, en la cual Tomás de Aquino cristianiza a Aristóteles. Y la filosofía se eleva al nivel teocéntrico en este otro pasaje:

De la que más se eleva entronizada
Naturaleza pura, / y de la que, creatura
menos noble, se ve más abatida…
—que para ser señora / de las demás, no en vano
la adornó Sabia Poderosa Mano—
última perfección de lo crïado
y último de su Eterno Autor agrado (vv. 660-674).

Cantémoslo en latín:

Illius quae altius ascendit regnans
Purissimae Naturae / et ejus quae, ut creatura
Haud tam nobilis, magis prosternatur...
—quae domina ita ut esset / ceterarum, non nolens
ornavit Sacra Manus cuncta pollens—
summa perfectio in creatione
summaeque Aeternae Causae oblectationes.

Y hay incluso quien lee "de su Terno Autor", o sea del Autor Trino, la Trinidad creadora.

Mas lleguemos ya al punto culminante del poema filosófico que José Gaos (1960) consideró el más genial de nuestro idioma. Canta sor Juana:

El Hombre, digo en fin, mayor portento
que discurre el humano entendimiento;
compendio que absoluto

parece al ángel, a la planta, al bruto,
cuya altiva bajeza / toda participó naturaleza.
¿Por qué? Quizá porque más venturosa
que todos, encumbrada
a merced de amorosa / Unión sería (vv. 690-699).

[Dico ad hominem, maximum portentum
quod humanus discurrit intellectus;
compendiu(m) absolutum
quod videt angelus et planta et brutum,
cujus parvitas summa / participavit integram naturam
Cur? Quia illa forsitan beatior
omnibus, exaltata
Penes affectuosam / esset Unionem].

Quien tenga algo de adiestramiento teologal comprenderá que la mayor pluma femenina del continente ha tocado aquí la clave de la salvación. Dios Creador se ha unido a su criatura predilecta: el Hombre. Y se ha unido por medio del Redentor, quien junta en sí mismo dos naturalezas: la divina y la humana. Esa es justamente la Unión hipostática, o sea unión en el mismo substrato individual.

Es por ello muy fácil entender que los sorjuanistas escépticos hayan ignorado esta referencia teocéntrica que es, para nuestros levitas, el punto cenital de *El primero sueño,* según estamos insistiendo.

Los agnósticos solo comentarán: —¡Ah! ¿Qué esa "amorosa unión" no es una unión sexual común y corriente?

Por eso escribió Alfonso Sánchez Arteche (2001) que es una tarea urgente salvar a sor Juana no del olvido sino, en general, de los sorjuanistas. Claro que se refiere a los agnósticos, los que no creen en lo que ella creía.

Porque aquí no hay nada de unión sexual. La "amorosa unión" que dice aquí la Monja Sabia es la unión de dos naturalezas en Cristo.

Es lo que ella misma escribió en sus *Ejercicios de la Encarnación* (1684, líneas 1147-1148): "¡Oh encarnación del Verbo! ¡Oh unión… oh bodas que el Rey eterno celebra de su unigénito con la naturaleza humana!"

Clamores silenciosos

¡Y pensar que llegó a declarar Sergio Fernández (1995, p. 44) que *El sueño* "es un poema lunático y sombrío que no registra a Dios"! ¡Claro! Nunca aparece su nombre. En ninguna parte canta sor Juana: *Credo in unum Deum, patrem omnipotentem.*

Y, sin embargo, en *El sueño* Dios, viviente, nos revela la maestría de su universal arquitectura. Si es arquitectónico ese otro gran poema que es *Muerte sin fin,* no menos lo es el *Primero sueño.*

Ya lo observaba Octavio Paz (1982, p. 471): "Pero su poema (el *Sueño*) es demasiado arquitectónico para ser confundido con un "sueño", en el sentido que hoy se da a esa palabra".

No está el nombre de Dios en el magno poema sorjuaniano, pero sí aparecen cuatro paráfrasis filosóficas para denominarlo, según ya hemos dicho. Son el "Alto Ser", "la Causa Primera", la "Sabia Poderosa Mano", el "Eterno Autor" (o "Terno Autor"). Y, en quinto lugar, la "amorosa Unión" hipostática.

Esas paráfrasis dan relieve al Todopoderoso, al modo como en el Cercano Oriente, para nombrar con respeto al rey, se le llama "la soberbia Puerta".

En cambio, en *Muerte sin fin* (Gorostiza, 1964), donde salta la visión de Dios de los escépticos, ella aparece sobre todo para "morir sin fin":

> ¡Tan, tan! ¿Quién es? Es el Diablo…
> Este morir incesante, / tenaz, esta muerte viva,
> ¡oh Dios!, que te está matando…
>
> Es una muerte de hormigas / incansables que pululan,
> ¡oh Dios! sobre tus astillas / que acaso te han muerto ya…

> como una estrella mentida / por su sola luz, por una
> luz sin estrella, vacía, / que llega al mundo escondiendo
> su catástrofe infinita (vv. 760 ss.)

Esa clase de escépticos me recuerda aquella broma telegráfica: " 'Dios ha muerto'. Nietzsche. 'Nietzsche ha muerto'. Dios".

Por su parte, Octavio Paz es más mesurado que Sergio Fernández. Paz (1982, p. 490) solo anota que "en todo el poema no hay una sola alusión a Cristo". Pero aun la negación atenuada de Paz debe ser puntualizada.

No hay ninguna simple alusión a Cristo, sino todo un glorioso despliegue de su Encarnación. Porque la "amorosa Unión" hipostática de Cristo resplandece en el *Primero sueño* y, como ya decíamos, en posición culminante.

Y es tan entusiasta la Décima Musa con respecto al contenido teocéntrico de la redención que parte de la humanización de Dios Hijo, que ella no se resiste a insertar una observación efusiva al respecto, aun en pleno género filosófico, el cual no acostumbra efusiones emotivas.

Inclusive, como en varios de los temas que más le llegan a las entrañas, sor Juana usa un pasaje de esas rimas que yo llamo "de dos bandas" (dos pares de rimas consonantes, que entre ellas son asonantes "castañedianas", o sea, ligeramente variadas).

Así suena su polifonía:

> ¡Oh, aunque repetida, / nunca bastantemente bien sabida
> merced, pues ignorada / en lo poco apreciada
> parece, o en lo mal correspondida (699 ss.)

Y así lo hago sonar en el latín eterno, con la misma proliferación de consonancias y asonancias:

> O, quamvis repetita, / numquam sufficienter bene scita,
> Merces, nam ignorata / parum nam recensita
> Videtur, sive male redamata!

Por cierto, también esta ponderación de sor Juana viene de sus citados *Ejercicios de la encarnación* (1684, línea 1149): "¿Qué ojos no se humedecen de repetir: El Verbo se hizo carne? ¡Oh unión, para nosotros la más feliz, de Dios y el hombre! ¿Cuándo corresponderemos a tal fineza? ¿Cuándo serviremos este beneficio?"

La inmensa semana del Génesis

Y, ahora sí, penetremos en lo que la Monja Sabia valora como el punto culminante de su magno poema, y que yo considero un panorama que evoca el Paraíso en la *Divina Commedia* de Dante.

Porque, en mis lecturas previas, yo había encontrado una especie de Infierno (con el sentido de llana "privación") en el tétrico tema de la invasión de la noche (en los 265 primeros versos del *Sueño* de sor Juana).

Luego, había visto una especie de Purgatorio, cuando el poema avanza desde el sueño de la intuición universal (verso 266) hasta su derrota a la altura del verso 559. Ya decíamos que hasta aquí podría llegar un fundamental "Primero sueño" de sor Juana, que es el que "varios ya han detectado, en tanto que no ponen atención al vertiginoso ascenso sucesivo".

Y, para seguir con mi interpretación personal, luego he vislumbrado una especie de Paraíso atenuado cuando comienza el episodio que Méndez Plancarte denomina "Las escalas del Ser" (desde el v. 600 hasta el 703).

Desde allí podría tender su vuelo el que llamo "segundo sueño", el sueño más profundo, ese que los antiguos romanos veían como el de las visiones verdaderas.

Así procederá sor Juana: no logró captar todo el cosmos en un solo vasto panorama; optará entonces por irlo percibiendo parte por parte. Más vale paso que dure, y no… ansia de intuición que ciegue.

¿Y qué es lo que se dice tan valioso acerca del hombre, que me hace ver ese pasaje como algo similar a un Paraíso?

Pues se trata de que Juana Inés refiere que su entendimiento fue reconociendo ordenadamente los seres creados. Con tal orden, que el joven sorjuanista Alejandro Soriano (2000, pp. 279-301) ha descubierto en esa sucesión la semana de la creación.

Al respecto, Alfonso Méndez Plancarte (1955, nota al verso 668) solo se había asomado al Génesis I, 26, en su nota a los versos 668-670: "Hagamos al hombre a Nuestra imagen y semejanza, y domine a los peces del mar y a las aves del cielo, a las bestias y a toda la tierra".

Allí comenta Soriano que Paz solo encontró dos alusiones a la Biblia en este magno poema: "el águila de Patmos" y la "estatua de Nabucodonosor". Pero el investigador Soriano ha encontrado también el tema bíblico de la Torre de Babel (vv. 414-434) y, como su máximo hallazgo, los siete días del Génesis (vv. 625-690).

Revisemos esos días a vuelo de pájaro: "Bien que soberbios brille resplandores" (v. 648; día 1: la luz). "Manantiales / de humor terrestre" (v. 631; día 2: el agua). "En vegetable aliento" (v. 625; día 3: las plantas). "Que hasta a los astros puede superiores" (v. 649; día 4: los astros). "Fuerza inculcar más bella / de sentido adornada" (v. 650; día 5: los animales). "El Hombre, digo, en fin, mayor portento" (v. 690; día 6: los seres humanos). "Su inmensa descansó magnificencia" (v. 676; día 7: Dios reposa).

La "anticreación" de Gorostiza

Por mi parte, yo he descubierto que el poeta de *Muerte sin fin,* en su conocida referencia a la creación bíblica del mundo, ha optado por ir siguiendo en orden inverso las vivencias de sor Juana.

Así avanza esta "anticreación" de Gorostiza:

> Mientras unos a otros se devoran
> Al animal, la planta; / a la planta, la piedra;
> A la piedra, el fuego; / al fuego, el mar;
> Al mar, la nube; / a la nube, el sol (vv. 706 ss.).

Y he notado, además, la posición protagónica del Creador en los respectivos pasajes culminantes de ambos magnos poemas. Pero mucho me ha sorprendido que Gorostiza, con una decisión que evoca al "Engañador", tergiversa la actitud satisfecha del Génesis bíblico cuyo texto dice: "El espíritu de Dios se movía sobre las aguas" (I, 2). En cambio el vate tabasqueño, en alucinante pasaje, vuelve desolada la actitud del Creador, que parece haber fracasado: "Y solo ya, sobre las grandes aguas, / Flota el Espíritu de Dios que gime / Con un llanto más llanto aún que el llanto" (vv. 723 ss.).

Tal sentido destructivo de nuestro poeta se ve reforzado aún más por la triple amargura del triple llanto.

Por el contrario, sor Juana se ciñe al sentido bíblico cuando entona, con un brío arrollador, un triunfante peán a la culminación del ciclo de la creación:

> Última perfección de lo crëado
> Y último de su Eterno Autor agrado,
> En quien con satisfecha complacencia
> Su inmensa descansó magnificencia (vv. 673 ss.).

Lo vierto al latín:

> Perfectio suprema inter creata
> Auctoris Aeternique summe grata,
> Cum, requiescens iam in complacentia,
> Immensa finem dat magnificentia.

Paralelos como este nos acercan a la reiterada tesis que David Huerta (2001) formula así: "El canon poético mexicano tiene dos centros solares, dos obras en su sala principal: el *Primero sueño* de sor Juana… y *Muerte sin fin* de José Gorostiza".

Por lo demás, esta tesis es obsesiva en la crítica literaria. Es similar la posición de Gilberto Pardo Galán (1995) cuando anota: "Hay en el poe-

ma de Gorostiza estrategias compositivas que evidencian por lo menos la admiración a la sabiduría sorjuaniana".

Así que, cuando el poeta e investigador Jaime Labastida (2001) dice que "ningún otro poema mexicano, en ningún otro momento, ha alcanzado la dimensión, densidad y estatura de *Muerte sin fin*", nos vienen a la mente los diversos textos de actitud más conciliadora, que sostienen que *Muerte sin fin,* junto con *Primero sueño,* es el poema más grande de nuestra literatura.

El hombre como microcosmos

Así podemos comprobar que fue para exaltar a la humanidad para lo que desplegó sor Juana con soberbios pinceles su vasto mural del *Primero sueño.* "Aquel gastado esquema medieval del sueño didáctico —comenta Karl Vossler (1941)— se rejuvenece en esta lírica del despierto anhelo de investigar, y señala, hacia adelante, la poesía de la Ilustración. Se piensa en Albrecht von Haller, y hasta se advierten las primeras leves sugestiones de ambientes prometeicos y fáusticos. ¿Cómo es posible que sonidos tan preñados de futuro salgan de un convento mexicano de monjas?" Por lo demás, Vossler tradujo al alemán en los mismos ritmos y en igual número de versos, los 975 versos del vasto poema de Juana Inés.

Al respecto, Vossler comentaba en otro lugar (1940): "Conozco un solo caso grandioso… de continuación de la soledad gongorina: la gran visión poético fantástica *Primero sueño* (de 1690) de la genial religiosa".

Es un brillante equilibrio —se me ocurre añadir— entre lo cristocéntrico y lo humanístico.

Veamos cómo ha exaltado la Monja Sabia al ser humano: "Que hasta a los astros puede superiores / Aun la menor creatura, aun la más baja, / Ocasionar envidia, hacer ventaja" (vv. 649 ss.).

En latín suena así: "Quae immo sidera potest relevantia / Minima creatura vel inferior / Invidiam afferre, ceu superior".

Porque, según canta sor Juana, el hombre es el punto central de la creación, que enlaza la rudeza del animal con la inmortalidad del ángel. Es el tan mencionado microcosmos, "el hombre, un mundo en miniatura", que forma la primera parte del *Fausto* de Goethe (reedición 1963), cuya segunda parte se enfrenta al macrocosmos. Al iniciar su *Fausto,* el poeta germano ve "cómo suben y bajan las potencias celestes, pasándose unas a otras los cubos de oro (de las terrestres a las celestes, y a las supracelestes)".

El intérprete Lathan ve en el microcosmos del hombre (cuerpo, alma y espíritu) la correspondencia con las tres potencias celestes.

Y así exalta sor Juana al ser humano:

Compuesto triplicado,
De tres acordes líneas ordenado
Y de las formas todas inferiores
Compendio misterioso;
Bisagra engarzadora
De la que más se eleva entronizada
Naturaleza pura / y de la que, creatura
Menos noble, se ve más abatida (vv. 655 ss.).

Así ritmamos el pasaje en latín:

Complexum triplicatum
Tribus lineis flexis ordinatum
Omniumque formaru(m) inferiorum
Compendium arcanum;
Fulcrum ad connectendum
Illius pervolantis coronatae
Naturae visu purae / ejusque creaturae
Nobilis minus, plus humiliatae.

Y siguen vibrando las proclamas de la Fénix en elogio de la humanidad, con resonancias de divinidad que arriba cité y latinicé:

Que para ser señora / de las demás, no en vano
La adornó Sabia Poderosa Mano…
Última perfección de lo crëado
Y último de su Eterno Autor agrado (vv. 668 ss.).

La jerónima compara luego al hombre con el ángel que en el Apocalipsis (10, 1-2) posaba un pie en el mar y otro en la tierra. Y lo asemeja a la estatua de Nabucodonosor, con cabeza de oro y pies de barro (Daniel, II, 31 ss.).

De quien ser pudo imagen misteriosa
La que Águila Evangélica, sagrada
Visión en Patmos vio, que las Estrellas
Midió y el suelo con iguales huellas.
O la estatua eminente
Que del metal mostraba más preciado
La rica altiva frente,
Y en el más desechado
Material, flaco fundamento hacía,
Con que a leve vaivén se deshacía (vv. 680 ss.).

Y así vierto al latín:

Quam imitari quit mysteriosa
Aquila illa evangelica et sacrata
Quae Pathmis contemplavit qua vi stellae
Mensurarentur tamquam parallelae,
Seu statua(m) eminentem
Quae metallo dat praetiosiore
Divitem illam frontem, / et in rejectiore
Materie, imbecillum fulcrum dabat,
Vibratione et levi ruinabat.

Por cierto, de tales figuras bíblicas pudo tomar Gorostiza la iniciativa de remontarse hasta la Sabiduría que declara, en los escriturales Prover-

bios (8,30): "Con Él [el Creador] estaba yo ordenándolo todo". No obstante, parece que en *Muerte sin fin* —según acabamos de ver— se da un sentido irónico a esa actitud de ordenarlo todo.

Comprendo a Emma Godoy (1959, p. 457) cuando escribió: "Recomiendo por ahí que se tome *Muerte sin fin* con el ánimo de quien se asoma a una fábula gigantesca de alguna religión antigua".

Lo que no aclara la imaginativa escritora es por qué abre Gorostiza su magno poema con tres epígrafes del libro bíblico de los Proverbios, los cuales epígrafes son como el guión que sigue el poeta para componer su *Muerte sin fin*. El aserto de la Godoy supondría unos epígrafes de algún libro precolombino referente, por ejemplo, a Quetzalcóatl.

Ante las incógnitas del magno poema "contemporáneo", asimilo mejor el dicho de Antonio Alatorre (1989) cuando declara: "*Muerte sin fin* es 99% música y 1% hilo conceptual".

La revelación salvífica

Y vuelvo aquí al epígrafe mayor del hombre trazado por la Fénix de América, que ya arriba latinicé:

> El Hombre, digo en fin, mayor portento
> Que discurre el humano entendimiento,
> Compendio que absoluto
> Parece al ángel, a la planta, al bruto (vv. 690 ss.).

Y aquí introduce sor Juana su máximo encomio del ser humano.

San Gregorio Magno declaró que el hombre es la perfecta fusión de todas las esencias del orbe, el tan mencionado microcosmos, "universo en pequeño": *Habet namque commune esse cum lapidibus, vivere cum arboribus, intelligere cum angelis* [Pues tiene en común el ser con las piedras; el vivir, con las plantas; y el entender, con los ángeles].

Y teólogos tan eminentes como Alberto Magno, Duns Scoto y Suárez sostienen que la encarnación del Hijo de Dios, con su unión hipostática

de la naturaleza humana con la divina, es el coronamiento de la creación, y habría debido realizarse aunque no se hubiera requerido la redención.

Esto lo confirman los contundentes asertos de Jean Bougaud (1907, vol. III, parte II, cap. V, p. 17): "Suponed que para unir más estrechamente a Dios toda la creación, plazca al Verbo asumir en la unidad de su Persona, alguna naturaleza creada… allí donde el espíritu y la materia se hallan unidos. Tomará ambos, haciéndose hombre, y pondrá al cielo y la tierra en unidad".

A esta simbiosis de Dios y de hombre en Cristo le canta sor Juana cuando exalta a la humanidad, según ya decíamos:

> Cuya altiva bajeza / toda participó naturaleza.
> ¿Por qué? Quizá porque más venturosa
> que todas, encumbrada
> a merced de amorosa / Unión sería (vv. 696 ss.).

Ya se ve entonces que, en vez de "esa paradoja que es el núcleo del poema: la revelación de la no revelación" que es lo único que encuentra Octavio Paz (1982, p. 500), lo que encierra realmente el poema inmortal es "la revelación de la encarnación" realizada por ese Cristo que el mismo Paz dice (p. 490) no haber encontrado. Mas hay que ser asiduo lector de teología para descubrir aquí al "Cristo cósmico" de Teilhard de Chardin, que señaló en tal punto mi maestro don Gustavo Couttolenc.

Es todo lo contrario de la invasión de la noche referida en los estremecedores versos iniciales del *Sueño:*

> Piramidal, funesta, de la tierra
> Nacida sombra, al cielo encaminaba
> De vanos obeliscos punta altiva,
> Escalar pretendiendo las estrellas.

Este fue el primer pasaje del *Primero sueño* que latinicé, hace ya varios años. Me complació la sonoridad que asumió cuando lo vertí al latín pe-

renne. Entonces tomé la decisión de latinizar los pasajes más relevantes del poema. Y así canté:

> Pyramidalis, funebris, e terra
> oriens umbra, ad caelum impellebat
> vanorum celsu(m) obeliscorum verticem,
> ascendere contendens usque ad stellas.

"El Cristo cósmico" de Teilhard

El genial filósofo, teólogo y antropólogo jesuita Pierre Teilhard de Chardin resume en su libro *Como yo creo* su concepción del Cristo cósmico, una de sus tesis favoritas, consecuencia de su docena de libros filosóficos y de sus más de 10 libros de antropología. Es Teilhard tan fuerte atleta en lo especulativo como en lo experimental.

Dice Teilhard (1970, p. 137): "El Cristo-Universal, tal como yo lo comprendo, es una síntesis de Cristo y del Universo. No una divinidad nueva, sino una explicación inevitable del Misterio en el que se resume el Cristianismo: la Encarnación".

Y continúa el pensador francés: "Los cristianos… no tenemos cosa mejor que hacer, absolutamente nada que hacer, más que aceptar hasta el fin las concepciones más modernas de la Evolución.

"Así queda definido, delante de nosotros, *un Centro cósmico universal* al que todo confluye, en el que todo se explica, todo se siente y todo se organiza."

Por lo demás, en el ensayo "Cristología y evolución" del mismo libro (pp. 85-100), Teilhard escribe: "Supuesto que se halla establecido, por su Encarnación, en ese punto singular cósmico de completa convergencia, Cristo se vuelve ante todo inmediatamente coextensivo a la enormidad espacial. En adelante ya no hay ningún peligro de que su personalidad o su realeza se desvanezcan, sumergidas en un Universo demasiado vasto".

Concluyamos, entonces, que la divinidad humanada es el creador del macrocosmos que añade su plenitud divina, a la "pequeña grandeza humana" que, a pesar de ello, es microcósmica.

A todo ello se refiere la "amorosa Unión" que leíamos en el *Primero sueño.* Sor Juana labró la primera mitad de su *Sueño* como una teoría epistemológica basada en Aristóteles. Ese fue su "Primero sueño". Pero al incorporar sus conceptos humanístico-teológicos dentro de la ciencia moderna de la vastedad del universo, ya esculpió la parte trascendente de su poema: lo que yo llamo el "Segundo sueño".

A dicha intervención salvífica se enfoca el fogoso pasaje de sor Juana que, junto con los *Ejercicios de la encarnación,* he citado más arriba:

> ¡Oh, aunque repetida,
> nunca bastantemente bien sabida
> merced, pues ignorada
> en lo poco apreciada
> parece, o en lo mal correspondida! (vv. 699 ss).

De esta manera, el *Sueño* de sor Juana no es solo un puñado de artificios retóricos y de juegos líricos, sino que es un cofre de tesoros filosóficos en la primera mitad, y una trascendental cosmovisión teocéntrica en la segunda mitad.

Por ello, luego que su primer sueño desarrolla las alas del águila de Patmos, esa águila puede, en un segundo sueño, emprender un vuelo cósmico.

Colofón

No es de extrañar que el *Primero sueño* haya dado lugar a no menos de 20 libros que lo estudian, el más extenso de los cuales (el de Alejandro Soriano, 2000) ocupa casi 400 apretadas páginas (véase el apéndice Bibliografía sobre *Primero sueño*). Además, ha dado tema a varios poemas compuestos en honor a ese *Sueño* de nuestra Décima Musa, e incluso

existe una partitura para conjunto de cámara y voces titulada *Funesta* (2001), en que Marcela Rodríguez comenta musicalmente los 265 versos de la invasión de la noche y del dormir humano.

En síntesis, si *Muerte sin fin* es un poema sin precedentes en el siglo XX mexicano, a su vez el *Primero sueño* —además de ser un vasto himno a la filosofía escolástica— es una obra sin paralelo en nuestros siglos novohispanos.

BIBLIOGRAFÍA

Alatorre, Antonio, " 'Muerte sin fin', música y hilo conceptual", *El Día,* 13 diciembre de 1989, p. 16, Cultura.

Aspe Armella, Virginia, *Aristóteles en el* Primero sueño *de sor Juana,* tesis de doctorado, México, Universidad Anáhuac del Sur, 1997.

Beuchot, Mauricio, "Sor Juana y el hermetismo de Kircher", en *Los empeños. Ensayos en homenaje a sor Juana Inés de la Cruz,* México, UNAM, 1995, pp. 1-9.

Bougaud, Jean, *El cristianismo y los tiempos modernos,* Barcelona, 1907.

Cruz, sor Juana Inés de la, "Primero sueño" (edición original en Sevilla, t. II, 1692), *Obras completas,* ed., pról. y notas Alfonso Méndez Plancarte, México, FCE, t. I, 1955, pp. 335-359. Existe: *El sueño,* ed. crítica, prosificación y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, UNAM/IMC, 1995.

_____, "Ejercicios de la Encarnación" (ed. original, 1684), *Obras completas,* t. IV, ed., pról. y notas Alberto G. Salceda, México, FCE, 1957, pp. 475-507.

_____,"Respuesta a sor Filotea" (ed. orig., t. III, Madrid, 1700), *Obras completas,* t. IV, México, FCE, 1957, pp. 440-475.

Fernández, Sergio, "Varios perfiles de sor Juana", en *Los empeños. Ensayos en homenaje a sor Juana Inés de la Cruz,* México, UNAM, 1995, pp. 33-49.

Gaos, José, "El sueño de un sueño", en *Historia Mexicana,* vol. X, núm. 1, México, El Colegio de México, julio-sept. de 1960, p. 54-71.

Goethe, Wolfgang, *Fausto,* trad. Rouviralta Borrell, Madrid, Editora Nacional, 1963.

González Salas, Carlos, "*Primero sueño* como teoría del conocimiento", en *Memorias del Congreso Internacional Sor Juana y su mundo,* México, Universidad del Claustro de Sor Juana/UNESCO/FCE, 1998, pp. 228-235.

Godoy, Emma, "Al filo de *Muerte sin fin*", *Ábside*, t. XXIII, núm. 4, México, 1959, pp. 452-459.

Gorostiza, José, "Muerte sin fin", en J. Gorostiza, *Poesía,* México, FCE, 1964, pp. 103-144 (col. Letras Mexicanas).

Huerta, David, "El sol de Gorostiza", *Hoja por Hoja,* suplemento de libros de *Reforma,* 3 de noviembre de 2001, pp. 12-13.

Martínez, José Luis, y Jaime Labastida, "Rinden homenaje a José Gorostiza". *Reforma Cultura,* México, 10 de noviembre de 2001, p. 2.

Pardo Galán, Gilberto, "De *Muerte sin fin* a *Primero sueño*", en *Los empeños. Ensayos en homenaje a sor Juana Inés de la Cruz,* México, UNAM, 1995, pp. 183-189.

Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe,* México, FCE, 1982.

Reyes, Alfonso, "Letras de Nueva España", en *Obras completas,* t. XII, México, FCE, 1960, pp. 280-375.

Rodríguez, Marcela, *Funesta,* cantata para conjunto de cámara y dos voces femeninas, disco compacto, México, INBA, 2001.

Sánchez Arteche, Alfonso, "El sorjuanismo cítrico de Abreu Gómez y el exprimidor crítico de Méndez Plancarte", *Castálida,* nueva época, año 6, núm. 17, Toluca, otoño de 2001, pp. 98-100.

Soriano Vallés, Alejandro, *El* Primero sueño *de sor Juana Inés de la Cruz. Bases tomistas,* México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000, pp. 279-305.

Teillard de Chardin, Pierre, *Como yo creo,* traducción española, Madrid, Taurus, 1970.

Vossler, Karl, *Die Welt im Traum* [El mundo en sueño], Berlín, 1941.

Bibliografía monográfica sobre el Primero sueño

Arroyo, Susana, *El Primero Sueño de sor Juana. Estudio semántico y retórico,* México, UNAM-ITAM, 1993.

Cardona Peña, Alfredo, *Lectura de sor Juana. El Primero sueño, que compuso imitando a Góngora* (poema en silva, Premio Ateneo Hispanoamericano de Washington, 1951). Sobretiro de *Ábside,* 1951.

Chávez, Ezequiel A., "Cómo soñaba sor Juana", en *Ensayo de psicología de sor Juana* [Barcelona, Araluce, 1931]; 2a ed., México, Porrúa, 1971, pp. 59-72.

Gaos, José, "El sueño de un sueño", sobretiro de *Historia Mexicana,* México, El Colegio de México, núm. 37, tomo X, julio-sept. de 1960, pp. 62-80.

González, Natalicio, *Prólogo y notas al Primero sueño,* México, Ediciones Guaranía, 1951.

Luiselli, Alessandra, *El sueño manierista de sor Juana,* Toluca, UAEM-GEM, 1993.

Méndez Plancarte, Alfonso, *El sueño de sor Juana Inés de la Cruz,* ed., introd., prosificación y notas AMP, México, UNAM, BEU, 1989; segunda edición, México, UNAM-IMC, 1995.

Pascual Buxó, José, "Sor Juana Inés de la Cruz en el conocimiento de su Sueño", UNAM, 1984; incluido en *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento,* UNAM e Instituto Mexiquense de Cultura, México, 1996.

Perelmuter, Rosa, *Noche intelectual. La oscuridad idiomática en el Primero sueño,* México, UNAM, 1982.

Sabat de Rivers, Georgina, *"El sueño". Tradiciones literarias y originalidad,* Londres, Tamesis Books, 1976.

Sánchez Robayna, Andrés, *Para leer el Primero sueño de sor Juana,* México, "Tierra Firme", FCE, 1991.

Soriano Vallés, Alejandro, *La invertida escala de Jacob. Filosofía y teología en el El sueño de sor Juana Inés de la Cruz,* Premio Nacional de Ensayo sor Juana Inés de la Cruz, Toluca, IMC-UAEM, 1996.

_____, *El Primero sueño de sor Juana Inés de la Cruz. Bases tomistas,* México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000, 380 pp.

Tarsicio Herrera Zapién, *Virgilio y Horacio en el Primero sueño,* México, UNAM, Anejos de Novohispania, 4, 1999, 297 pp.

Vossler, Karl, *Die Welt im Traum* [El mundo en sueño], Berlín, 1941.

Zárate Ávila, Pascual, *La filosofía subyacente en el Primero sueño de sor Juana Inés de la Cruz,* Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1981.

POSDATA. Fragmento de la *Lectura de sor Juana* (1951), de Alfredo Cardona Peña, poeta costarricense: *El mundo iluminado, y yo despierta,*

Dijo sor Juana en tanto
Se derramaba el sol junto a su puerta

Que ella entornó para medir el canto.
Muda la noche el can, el día dormido,
Grabó don Luis, y encima
Aparece de Juana esta gran lima:

El viento sosegado, el can dormido.

NOTA. El *Primero sueño* ha sido objeto, además, de una partitura para conjunto de cámara y voces: *Funesta,* de Marcela Rodríguez, ya grabado en disco compacto, México, INBA, 2001. Ha sido objeto de varios poemas: además del citado de Alfredo Cardona Peña, el de una poetisa Guadalupe X., premiada en 1995 por la Sociedad Cultural Sor Juana, de México, Distrito Federal.

.

MARÍA DE LA LUZ LAZO GARCÍA ROJAS
*IN MEMORIAM**

Enrique CÁRDENAS DE LA PEÑA

Menuda su talla; de pie pequeño y paso lento; sin facciones relevantes, porque el rostro solo lo delinean una sonrisa esperanzadora y, especialmente, esa su mirada profunda, inquisitiva, llameante quizá, donde esconde o dibuja una fuerza interior cierta, decidida. Observadora, atenta siempre para escuchar, solícita, franca y sincera —sin argucias o entretelas—, prudente y cumplida en el trato y con el deber, puntual a carta cabal, hermética y hasta poco comunicativa consigo misma, respetable y respetuosa. Sin insignificancias y con un afán desmedido de progreso. Cauta, bien administrada, recatada, sin egoísmos torpes. Un ejemplo de aquellas mujeres de principios del siglo xx que cubrieron esa etapa de nuestro ambiente donde se tachaba a estas familias de "decencia".

Así la conocí. Así de pronto adiviné o sustraje de unas cuantas de sus recónditas amistades lo esencial de su vida, lo indispensable, lo genuino, eso que en el ser constituye la persona misma. Rasgos fundamentales, vivencias firmes. El haber sido hija de doña Dolores García Rojas de Lazo, el haber nacido un 30 de marzo de 1910, el haberse enternecido durante su juventud con la compañía de sus dos hermanos: Salvador —muerto a temprana edad— y María del Carmen, un poco mayor que ella, aliada a su existir como cuidado y regocijo. La permanencia durante un buen número de años en aquella su vivienda de la calzada de Tacubaya, esquina con Juan Escutia —muy cerca del cambio de Dolores, con sus flores y el tren de "mulitas" que nos llevaba hacia lo alto, hasta el Panteón Civil—, en un departamento 5, donde entonces enlaza al

* Leído en la sesión del 7 de marzo de 2002.

frente, en el departamento 4, con quien debe convertirse en su eterna amiga: Esperanza Villamichel Bustínzar. Sombras de siempre, gemelas casi, sin separación alguna. Esta misma mujer que le proporciona a su hija Marcela para convertirla en madrina, en tanto que nunca aprovecha una que otra oportunidades para desprenderse del celibato. Porque se guarda únicamente para el estudio. Carrera de secretaria bilingüe en el Parque Lira, con aprendizaje de inglés; alcance en la Alianza Francesa del idioma galo; quizá italiano en el Centro Dante Alighieri. Un mundo de palabras o vocablos, como si adivinara en cierto modo la utilidad que le representaban. Que, además, sus años mozos los aprovecha, no solo con la práctica de la música, que la fascina, sino, ¡parece increíble!, con la equitación, que practica incluso con maestría.

Los estudios casi la obligan a entusiasmarse con los viajes, y con los museos, y los recitales o conciertos; por supuesto, con la literatura, donde demuestra predilección por Stefan Zweig, Federico García Lorca y sus gitanerías, o el muy nuestro José Vasconcelos. Ya fanática de los espectáculos, hoy asiste a la Sinfónica, mañana a la Ópera o al buen teatro. Y en lo familiar, en lo íntimo si se quiere, repasa el piano a cuatro manos cuando ensaya —Federico Chopin a la cabeza de sus elegidos— con el licenciado Armando Bernal Estrada, esposo de su querida Aurora, más conocida con el sobrenombre de "Chiffón".

En tal tenor, su afición a la música la hace reunir ciertas partituras que después obsequia a quienes sienten interés: composiciones de piano y canciones de cámara, giros de Robert Schumann y Franz Schubert, el libreto de *Il trovatore* de Giussepe Verdi. En el momento en que recibe el obsequio del libro *Bernal, perenne voz de Navidad,* adivina que allí está incluido su villancico predilecto "Por el valle de las rocas". Ella identifica bien la *Divina Comedia* del egregio florentino.

¿Quién le habría de presagiar, a su tiempo, su destino ligado a la Academia Mexicana de la Lengua cuando un día aparece adscrita al bufete de los licenciados Alejandro Quijano y Genaro Fernández MacGregor, situado exactamente en avenida Madero 35, despacho 504? Identifica-

ción plena, absoluta se puede decir. Don Alejandro, presidente de la benemérita Cruz Roja, ligado al patronato de la Sinfónica Nacional y no sabemos a cuántas cosas más. Don Genaro, en estos mismos momentos —según cuenta su compañera Guillermina Rodríguez Méndez—, redactor de ciertos artículos periodísticos sobre Beethoven, que plasma mientras, a tramos, escucha la música selecta del compositor genial. María de la Luz Lazo, como pez en el agua, dejando correr su tiempo. Hasta cuando, transportada al recinto académico situado en Donceles 66, encaja con mayor ajustamiento, como anillo al dedo. Brinda ahí nada menos que más de ocho lustros de servicios ininterrumpidos. Tiempo en que la Academia Mexicana, puede decirse con justeza, se convierte "en la propia hija de Lucero". Porque allí forma una sola entraña con quienes trabajan, y con Gloria Gopar Sumano y Ana María Hernández García que, cuando se reúnen, representan el grupo selecto que ella califica como el de "las tres mosqueteras". No hace nunca a un lado a su hermana María del Carmen, puesto que con ella muda su hogar a la casa de la calle de Pitágoras 510 —ella protege a su hermana hasta su muerte—, acompañada por su fiel doméstica Aurelia, de tantos vaivenes compartida.

De su trayecto, también sus viajes: el de Europa, primeramente acompañante del propio licenciado Fernández MacGregor, con estancia prolongada de casi tres meses en Roma, 1954 al parecer; con Marcela su ahijada; con su hermana en una tercera ocasión. Y el recuento de sus itinerarios con el sacerdote Martín Rivera, muy cercano en su fe, él, formador de la feligresía de La Coronación. También con alguno de los académicos, aun a través de sus tarjetas postales, al regreso de algún recorrido sorpresivo. La exactitud, la descripción de los sitios preferidos, los espejos cambiantes de la naturaleza y las ciudades consentidas.

La muerte le juega una mala pasada cuando, deteriorándola, la postra desde el 4 de diciembre de 2001, condenándola a la pérdida inclemente de la autosuficiencia. Rotura de facultades, desesperación ingrata. A nosotros nos parece que resulta preferible la desaparición brusca, súbita, de

quienes transitan como elegidos, sin la carga de una incapacidad tormentosa. Pero así fue.

Al final, dos anécdotas de su caminar, pues siempre la existencia las recoge. Cuando una única vez, más por frío que por otro motivo, acude a la Academia vestida con pantalón, inusual en ella, no falta quien le diga: "Aquí somos muchos los pantalones, ¡queremos falditas!" Y cuando durante sus viajes al abordar cualquier avión, presa del miedo saca del bolso y aprieta contra sí el Cristo de metal que la acompaña por costumbre, su acompañante académico la mira con ironía o reproche y le dice: "Ahora sí es la hora del baño de vapor del Señor". En realidad, quien me ha descrito sus características ha tocado estrictamente el meollo de su alma: "Amiga muy sincera, limpia, transparente, justa, de fidelidad absoluta". La recordamos.

P. D. Una de las Actas de los libros de la Academia Mexicana —la del 24 de junio de 1960— registra y hace constar: "La Academia aprobó todo lo hecho —en Nacional Financiera sobre el incremento del interés en los fondos—, y con este motivo el secretario llamó la atención acerca de que era necesario agradecer a la señorita María de la Luz Lazo, encargada de los asuntos de la Tesorería, la labor que ha desarrollado en el caso". Recabó ella, también, los datos más precisos sobre los antecedentes del recinto que hoy ocupa la Academia Mexicana.

LA RETÓRICA MEXICANA DE LA INMORTALIDAD*

Eulalio FERRER

Los expertos de la comunicación raramente abordan la instalación histórica del ser humano en ese gran acontecimiento que, después de haber nacido, encierra el del fin de la vida. Si se sigue la pista informativa de la muerte, podrá advertirse que todo cuanto se relaciona con ella, como si fuese por sí sola un disparador de la notoriedad, constituye habitualmente la noticia más destacada de los medios de comunicación, trátese de guerras, catástrofes, revoluciones, crímenes o del simple fallecimiento de hombres célebres, en toda su variada extensión de relieves y matices. No debiera olvidarse que alrededor de este acontecimiento culminante de la muerte existe no solo un fenómeno de percepciones y tradiciones, sino figuras y modismos arquetípicos del lenguaje humano.

El hombre ha temido a la muerte, y desde el pasado milenario ha vivido, en un grado diverso, con la idea de dejar huella de su existir, de ser memoria en los demás, ganando el elogio ajeno y cultivando el propio. Es la búsqueda autoglorificadora de la inmortalidad, razón de estímulo o consuelo, de herencia vana o amorosa. Las primeras necrópolis demuestran que la mayoría de las culturas, en lugar de abandonar a los muertos en la intemperie, prefirieron enterrarlos bajo un túmulo de piedras o en las fauces de cuevas tapiadas. De esta forma, al incorporar ciertas formas de tratamiento del difunto, rodeándolo de ritos simbólicos, la muerte implicó la realización de funerales convirtiendo a la pompa fúnebre en un acto de cultura. No obstante, la verdadera revolución en las representaciones sociales de la muerte sucedió en el momento en que las ceremo-

* Leído en la sesión ordinaria celebrada el 14 de marzo de 2002.

nias de difuntos incorporaron las modalidades de la comunicación oral y, posteriormente, el lenguaje escrito. El ingenio humano no tardó en idear frases contundentes para ser grabadas sobre las lápidas sepulcrales, con las que pretendió alcanzar una forma legítima de inmortalidad: la de permanecer en la memoria de los vivos, teniendo como única arma de defensa a las palabras. Fue entonces cuando se inauguró, de hecho, lo que bien podríamos identificar como retórica de la inmortalidad, que se revela y exhibe a través de ciertas argucias retóricas y de la expresión.

Capítulo aparte en la historia de esta retórica de la inmortalidad merecen, por derecho propio, las formas sutiles y maravillosas que ha adoptado en una de las más diversas y penetrantes culturas nacionales: la mexicana. Y es que a la muerte, como han señalado cuantiosos observadores, el pueblo mexicano le ha dedicado un culto que es a un mismo tiempo sufrimiento y diversión. Con su genio verbal característico, el poeta Carlos Pellicer ha resumido el talante del pueblo mexicano en sus dos obsesiones: el gusto por la muerte y el amor por las flores. Pasiones gemelas que bien podrían intercambiarse entre sí y retroalimentarse mutuamente. Entre los que han estudiado las formas del arte y el pensamiento mexicano relativos a la muerte figuran grandes autores, como el francés André Bretón, que consideró a México un país auténticamente surrealista, luego de observar cómo las costumbres prehispánicas lograron filtrarse a través de los siglos de dominio católico para llegar a fundirse en imágenes tan extrañas como la del niño sonriente que devora una calavera de azúcar. La visión mortuoria de los mexicanos es, en esencia, diferente de las concepciones prevalecientes en el mundo occidental. Pareciera que en este país el reloj de los hombres y mujeres girara en dirección contraria: no avanza hacia la muerte, sino retrocede al origen. Debido al componente prehispánico de la cultura nacional, en el fondo de la cosmovisión de los mexicanos pervive la idea de que la muerte es una afortunada liberación hacia la verdadera vida en el más allá. Hay que anotar también, sin embargo, que esta es una concepción compartida con el cristianismo. En la oración de la Salve se recuerda, por ejemplo, que el mundo es un

"valle de lágrimas". Fray Bernardino de Sahagún dejaría muy claro que para los indígenas morir era, en realidad, despertar de un sueño.

El Día de Muertos —celebrado el 2 de noviembre— es una de las prácticas mortuorias de los antiguos mexicanos que ha sobrevivido al paso de los años, fundiéndose con los ritos católicos, dando lugar a ricas formas de la comunicación de la muerte. Si en España se acostumbran los buñuelos y los frutos secos para celebrar el Día de Muertos, en México la muerte "se come" y sabe a pan horneado, a dulce de guayaba, camote y calabaza; a mole con ajonjolí, tortillas de comal, café con canela, tila y aguardiente. Como afirma la tradición universal, también los muertos mexicanos tienen permitido volver al mundo de los vivos un día al año. Al llegar cansados, sedientos, con hambre y frío, sus familiares les preparan agua de sabores y comida que, según se afirma, amanece sin sabor debido a que los muertos han extraído su esencia durante la noche.

Erigidos durante la víspera del Día de Muertos, los altares en memoria de los difuntos han marcado numerosas pautas en la estética del arte y el color en México, claramente reflejadas en la pintura de Diego Rivera y Frida Kahlo, por su rico atavío de colores chillantes, combinados con una sabiduría múltiple de significados. La base de cualquier altar es una mesa cubierta por un mantel, encima de la cual se colocan rectángulos de papel de china picado, iluminados con cirios y veladoras, además de flores de cempasúchil e inciensos fuertes y penetrantes. Al centro del altar, respetando una rigurosa jerarquía, se coloca la fotografía del difunto más relevante, en torno de la cual se colocan las imágenes del resto de los difuntos convocados esa noche. Junto a las imágenes, no puede faltar el objeto simbólico de interpelación con el muerto, el objeto más preciado de su vida.

El Día de Muertos no se concibe en México sin el lenguaje irónico, mordaz y festivo de las "calaveras", ese género originado en la "danza macabra", expresión artística de cuño europeo donde la muerte es vista como un esqueleto burlón que convida a "bailar" a los difuntos y que, al trasladarse a tierras mexicanas, enriqueció en forma ilimitada la retórica nacional de la inmortalidad. Al llegar a México a principios del siglo XX,

este esquema se instaló en los talleres de grabado de José Guadalupe Posada, Santiago Hernández, Manuel Manilla, etc., y se utilizó no solo como advertencia católica en torno a la transitoriedad de la vida, sino como espacio de expresión pública, de sátira política, de critica social mediante el género de las "calaveras". En este género, el genio artístico de José Guadalupe Posada encontró una fuente inagotable de expresión que alcanzaba sus clímax en la víspera del Día de Muertos, cuando imprimía sus famosas calaveras acompañadas de versos picarescos y burlones, y voceadas a manera de corridos musicales en las plazas y jardines, sin que en ellas faltase su respectiva moraleja. Dicen unos versos ilustrados por Posada:

Esta alegre calavera
hoy invita a los mortales
para ir a visitar
las regiones infernales.
Habrá trenes especiales
para recreo de este viaje,
y no habrá necesidad
de ponerse un nuevo traje.

La obra de Posada ha perdurado hasta nuestros días porque, despojando a la muerte de su solemnidad, se ha integrado con el alma y la sensibilidad populares. El género de las calaveras ha sido reproducido por muchos a lo largo del siglo XX y cada año se aprecian en los diarios y las revistas las calaveras impresas junto con rimas picarescas, composiciones ingeniosas en las cuales los autores se desahogan contra alguien por efecto de su ser, de su hacer o de su mal vivir, especialmente en las de carácter político.

Para la mayoría de las culturas, *muerte* es una voz maldita, un tabú verbal. Desde tiempos ancestrales los seres humanos han preferido sustituir el concepto crudo 'muerte' por imágenes y eufemismos que graviten en un estado intermedio: cambio, sueño, elevación, viaje, reposo, tránsito, liberación… En este activo sistema de reemplazo verbal, México no

es la excepción. Legítimos herederos de las visiones prehispánicas y la tradición católica hispánica, los mexicanos han construido un atractivo vocabulario mortuorio, sin parangón acaso en otra latitud, formas de expresión que todavía conservan el colorido mordaz e irónico que desde siempre ha llamado la atención del mundo. La obsesión del mexicano por la muerte queda evidenciada en este lenguaje que conduce a eufemismos más o menos generalizados. En él se encuentran, entre otros, los siguientes sinónimos de la palabra *muerte: parca, calaquita, pelona, caneca, dientona, la huesuda, doña huesos, la enlutada, la pálida, la blanca...* De una riqueza comunicativa sin igual, los dichos populares mexicanos concernientes a la muerte han convocado el interés de no pocos investigadores de la lengua por constituir originales ejemplos de eufemismos mortuorios: "durmió el sueño de la tierra", "ya se peló", "colgó los tenis", "estiró la pata"…

Fuera de la lógica del eufemismo, el lenguaje popular mexicano ha generado innumerables frases, refranes y proverbios de inconfundible sabor: "A los vivos pan y a los muertos paz"; "Al vivo todo le falta y al muerto todo le sobra"; "Lo que la cuna da, solo el ataúd lo quita"; "Muerto el perico, ¿para qué quiero la jaula?"; "Solo el que carga el cajón sabe lo que pesa el muerto"; "Velo y mortaja, del cielo bajan"… La misma creatividad verbal se puede encontrar en los anales del lenguaje culto mexicano, ya que la poesía mexicana del siglo XX ha dado a la muerte un lugar central. Sobresalen, en este sentido, tres obras literarias publicadas en los años treinta: *Muerte de cielo azul,* de Bernardo Ortiz de Montellano; *Nostalgia de la muerte,* de Xavier Villaurrutia, y *Muerte sin fin,* de José Gorostiza.

Si bien griegos de origen, los epitafios —esas frases aleccionadoras dueñas de una riqueza retórica caracterizada por un lenguaje contundente, escritas sobre las lápidas de las tumbas— han conocido un notable florecimiento en las tierras mexicanas. Los epitafios han sido una excelente oportunidad para que hasta el más sencillo de los hombres acceda, por única vez, al codiciado reino de la constancia pública, de la fama postrera, en ocasiones mediante el uso del ingenio y el humor. En el

panteón de Dolores de la ciudad de México, por ejemplo, se puede encontrar este que se ha vuelto legendario:

Aquí yaces
y haces bien;
tú descansas
y yo también.

Con la creación de la imprenta, en el siglo XVI la retórica de la inmortalidad se trasladó de las lápidas al papel impreso, en forma de pequeñas tarjetas en las que se daba a conocer la muerte de algún familiar o personaje: las esquelas mortuorias. Después de la Revolución francesa y con el arribo de la comunicación periodística, la esquela mortuoria encontró en la prensa su medio más propicio. Los primeros empresarios del periodismo descubrieron un jugoso negocio al insertar avisos de defunción entre las páginas de los diarios. La esquela periodística se convertiría en un símbolo inequívoco de estatus. México no fue ajeno a esta evolución, y a comienzos del siglo XIX los diarios mexicanos comenzaron a abrirse a los anuncios de defunción. Nació así el género esquelario mexicano, que nos ha legado ejemplos memorables, como la esquela de Benito Juárez, prototipo del laicismo al eliminar de su diseño toda cruz o invitación a una misa de exequias. O como la esquela de Porfirio Díaz, suerte de "cenotafio de papel" que sus coterráneos oaxaqueños imprimieron en su honor.

En la actualidad, México es un país que cultiva particularmente el género esquelario, no solo por la cantidad inusitada de avisos mortuorios que cada día aparecen en la prensa, sino porque la esquela mexicana puede llegar a tener dimensiones descomunales, incluidos los tamaños de plana y doble plana. En este país, la afición por las esquelas ha desbordado los periódicos y ha llegado a los autobuses y transportes públicos decorados con la imagen de un hombre, al parecer el líder de los transportistas, ya fallecido, y la frase "Te extrañamos, Paco".

Consolidada como género periodístico, la esquela mexicana se ha desdoblado en subgéneros diversos. El más importante de ellos es el aviso de defunción, cuyo sentido fundamental es hacer pública la noticia de una muerte y que suele acompañarse de frases como "falleció rodeado de sus seres queridos". El género más cultivado por los diarios mexicanos, sin embargo, es la esquela de condolencias, es decir, la publicada por terceros para expresar su pena por un fallecimiento, y que constituye la respuesta social o solidaria al aviso de defunción. Asimismo, en México también se han publicado un sinfín de esquelas en las cuales, sencillamente, el difunto agradece a todas las personas que lo atendieron en vida.

Las principales figuras de la esquela de condolencia mexicana son los empresarios, seguidos de los políticos, por lo que todo el juego burocrático de cortesanías se ha apoderado del lenguaje de las esquelas nacionales. Una muestra de la ola de avisos fúnebres que puede provocar la muerte de un personaje destacado es el fallecimiento de Emilio Azcárraga Milmo, presidente de Grupo Televisa, en 1997. En un solo día se publicaron 55 esquelas de condolencia para Azcárraga, abundando las de página entera y media página.

Igualmente, cuando acontece la muerte de una celebridad política, la publicación de esquelas de condolencia se puede convertir en un foro para la expresión de una cierta opinión política, lo mismo de condena que de adhesión. En 1994, por ejemplo, las 90 esquelas publicadas a raíz del asesinato de Luis Donaldo Colosio se destacaron por ser un medio no solo para la expresión de un pésame, sino también para la denuncia de la violencia, las peticiones de justicia, las manifestaciones de apoyo al gobierno y las invitaciones a superar las condiciones de incertidumbre.

Pero este uso político de la esquela en México no se limita a los avisos mortuorios de figuras notables. Existen otros momentos en que el lenguaje esquelario se pone al servicio de las ideologías, como la publicación de anuncios que echan mano del formato fúnebre con el fin de expresar una opinión política, generalmente de desacuerdo. Con motivo de la toma de posesión de Cuauhtémoc Cárdenas como jefe de gobierno

del Distrito Federal en 1997, por citar un ejemplo, se publicó una esquela ficticia y anónima, que lamentaba la llegada de este político al poder y que rezaba: "Los 31 estados de la República participan el fallecimiento de la ciudad de México, capital de nuestro país, a quien, en compañía de los ciudadanos, expresamos nuestras más sinceras condolencias".

En un tono similar, en los anuncios fúnebres mexicanos se pueden encontrar ejemplos notorios de la comercialización de la muerte. Desde hace algunos años, México es un país en el que se ha generalizado una carrera desenfrenada por la publicación de esquelas mortuorias en las que lo más relevante y destacado es el logotipo de una compañía y su eslogan comercial, en lo que se constituye en una forma de publicidad directa o indirecta, a menudo de diseños competitivos. Al observar la mayoría de las esquelas de condolencia mexicanas, se tiene la impresión, muchas veces, de que las grandes empresas andan a la caza de muertos distinguidos para anunciarse y promoverse. Basta con hojear las páginas de los diarios para encontrar textos como: "BIC no sabe fallar se une a la pena que embarga a la familia…", o bien: "Farmacias Similares, lo mismo pero más barato, expresa sus más sentidas condolencias…" En México, el logotipo comercial o el emblema partidista está sustituyendo a la cruz, y el lema publicitario o político ahora ocupa el lugar que antes se le concedía a la cita bíblica o al pensamiento literario. La condolencia mortuoria como exhibición sutil o descarada de emblemas y lemas de publicidad o propaganda, con una intención abiertamente comercial.

A pesar de sus patentes desviaciones, digamos, en apretada síntesis, al repasar algunos de los distintos espacios en los que se expresa la retórica de la inmortalidad en México, en todos se trasluce tanto el temor del hombre a ser olvidado como el deseo de ser recordado. He ahí, sintetizada, la metáfora de la inmortalidad, con todos sus ritos e ironías; todos ellos eslabones de una tradición que desafía al tiempo, sujeto este a las reducciones o abreviaturas de los ceremoniales de la muerte mexicana.

SOR JUANA Y GÓNGORA: TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA IMITACIÓN POÉTICA*

José Pascual Buxó

I

¿Para qué volver al estudio del *Sueño* de sor Juana si ya tantos críticos eminentes han desentrañado, al parecer, sus múltiples dificultades temáticas y estilísticas? Superados —por lo menos desde hace medio siglo— los prejuicios antigongorinos y estudiado con tesón y perspicacia, ¿qué aspectos de la intrincada y riquísima trama de ese magno poema podrían aún permanecer ocultos para los lectores de hoy? Bien sabemos que el análisis e interpretación de un texto literario están condicionados por los gustos y los saberes de sus exégetas, y que, por lo menos en un plano teórico, son sus "archilectores" contemporáneos los más competentes para llevar a cabo un examen crítico —esto es, explicativo y valorativo— de aquellas obras literarias de nuestro Siglo de Oro que, como las *Soledades* de Góngora o el *Sueño* de sor Juana, constituyen los más altos ejemplos de una teoría y de una práctica poéticas en las cuales la variada gama de conocimientos, las sutilezas del concepto y la factura latina de la expresión se aliaron con el propósito de crear un nuevo género de belleza elegante y erudita.

No será ocioso recordar ahora algunos pasajes de la *Agudeza y arte de ingenio* (Huesca, 1648) en que Baltasar Gracián formuló los principios y señaló los artificios retóricos de que se prevale esa nueva estética literaria: "Eran los conceptos hijos más del esfuerzo de la mente que del artificio… La imitación [espontánea de la naturaleza o de los modelos] suplía

* Leído en la sesión ordinaria celebrada el 11 de abril de 2002.

al arte, pero con desigualdades de sustituto, con carencias de variedad". Si un silogismo se arma con reglas, "fórjese con ellas un concepto", porque "entendimiento sin agudeza ni conceptos es sol sin luz, sin rayos… *No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura*".[1] O diciéndolo con abusiva brevedad: en la era de los descubrimientos y las exploraciones de tierras incógnitas, la poesía no había de conformarse con ser resultado del azar, sino meditado hallazgo de nuevas e inéditas correlaciones entre los juicios del entendimiento y los artificios de la invención.[2] Y así lo postulaba el mismo Gracián:

> es el *sujeto* [o asunto] sobre quien se discurre y pondera… *uno como centro de quien reparte al discurso líneas de ponderación y sutileza a las entidades que lo rodean;* esto es, a los adjuntos que lo coronan, como son sus causas, sus efectos, atributos, calidades, circunstancias de tiempo, lugar, modo, etc. […] Valos careando de uno en uno con el sujeto, y unos con otros, entre sí, y en *descubriendo alguna conformidad o conveniencia,* que digan, ya con el principal sujeto, ya unos con otros, exprímela, pondérala, y en esto está la sutileza.[3]

Y por poner un ejemplo de los llamados "conceptos por correspondencia y proporción", citó aquel soneto que Góngora dedicó a don Cristóbal de Mora en el cual, partiendo de la disemia del apellido de su noble protector con el árbol de ese nombre, estableció —siguiendo la lección del *Emblema* CCIX de Alciato— la correspondencia entre el moral, signo de la Prudencia, con la Perseverancia atribuida a la palma y la Virtud del laurel, [4] para pasar después, según notaba el mismo Gracián, a "combinar sus empleos [de Góngora] con el [empleo] moral de su patrocinio"

[1] Cursivas mías.

[2] Y esto mismo declaraba Góngora en una carta a quienes censuraron sus *Soledades:* "deleitar el entendimiento es darle razones que le concluyan y midan con su concepto; *descubriendo* lo que está debajo de esos tropos, por fuerza el entendimiento ha de quedar convencido, y convencido, satisfecho…" *Cf.* Ana Martínez Arancón (ed.), *La batalla en torno a Góngora,* Barcelona, Antoni Bosch, 1978.

[3] Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio,* en *Obras completas*, Arturo del Hoyo (ed.), Madrid, Aguilar, 1960.

[4] Véase Alciato, *Emblemas*, Santiago Sebastián (ed.), Madrid, Akal, 1985, núms. XXXVI, CCIX y CCX.

—esto es, la disposición de don Luis para alabar las virtudes que cortesanamente atribuía al marqués de Castel-Rodrigo— "cantando ave o cisne en sus ramas, hilando como gusano de seda… alimentándose de lo moral, y concluye, peregrino en sus soledades, votándole su camino", esto es, solicitando su amparo, ofreciéndose a componer un canto que ensalzase sus hazañas y virtudes (que oscurecerían otras menos claras que las suyas) y jurando consagrar su vida al servicio de ese ansiado protector:

Gusano de tus hojas me alimentes,
pajarillo sosténganme tus ramas
y ampáreme tu sombra peregrino.

Hilaré tu memoria entre las gentes,
cantaré, enmudeciendo ajenas famas,
y votaré a tu templo mi camino.

Registró Gracián un sinfín de variedades de la agudeza; unas, que podríamos llamar comunes, como las de "proporción" o "improporción y disonancia" establecidas entre los "extremos" del sujeto de que se trate; la que se logra por medio de la "ponderación misteriosa" (que consiste en "levantar misterio entre la conexión de los extremos o términos correlatos del sujeto"); los "conceptos por acomodación de verso antiguo o de algún texto o autoridad", especie de agudeza que exige "sutileza y erudición" y, en fin, la "agudeza por alusión". Otras son las agudezas "compuestas", entre las que destacan "la docta erudición" y "las fuentes de que se saca", así como "la ingeniosa aplicación y uso de la erudición noticiosa". Esbozaré brevemente el carácter e intención de dos recursos típicos de la poética barroca, que luego podrán sernos de ayuda para un examen más detenido de la poesía de sor Juana: la *alusión* y la *aplicación y uso de la erudición noticiosa*. Consiste el "artificio formal" de la primera "en hacer relación a algún término, historia o circunstancia, *no exprimiéndola, sino apuntándola misteriosamente*", con lo cual adquiere el poema un carácter

enigmático que convoca al lector al descubrimiento de las fuentes cifradas o evocadas. Pone Gracián, entre otros, el ejemplo de un romance de don Antonio de Mendoza a la Virgen María que comienza aludiéndola por sus atributos alegóricos o por la "historia o circunstancias" que le corresponden:

Hermosa, fecunda estrella
del mar, donde en vez de puerto,
naufragante el sol humano
buscó tierra y tomó cielo…

Cuya tierna planta hermosa
pisa del dragón más fiero,
el voraz, rugiente, altivo,
sañudo, erizado cuello.

Al no declarar enteramente la entidad del sujeto al que se refiere, sino solo apuntándolo, el "concepto —concluye Gracián— se hace más preñado y dobla el gusto al que lo entiende". En efecto, antes de llegar al final del romance donde el autor hace explícito el nombre de quien se venía predicando "misteriosa" o secretamente, el lector avisado —y en esta materia todos los españoles de antaño lo serían necesariamente— ha ido descubriendo con satisfacción la entidad teológica de aquella "estrella de mar" cuyas plantas pisan la cerviz del "dragón más fiero": Satanás.

No siempre, sin embargo, puede explicarse la agudeza por alusión como un caso de perífrasis léxica en el cual, para decirlo con Dámaso Alonso, "la imaginación describe un círculo, en el centro del cual se instaura, intuida, la palabra no expresa".[5] Entre la perífrasis de las "crestadas aves / cuyo lascivo esposo vigilante / doméstico es del sol nuncio canoro" (*Sol.*, I. 292-294), esto es, las no expresadas "gallinas", y la alusión a diferentes atributos o circunstancias de la "emperatriz de la Gloria" del romance de Antonio de Mendoza que acabamos de citar, exis-

[5] Cfr. Dámaso Alonso, "Alusión y elusión en la poesía de Góngora", en *Estudios y ensayos gongorinos,* Madrid, Gredos, 1955.

ten más diferencias sustanciales que semejanzas formales, pues mientras que en el caso de las "esposas del gallo" todos los componentes léxicos conspiran para instalar en la mente del destinatario la entidad del sujeto mostrenco a quien corresponden los predicados, en el caso de María, Madre de Dios, es preciso reconocer que tales predicados forman parte, no tanto de una rebuscada pero ocasional perífrasis léxica, sino de un canónico discurso mariano subyacente en que se explanan esos atributos simbólicos (Estrella, Ave…) En otras palabras, que lo eludido y aludido no es tan solo un nombre, el de María, sino todo texto o, si se prefiere, fragmentos de un discurso ideológico repetido en múltiples instancias textuales, glosado sin descanso en la prédica religiosa y cuyo referente invariable es un paradigma doctrinario con sus analogías simbólicas perfectamente establecidas y fielmente reiteradas tanto por medios verbales como icónicos, es decir, tanto en la pintura como en la oratoria sagradas. Siendo esto así, la agudeza por alusión es, en muchos casos, una modalidad concentrada y mostrenca de la que Gracián llamó "ingeniosa aplicación y uso de la erudición noticiosa": paráfrasis recreadora de un texto autorizado y canónico que subyace —en función de hipotexto— [6] en sus glosas innumerables.

Dice el autor de la *Agudeza y arte de ingenio* que la erudición "consiste en una universal noticia de dichos y hechos, para ilustrar con ellos la materia de que se discurre"; cuando concurren en un poema o discurso "lo realzado del asunto, la agudeza de la invención y la variedad de la escogida erudición, hacen un todo muy perfecto y acepto". Y añadía que, lo mismo que de las noticias de las cosas antiguas, ha de echarse mano de las modernas, porque estas "lisonjean con su novedad" y las otras pueden enfadar por causa de su uso reiterado. (Discurso LVIII). Sin embargo —advertía en el Discurso siguiente— "no basta la sabia y selecta eru-

[6] Me refiero a los trabajos de Gerard Genette reunidos en *Palimsestes,* París, Editions du Seuil, 1982 (trad. *Palimsestos,* Madrid, Taurus, 1989). El concepto de *architextualidad* o *hipertextualidad* (esto es, la relación implícita o explícita de un texto literario con otro u otros textos que lo preceden y le sirven de fuente o modelo) implica los de *hipotexto,* o texto en que se basa un texto nuevo, y de *hipertexto.*

dición; *requiérese lo más ingenioso y necesario, que es la acertada aplicación de ella*".[7] Trátase, pues, de establecer una "correlación que se ajusta entre el sujeto o materia de que se trata, y la historia, suceso o dicho que se aplica"; pero esta especie de agudeza no consiste solo en el descubrimiento de alguna paridad entre las circunstancias del sujeto y sus términos de comparación, es menester realzarla ingeniosamente, esto es, ilustrar o enaltecer dicha semejanza de manera inusual. Así, por ejemplo, Luis Carrillo "transformó en identidad" la semejanza que se establece entre el amante y la salamandra que vive dentro del *fuego*. Gracias también a la disemia de este vocablo ("llama o brasa" y su significado traslaticio: "ardor que excita la pasión de amor"), el ígneo corazón del amante quedará formalmente transfigurado en el fabuloso animal:

De la salamandra dicen
que en el fuego viva está;
por mi corazón lo digo,
que a más fuego, vive más.

La semejanza aquí ponderada se funda en un "decir" o, mejor, en un "saber" o "creer", esto es, en una "universal noticia de dichos y hechos" textualmente fijados y transmitidos y en cuyo conjunto se constituye la ciencia y conocimiento de las cosas, tal como define el *Diccionario de autoridades.*[8] Bien decía Gracián que "hállanse muchos libros que son como almacenes de la erudición o, por mejor decir, fárragos donde están hacinados los dichos, apotegmas y sentencias; estos enfadan luego; mejores son los que la ministran sazonada, dispuesta y aplicada" (Discurso LVIII). ¿Y cuáles eran esos libros que, contrariamente a las vulgares polianteas, aplican sazonadamente —esto es, con aguda brevedad— las noticias acerca de todas las cosas del mundo? Estoy seguro de que Gra-

[7] Cursivas mías.

[8] Es notoria la aplicación moral de la figura de la salamandra en la tradición emblemática, y no siempre para significar al individuo presa del ardor amoroso, sino para ponderar el valor y la constancia de quien logra allanar las dificultades de una ardua empresa o vencer las asechanzas de la adulación o la culpa. *Cf.* Juan de Borja, *Empresas morales.*

cián pensaba en los libros de emblemas, artificio de que él mismo se valió en el capítulo XXI de *El discreto,* para glosar con punzante ironía el Emblema CLX de Alciato que lleva por mote "Mutuum Auxilium" y en cuyo cuerpo o figura se pinta a un ciego que carga sobre sus hombros a un cojo a cuyo cargo corre señalarle el camino. A mi juicio, la fuente textual en que fundó Carrillo la aplicación erudita de la ígnea salamandra bien pudo ser uno de los *Emblemas morales* (Madrid, 1610) de Sebastián de Covarrubias Horozco, el que lleva por *mote* "Donde tú vives, yo muero", y cuya *pictura* representa, imbricados, a un sátiro y una salamandra metidos en el fuego; la *subscriptio* concluye así:

> En un serao [*sic*][9] de noble ayuntamiento,
> al vil abrasa el fuego de la dama,
> y al bueno ilustra su amorosa llama.

Claro está que Carrillo no ponderó las diferencias entre el amor ferino y el honesto, ni la calidad moral de los contrapuestos amantes, como hizo Covarrubias, sino que realzó con una imagen hiperbólica la intensidad de su pasión amorosa; y, en efecto, el hallazgo de esa posible fuente emblemática "dobla el gusto" al lector, que quizá llegue a envanecerse de su buena memoria y perspicacia.

Los mencionados casos de agudeza por "alusión" o por "erudición noticiosa", al igual que otros muchos de los clasificados por Gracián, no dejan de remitirse a los ejercicios que los profesores de retórica hacían practicar a sus alumnos con el fin de que estos acrecentaran su "copia *rerum ac verborum*", es decir, la habilidad en el manejo del caudal léxico, así como la capacidad para practicar la *imitatio* en la "reproducción, variada y modificada, de modelos literarios"; a esto se unía el desarrollo de su competencia para el establecimiento de las *similitudines rerum* o creación de imágenes que, avivadas por la fantasía, alcanzaran a tener gran

[9] Errata por *sarao,* "junta de personas de estimación y gerarchia, para festejarse con instrumentos, y bailes cortesanos": *Diccionario de autoridades*.

fuerza expresiva y plástica.[10] Claro está que lo bien aprendido por los escolares sería puesto en práctica con mayor perfección por los oradores o poetas profesionales, quienes extremarían el uso de tales recursos en busca de más originales logros estéticos. En su epístola "Ad Lucilium" dio Séneca la más afortunada metáfora del laborioso proceso de la *imitatio* y de los sazonados frutos que de ella pueden obtenerse: "debemos imitar a las abejas y poner por separado lo que hemos recogido en diferentes lecturas… después reunir estos diferentes jugos y darles por nuestro trabajo un sabor compuesto de todo ello, de manera que, si bien se note que está tomado de otra parte, véase sin embargo que no es la misma cosa".

La *imitación* entendida como un proceso de aprendizaje y la *emulación,* no ya como censura,[11] sino como acto de competencia profesional con un autor prestigioso con quien se desea confrontar la propia obra y aún llevarla a mayor perfección expresiva y complejidad conceptual,[12] son formas mentales y culturales que no podemos olvidar cuando se intenta comprender los mecanismos retóricos y las motivaciones estéticas y psicológicas propias de la literatura manierista y barroca, europea e hispánica.[13] En la polémica sostenida en 1512 entre Bembo y Gian Francesco Pico, defendía este último la que bien podemos llamar, con Séneca, "imitación creadora":

[10] Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria,* Madrid, Gredos, 1967. *Cf.* núms. 1092 y ss.

[11] "En la poética de la *imitatio* —ha dicho Alicia de Colombí Monguió— la imitación exige la clara presencia de un modelo bien conocido, para que el nuevo triunfo poético no pueda ser ignorado". *Cf.* "Estrategias imitativas en el *Siglo de Oro* de Balbuena", *Bulletin of Hispanic Studies,* 66 (1989).

[12] *Cf.* Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), México/Madrid, Turner, 1984, "*Émulo:* El contrario, el envidioso en un mesmo arte y exercicio, que procura siempre aventajarse; y muchas veces se toma en buena parte quando la emulación es en cosas virtuosas o razonables".

[13] Ángel García Galiano, en su tesis acerca de la teoría de la imitación poética en el Renacimiento (Madrid, Universidad Complutense, 1988), observa oportunamente que si bien "la palabra *imitación* no tiene una excesiva relevancia en el vocabulario de la crítica contemporánea… todavía en el siglo XVII la imitación era la característica, el rasgo distintivo de las artes", al menos de la pintura y la poesía, y esto no solo desde la perspectiva platónica o aristotélica de la *mimesis* de la naturaleza y las pasiones humanas, sino también a partir del concepto humanístico de apropiación del mundo clásico a través de la imitación retórica de sus modelos literarios.

> Aquellos eminentes hombres de la Antigüedad nunca se entregaban a la imitación de alguien hasta el punto de tomar literalmente sus palabras, sus ritmos, sus frases, pareciendo siempre niños [esto es, aprendices]… Tomaban cada uno lo que les parecía necesario para construir o adornar la frase, y *lo que imitaban era apropiado a su naturaleza o ajustado a la materia de que se tratase.*[14]

De ahí que, volviendo al caso del *Sueño* de sor Juana, sea útil reconsiderar el verdadero sentido del término *imitación* utilizado tanto por su editor como por los sacerdotes humanistas que escribieron las aprobaciones de sus obras. La sección de poesías líricas del *Segundo volumen de las obras de sor Juana Inés de la Cruz* (Sevilla, 1692) se inicia con ese "Primero Sueño, que así intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, *imitando* a Góngora", y en su "Aprobación" de la *Fama y obras póstumas del Fénix de México* (Madrid, 1700), el padre Diego Calleja dijo a propósito de este poema que su metro "es de silva, suelta de tasar los consonantes a cierto número de versos, como el que arbitró el príncipe numen de don Luis de Góngora en sus *Soledades,* a cuya *imitación*, sin duda, se animó en este *Sueño* la Madre Juana". Pero no solo se refirió el padre Calleja a la imitación formal de las *Soledades* y a su explícito propósito de escribir un poema en abierta competencia con el de Góngora, sino también a las profundas diferencias existentes entre ambos textos, particularmente en lo que toca a las materias tratadas en cada uno de ellos, pues si los asuntos de que se nutren las *Soledades* son "capaces de que en ellas vuele la pluma con desahogo", las materias escogidas por sor Juana "son por naturaleza tan áridas, que haberlas hecho florecer tanto, arguye maravillosa fecundidad en el cultivo". Dicho en palabras actuales, a Calleja no se le pasó por alto la radical originalidad del magno poema sorjuaniano.

Por principio de cosas, el *Sueño* no es el relato de la peregrinación de un joven náufrago que, desdeñado por su amada y desengañado de las falacias de la vida cortesana, se adentra en tierras de pastores y pesca-

[14] *Cf.* Eugenio Battisti, *Renacimiento y Barroco,* Madrid, Cátedra, 1990 [cursivas mías].

dores, cuya natural ingenuidad le permite reencontrarse con los valores morales de una humanidad áurea, primitiva e incorrupta, sino la relación de otro tipo de viaje, más arduo y, sin duda, más reacio a dejarse moldear por una forma poética bella y exigente: el del alma que, durante el sueño, se contempla en el espejo de su propia inteligencia con el afán —dice Calleja— de "comprehender todas las cosas de que el universo se compone", pero que despierta desengañada por el previsible fracaso de esa temeraria empresa del entendimiento humano. En efecto, Calleja no solo proporcionó la clave de las materias tratadas por sor Juana en su poema, esto es, para decirlo con Gracián, de aquella su "erudición noticiosa" que abarcaba desde la astronomía, la física, la medicina y la sicología, hasta la mitología y las historias profanas y naturales, sin mengua de los conocimientos teológicos y escriturarios, sino que subrayó su actitud de emulación y competencia, porque no solo se "animó" a imitar al gran Apolo Cordobés partiendo de su propio modelo estético, sino que eligió como asunto central un tema cuyo carácter abstracto no era el más apropiado para ser desarrollado poéticamente, esto es, para ser tratado por medio del recurso a los colores retóricos, al *ornatus,* que es a lo que aludía precisamente Calleja al decir que "haberlas hecho florecer tanto, arguye maravillosa fecundidad en el cultivo".[15] ¿Y qué mejor recurso para concederle una atractiva calidad plástica a las arduas elucubraciones del entendimiento que acudir a los grandes repertorios de imágenes mitológicas, de las que el mismo Góngora había ideado nuevas y fascinantes representaciones? Así pues, no hay que entender negativamente el hecho de que sor Juana se ajustara en su poema a los principios de la *imitatio,* también Góngora —como todos los poetas cultos de su tiempo— recurrió al artificio de la imitación transformadora de modelos prestigiosos y, así, los comentaristas de sus obras han notado la recurrente alusión o recreación de pasajes provenientes de Virgilio, Ovidio, Horacio, Claudia-

[15] *Fama y obras póstumas del Fénix de México...,* Madrid, Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1700. Hay edición facsimilar por la UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 1995.

no, etc.[16] Aun más, la trama argumental de las *Soledades,* según precisó María Rosa Lida, parece proceder directamente de la *Historia del cazador de Eubea* de Dión Crisóstomo.[17]

Pero ¿cómo ha sido entendida esta "imitación" por parte de nuestra crítica contemporánea? Tanto por su eminencia, como por mor de la brevedad, me referiré especialmente a dos de sus críticos más connotados: Alfonso Méndez Plancarte y Octavio Paz, aunque no sería justo dejar de aludir primeramente a un artículo pionero de Eunice Joiner Gates, publicado en 1939,[18] en el cual la investigadora norteamericana presentó un catálogo comparativo de las numerosas semejanzas o "reminiscencias" léxicas y temáticas que se verifican en ciertos pasajes del *Sueño* respecto de otros de las *Soledades* y el *Polifemo*. En palabras de la autora —que tenía bien presente la "Aprobación" del padre Calleja—, el *Sueño* "es un poema escrito por sor Juana en declarada imitación de Góngora", y aunque su tema es muy otro que el de los poemas gongorinos, "su elaborada estructura imita el estilo y la dicción poética de Góngora". En efecto, el cotejo de ciertos pasajes del poema de sor Juana con otros de Góngora no deja lugar a dudas: tanto en el nivel léxico como sintagmático las "reminiscencias" son evidentes. Con todo, la doctora Gates parece haber limitado el concepto de "imitación" poética a las evidentes semejanzas en esos aspectos superficiales del texto, sin pasar al examen de cuestiones semánticas de mayor entidad, como —pongamos por caso— la amplificación y transformación de los elementos tópicos en los que el texto "imitante" ha de fundar su distancia respecto del imitado, esto es, que a la patente evocación textual del modelo elegido ha de seguir su consecuente transformación en los niveles semánticos profundos.

[16] *Cf.* Antonio Vilanova, "Las fuentes y los temas del *Polifemo* de Góngora", *Filología Española*, Madrid, anejo LXVI, 1957. En este monumental estudio, el autor establece puntualmente los temas poéticos de la tradición grecolatina heredados por la poesía renacentista.

[17] María Rosa Lida de Malkiel, "El hilo narrativo de las *Soledades*", en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.

[18] Eunice Joiner Gates, "Reminiscense of Góngora in the Works of sor Juana Inés de la Cruz", *PMLA,* LIV, 1939.

Por vía de ejemplo, tomemos, de entre los numerosos pasajes cotejados por la autora, un ejemplo de la *Soledad segunda*. Describiendo una partida de caza de altanería, dicen los versos 881 a 890 que hizo su aparición una parvada de cuervas, cuyo negro color "infamó" u oscureció la verdura del prado. Y fue tal la oscuridad que provocaron las alas extendidas de esas aves innumerables que —creyendo haber llegado la noche— se despertó un búho, el cual, también desplegando sus inmensas alas, fue a posarse sobre un montículo cercano. Por supuesto, en ese peculiar universo culterano donde todos los objetos ordinarios han de ordenarse de conformidad con los paradigmas mitológicos, la mención de un búho ordinario no podía dejar de atraer el recuerdo de su figura paradigmática, Ascálafo, y así se alude lateralmente al hecho de que el ministro de Plutón fue metamorfoseado por Proserpina en esa ave agorera como castigo por haberla acusado falsamente de comer los frutos infecundos del Infierno, y eso con el avieso propósito de que ella, permaneciendo en la oscuridad del Hades, quedara sujeta a Plutón, y no pudiendo volver a reunirse con su madre Ceres sobre la superficie de los campos, no solo se acabase el cultivo de los cereales, sino la vida civilizada por la agricultura. Con todo, esa expresa referencia a las *Metamorfosis* de Ovidio no es un elemento sustancial del relato gongorino, sino una monumental hipérbole de la intensa negrura de las cuervas, que convertía en noche el día, y un guiño convencional y erudito del que no podría sustraerse el lector culto:

> [...] y con siniestra voz convoca cuanta
> negra de cuervas suma
> infamó la verdura con sus plumas,
> con su número el Sol. En sombra tantas
> alas desplegó Ascálafo prolijas,
> verde poso ocupando...
> Más tardó en desplegar sus plumas graves
> el deforme fiscal de Proserpina.
> que en desatarse, al polo ya vecina,
> la disonante niebla de las aves... (vv. 883-894).

Pero el contexto narrativo del *Sueño* es completamente diverso al de la *Soledad segunda;* en aquel no se describen las aves agoreras en el entorno de una partida de caza, sino en el ámbito físico y moral de la "noche", vista como una entidad simbólica representativa de aquellas zonas oscuras de la naturaleza y la psique humana a las que sirven de simulacro esas aves funestas. Así, en los versos 53 y siguientes del *Sueño* de sor Juana, Ascálafo no es una mera alusión mitológica del genérico búho, sino una indispensable referencia a la maldad insidiosa, y a quien corresponde desempeñar una función esencial en el cuadro de esa primera parte del *Sueño.* Allí, pues, Ascálafo —aludido perifrásticamente por el chismoso "ministro de Plutón"— no se inserta en el contexto de las actividades cinegéticas a cielo abierto, sino en el ámbito moralmente tenebroso del eclipse solar, y formando parte de un conjunto de aves nocturnas por medio de las cuales se alude a los más graves delitos morales: el sacrilegio, el incesto, la delación falsaria.[19] La "avergonzada Nictimene" (la lechuza), las "atrevidas" hijas de Minias (los murciélagos), con

> [...] el parlero
> ministro de Plutón un tiempo, ahora
> supersticioso indicio al agorero,
> solos la no canora
> componían capilla pavorosa,

cuyas pausadas notas ("máximas, negras y longas") contribuyen a configurar lo que Méndez Plancarte tradujo acertadamente como "el ríspido Coro de la Noche": En la sobrecogedora quietud de ese ámbito dominado por los "negros vapores" que emanan de la materia terrestre abandonada por la luz solar, solo podían escucharse las notas emitidas por aquel coro funesto, cuya disonancia parecía acompasarse con los cansinos soplos del viento. Así pues, en la "acomodación" de aquellos versos o textos paradigmáticos cumplió sor Juana con los principios poéticos preco-

[19] *Cf.* José Pascual Buxó, "El *Sueño* de sor Juana: alegoría y modelo del mundo", en *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, México, UNAM/Instituto Mexiquense de Cultura, 1996.

nizados en el Discurso XXXIV de la *Agudeza y arte de ingenio,* según los cuales se han de "ajustar todas las partes de la autoridad [que se cita o alude] a las circunstancias del caso"; esto es, a las de la propia invención poética. Es evidente, pues, que en la primera parte del *Sueño* —aquella que Méndez Plancarte intituló "La invasión de la noche"—, sor Juana transformó radicalmente el eglógico y luminoso paisaje gongorino en un ámbito nocturno dentro del cual las figuras evocadas remiten, no solo a su contexto natural, sino a un mundo cargado de nociones simbólicas.

II

En 1951 (año en que se conmemoró oficialmente el tercer centenario del nacimiento de sor Juana) publicó Alfonso Méndez Plancarte una edición modernizada, comentada y prosificada de *El sueño.*[20] En su "Introducción" a ese volumen dedicó un párrafo a la "Admiración y emulación de Góngora" en el que notaba que solo en el *Sueño* —y en un texto coetáneo: el *Epinicio gratulatorio al Conde Galve*— dio sor Juana "rienda suelta a su muy explicable gusto de correr parejas con Góngora en el hipérbaton latinizante, la sabia oscuridad de las alusiones, la saturación de cultismos y la vasta estructuración de un grave canto lírico-descriptivo, o sea, en los caracteres más refinadamente doctos e intelectuales". Y después, en el párrafo dedicado al "Sello latinizante y gongorino", registró la "plétora de cultismos", el hipérbaton y los demás "ambages" sintácticos que hacen su incansable aparición en el poema de sor Juana, interpretando tales recursos —a la par de Dámaso Alonso— como procedimientos idóneos para la realización del "ideal poético de un lenguaje aristocrático, separado radicalmente del lenguaje normal" por cuanto que responde a una supuesta "huida de la realidad" que, en lo estilístico, recurre "a la elusión de la palabra desgastada y a la sustitución por otra que abre una ventana sobre un mundo de fantástica coloración: el de la

[20] Sor Juana Inés de la Cruz, *El sueño*, ed., prosificación, introd. y notas Alfonso Méndez Plancarte, México, UNAM-Imprenta Universitaria, 1951.

tradición grecolatina". Pero en su *Sueño,* sor Juana no solo emuló a Góngora en la elección del vocabulario, sintaxis y forma métrica, sino que —en manifiesto homenaje de admiración al "Píndaro andaluz"— hizo "verdaderas citas implícitas" de las *Soledades,* que Méndez Plancarte adujo en sus eruditas "Notas explicativas", al igual que las muestras de la caudalosa erudición desplegada en ese poema que, al decir de nuestro crítico, "atesora y compacta hermosamente la entera realidad de la Creación", en franco despliegue —añadiríamos con Gracián— de su "docta erudición" y la diversidad de "las fuentes de que se saca".

Con todo, las imágenes de esa "henchida cornucopia", que es la metáfora aplicada por Méndez Plancarte a la multitud de referencias culturales que "pululan y se aglomeran" en el *Sueño,* esto es, sus numerosas referencias astronómicas, geográficas, anatómicas y, sobre todo, mitológicas, sin otro fin, en apariencia, que el de construir un enciclopédico repertorio de motivos científicos y literarios, no solo cumplen con el propósito culterano de maravillar al lector con el despliegue de aquellas referencias a la vez prestigiosas y enigmáticas, sino que —contrariamente al carácter puramente ornamental que parece haberles atribuido su moderno editor— desempeñan un rol principalísimo en la disposición y significación del poema; en suma, no son meros adornos sobrepuestos a la argumentación filosófica del texto o eruditas y elegantes digresiones, sino la viva encarnación icónico-literaria de esas arduas materias que sor Juana hizo "florecer" en su poema, con "elegancia, bizarría y perfección", que es lo que entendían los españoles de entonces bajo ese vocablo.

En efecto, dentro de la estructura argumental del *Sueño* —cuyas divisiones temático-conceptuales, propuestas inicialmente por Ezequiel Chávez,[21] fueron aceptadas e incrementadas después por Méndez Plancarte— esas imágenes coloridas e impactantes son consecuencia previsible de uno de los recursos esenciales de la poética barroca: la construcción de imágenes verbales de carácter *ekphrástico* que —a semejanza de las utilizadas por los rétores en su memoria artificiosa y por los moder-

[21] Ezequiel Chávez, *Ensayo de pscología de sor Juana Inés de la Cruz*, Barcelona, Araluce, 1931.

nos emblemistas— se construyen de conformidad con la representación icónica de los objetos visualmente percibidos. Y también a semejanza de las *imagines* retóricas —colocadas en los espacios de ese teatro de la memoria de que se servían los oradores para recordar el asunto y el orden expositivo de sus discursos— las imágenes poéticas conllevan, junto al halago sensual promovido por la evocación de formas, luces y colores, los estímulos apropiados para el desarrollo de una particular reflexión intelectual.[22]

En su célebre ensayo "Claridad y belleza de las *Soledades*", Dámaso Alonso,[23] resaltó los principales rasgos estilísticos de las imágenes gongorinas, esto es, las intensas evocaciones de la luz y el color en la descripción de los motivos naturales que constituyen el aspecto lírico sustancial de sus poemas mayores. Ciertamente, por más que se funden en un sencillo esquema narrativo (el de la travesía del joven náufrago por tierras para él desconocidas), las *Soledades* no tienen un carácter propiamente épico, sino lírico-descriptivo; lo que importa en ellas es la representación de los múltiples aspectos de la naturaleza y de las cotidianas ocupaciones de labriegos, cabreros y pescadores por la inesperada belleza que el poeta sabe descubrir en ellos a través del "careo" o comparación de unos objetos triviales con otros a los que se concede una superior jerarquía estética. El procedimiento es sencillo, pero su resultado es espectacular: los aspectos perceptibles de un objeto ordinario pueden ser emparejados con la totalidad de otro objeto, perteneciente a un nivel de estimación social o estética más elevado, en el cual tales aspectos se manifiesten de manera paradigmática o admirable; así, *vg.* el *rojo tasajo* podrá ser sustituido léxicamente por la *encendida grana,* en el supuesto de que "encarnado" vale tanto como "teñido de color de carne", en que la *grana* es "un paño muy fino de color purpúreo" y en que de la cochinilla se extrae aquel polvi-

[22] Véase sobre el particular el espléndido estudio de Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, versión española de Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Taurus, 1974. Además: José Pascual Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes,* México, UNAM-Coordinación de Humanidades, 2002.

[23] Cito por Luis de Góngora, *Obras mayores. Las Soledades nuevamente publicadas por Dámaso Alonso*, Madrid, Biblioteca Árbol, 1935.

llo colorado con que también se tiñen los ricos paños, dicho todo esto de conformidad con el *Diccionario de autoridades*; y así en Góngora, los moradores de la sierra ofrecen al huésped cortesano un rústico banquete compuesto de "leche que exprimir vio la Alba aquel día" y un corte de cecina, tan fresca y colorada, que "purpúreos hilos es de grana fina" (*Soledad primera*, vv. 161-162).

No sé hasta qué punto podamos compartir la opinión de Dámaso Alonso según la cual el arte metafórico de Góngora abstrae del "objeto [real] sus propiedades físicas y sus accidentes, para presentarlo solo por aquella cualidad, o cualidades, que para el poeta, en un momento dado, son las únicas que tienen estético interés", [24] pues parece evidente que el efecto estético —es decir, la belleza o sorpresa derivadas de una insólita fusión textual de los objetos homologados— solo se alcanza, y se percibe, cuando la sustitución de los nombres que denotan ciertos objetos de la realidad concreta por sus correspondientes términos figurados no oculta los fundamentos semánticos que hacen lógica y plausible esa novedosa conjunción de elementos ordinariamente situados en distintos campos del léxico y la experiencia. El modo vulgar de la semejanza —asentaba Gracián en el Discurso LIX de su *Agudeza y arte de ingenio*— consistente en decir que esto es como aquello carece de especial sutileza, pero la hay mucho mayor cuando la misma semejanza se trasforma en identidad. Diríase, pues, que la poesía gongorina no "esquiva" precisamente "los elementos de la realidad cotidiana para sustituirlos por otros que corresponden, de hecho, a realidades distintas del mundo físico o el espiritual", sino que, por el contrario, descubre las inéditas correlaciones postulables entre objetos pertenecientes a esferas semánticas distintas; de manera que ninguno de esos objetos podría ser omitido sin peligro de que se frustrase el hallazgo poético: la locución "purpúreos hilos de fina grana" solo cobra su nuevo y verdadero sentido en la medida en que se establezca convincentemente la identidad "grana" = "cecina"; de no ser

[24] Cfr. Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos,* p. 52.

así, caeríamos en la inasible vaguedad que algunos críticos y poetas de la escuela simbolista quisieron atribuirle a Góngora.

Pero a la par del preciosismo estilístico que prevalece en las descripciones metafóricas de la naturaleza humana o elemental ("el cortejo de los bellos nombres", como dijo don Dámaso, que al designar, por ejemplo, la blancura de los miembros femeninos con las invariables metáforas de *plata, cristal, marfil, nácar...,* potencian en grado extremo la ilusión cromática, auditiva y táctil de los destinatarios), por medio de esas mismas imágenes se persiguen otras intenciones semánticas: una de ellas, la voluntad de crear a través de recursos lingüísticos efectos de percepción equiparables con los que se alcanzan en la representación pictórica por medio del dibujo y el color.[25] Que en la elaboración de sus imágenes Góngora tenía siempre presentes, no solo los modelos pictóricos, sino incluso sus diversas técnicas, puede comprobarse en innúmeros pasajes de las *Soledades;* valga este ejemplo perteneciente a la *Primera*, en que describiendo a las serranas que se detienen para descansar a la sombra de unos árboles dice que

> Ellas en tanto en bóvedas de sombras
> (pintadas siempre al fresco)
> cubren las que Sidón, telar turquesco,
> no ha sabido imitar verdes alfombras (vv. 612-615).

Pasaje en el cual se "carea" la cúpula que forman los árboles umbrosos con una bóveda arquitectónica pintada al fresco con suaves colores, y la hierba sobre la que se tienden las serranas, con las alfombras que se tejían en los famosos telares de Sidón, "célebre en la Antigüedad por sus tejidos teñidos de púrpura y ahora por sus alfombras turquescas", según notaba el comentador Díaz de Rivas. Y esta ilusión espectacular, de viva

[25] Aunque muy de pasada, en uno de sus estudios sobre la poesía de Garcilaso de la Vega, Rafael Lapesa llamó la atención acerca de "la habilidad descriptiva" del poeta: se diría que "a veces se ha inspirado en efectivas representaciones plásticas […] La descripción de las Gracias (vv. 1271-1275 de la Égloga II) hace pensar en Botticelli…" *Cf.* Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso,* Madrid, Istmo, 1985, p. 114.

y colorida contemplación de los objetos evocados que siempre suscita la poesía gongorina, fue expresamente destacada por el Abad de Rute, quien en su *Examen del Antídoto* decía que

> La poesía en general es pintura que habla y si alguna lo es, lo es esta [de las *Soledades*]; pues en ella, como en un *lienzo de Flandes*,[26] se ven industriosa y hermosísimamente pintados mil géneros de ejercicios rústicos, caserías, chozas, montañas, valles, prados, bosques, mares, esteros, ríos… animales terrestres, acuáticos y aéreos.

En la "Introducción" a su edición crítica de las *Soledades,*[27] observó Robert Jammes que los "lienzos de Flandes" aludidos por el Abad de Rute bien podrían identificarse con algún cuadro de Pedro Brueghel como *La caída de Ícaro* (pintado hacia 1558), en que aparece una gran variedad de componentes dispuestos en el primero y segundo planos: un labrador con un poderoso buey que tira del arado, un pastor con sus ovejas y, un poco más abajo, ruinas, acantilados, una nave al pairo y otras más navegando entre las islas, elementos que —en su conjunto— constituyen un paisaje plácido, ajeno a la tragedia de quien se atrevió a volar cerca del sol con alas hechizas. ¿Y dónde queda Ícaro? Su presencia es solo inducida por la sinécdoque de unos diminutos pies que, muy a lo lejos, sobresalen de la espuma, y en el hiriente resplandor solar que recubre el extenso horizonte, por cuyo medio se alude sutilmente no solo al desastre de Ícaro, sino quizá también al de Faetonte. Parecería confirmarse así el uso de un procedimiento igualmente apto para la poesía y la pintura: la "disimilación o desemejanza" del sujeto respecto de las imágenes de aquellos "extremos" con los que puede "descubrirse" alguna analogía circunstancial, como es el caso del lienzo ahora considerado. Y acotaba Gracián que "es más peregrino" este artificio que el de las agudezas por semejanza, pues en aquel "se hace el careo al contrario,

[26] "Lienzo. Se llama también la pintura o cuadro que está pintado sobre lienzo" (*Diccionario de autoridades*). En este caso, pintura de la escuela flamenca.

[27] Luis de Góngora, *Soledades,* ed., introd. y notas Robert Jammes, Madrid, Clásicos Castalia, 1994.

esto es, mostrando la diversidad que se halla entre el sujeto disimilado y el término a quien se asemeja" (Discurso XIII). Por lo demás, la función semántica que en los emblemas y empresas desempeña el *mote*, corresponde generalmente al título del cuadro cuyo sujeto principal (Ícaro en su caída) se perdería, de no ser por él, entre la multitud de las "entidades que lo rodean".

Algo debe añadirse todavía, y es que —vistas en su conjunto— bien pueden comparase muchos pasajes de las *Soledades* con algunos de aquellos "lienzos de Flandes" en que vemos, dispuestos en orden aparentemente caprichoso, un gran número de cuadros y estatuas de temas diversos y aún contrastantes: esos cuadros dentro del cuadro representan, por poner algún ejemplo, figuras históricas (papas y reyes), mitológicas (Apolo y Dafne), bíblicas (Cristo en la Cruz o el Santo Sudario o Vírgenes enmarcadas por espléndidos arcos florales); en ocasiones, las pinturas están sometidas a la atenta contemplación de los curiosos compradores. Responde ese género pictórico a un particular gusto de la burguesía europea: la formación de gabinetes de curiosidades que, por imitar al de Alejandría descrito por Estrabón, dieron origen a los museos modernos. Junto al gusto por la formación de esos gabinetes particulares, se acrecienta también el interés por representar la variedad innumerable de la naturaleza y, en particular, de los alimentos, así como de los enseres en que estos se sirven o preparan: son los llamados *bodegones* que el *Diccionario de autoridades* define como "lienzos en que están pintados trozos de carnes y de pescados y comidas de gente baja"; por su prolijidad y verismo, los bodegones procuran sustituir el placer goloso por el placer estético de una persuasiva y con frecuencia perturbadora *imitación* de la naturaleza.

Es notorio el despliegue de pinturas verbales en los poemas mayores de Góngora; sirva ahora de ejemplo un pasaje de la *Soledad primera* que es trasunto de los bodegones pictóricos. Acompaña el Peregrino a unos pescadores que, después de echar sus redes en el estuario, las recobran pletóricas de pescados y mariscos:

Liberalmente de los pescadores
al deseo el estero corresponde,
sin valelle al lascivo *ostión* el justo
arnés de hueso, donde
lisonja breve al gusto,
mas incentiva, esconde…
Mallas visten de cáñamo al *lenguado*,
mientras, en su piel lúbrica fïado,
el *congrio*, que viscosamente liso
las telas burlar quiso,
tejido en ellas se quedó burlado.
Las redes califica menos gruesas,
sin romper hilo alguno,
pompa *el salmón* de las reales mesas,
cuando no de los campos de Neptuno,
y el travieso *robalo*,
guloso de los Cónsules regalo (vv. 81-101).[28]

Y no es menos variado y suculento el banquete servido en la boda de los jóvenes labradores, espléndido bodegón montañés descrito en los versos 858 a 882, en el que para "serenar el bacanal diluvio" y "sellar" el fuego con que el vino encendió los insaciables estómagos, se sirven a los postres los quesillos fundidos, las carnes de membrillo, las secretas nueces y las sabrosas olivas.

Es evidente que el Abad de Rute inscribía el citado párrafo de su comentario a las *Soledades* en la temática del *ut pictura poesis,* esto es, en las sustanciales semejanzas que, desde Aristóteles, fueron advertidas entre la poesía y la pintura, como artes *miméticas*, esto es, ordenadas a la representación, con distintos medios semióticos, de unas mismas realidades

[28] He aquí la prosificación de Jammes: "Corresponde liberalmente al deseo de los pescadores el estuario donde habían echado sus redes. No le sirvió para escapar al lascivo ostión la concha ajustada donde esconde su carne, golosina pequeña pero muy afrodisíaca… El lenguado queda vestido de mallas de cáñamo, mientras el congrio que, viscoso y liso, fiándose de su piel resbaladiza, había querido burlar las telas del trasmallo, se halló como tejido en ellas y a la vez burlado. Quedan presos en la red más fina del trasmallo, como ennobleciéndola, y sin romper hilo alguno, el salmón… y el inquieto robalo, goloso regalo de los Cónsules antiguos".

humanas o naturales; pero no siendo ahora posible extenderse en las consideraciones que sin duda el tema merece, solo haré referencia, por vía de comprobación, a los conocidos *Diálogos de la pintura* del maestro Vicente Carducho, libro publicado en Madrid el año de 1633, y en particular al capítulo IV, "De la pintura teórica, de la práctica y simple imitación de lo natural, y de la simpatía que tiene con la poesía",[29] donde —siguiendo la lección de Aristóteles y Horacio retomada por tratadistas italianos como Lomazzo y Zuccaro— asegura, por los mismos años en que circulaban entre amigos y adversarios los manuscritos de las *Soledades,* que es "tanta [la] semejanza, unión e intención" que existe entre la pintura y la poesía que deben *imitarse* la una a la otra. Los pintores —continuaba— oirán con admiración a Homero e imitarán —se entiende que en su propio lenguaje mimético, es decir con dibujos y colores— "cuán noble y artificiosamente *pinta* al airado Aquiles o al fuerte Áyax" y, por su parte, los poetas imitarán, esto es, representarán con palabras las cosas de la naturaleza y aún de las humanas pasiones. Entre sus contemporáneos, Carducho menciona con admiración al maestro Valdivielso, en cuyos "Autos divinos *pinta* con superior ingenio tantos afectos, ejercitando la pluma como el pincel"; pondera las habilidades del doctor Juan Pérez de Montalbán cuyas "pinturas" poéticas no tienen par, "*siendo los versos como los lienzos y juzgando los oídos como los ojos",*[30] y concede uno de los primeros lugares a don Luis de Góngora, "en cuyas obras está admirada la mayor ciencia, porque en su *Polifemo* y *Soledades* parece que vence lo que *pinta, y que no es posible ejecutar otro pincel lo que dibuja su pluma*".[31]

No es improbable que durante su estancia en Madrid, don Luis de Góngora haya podido conocer directamente alguna de las sorprenden-

[29] Cito los textos de Carducho de la edición de Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro,* Madrid, Cátedra, 1991.

[30] Cursivas mías.

[31] Vale la pena tener presentes las definiciones dadas por el *Diccionario de autoridades* a la voz *pintar* para conocer su uso en los siglos XVII y XVIII. "*Pintar:* Figurar en un plano con el pincel y los colores, alguna imagen de cosa visible". "Metaphoricamente vale describir por escrito u de palabra alguna cosa". "*Pintura:* Translaticiamente se toma por la descripción o narración que se hace por escrito u de palabra de alguna cosa, refiriendo menudamente sus circunstancias y cualidades".

tes e ingeniosísimas pinturas de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593),[32] milanés al servicio de los emperadores Maximiliano II y Rodolfo II en su corte de Praga, pero lo cierto es que las que integran las series de las *Estaciones* (Invierno, Primavera, Verano y Otoño) y de los *Elementos* (Tierra, Aire, Fuego y Agua) guardan una perturbadora semejanza con el estilo compositivo de ciertos pasajes de las *Soledades,* el *Polifemo* o las fábulas de Píramo y Tisbe y de Hero y Leandro, especialmente por lo que toca a la técnica de los retratos femeninos, como más adelante veremos. Me detendré ahora un momento en el óleo del Agua: se trata, a primera vista, de una abigarrada agrupación de toda clase de peces, crustáceos y moluscos cuya enumeración no hace falta intentar; baste decir que —pintados muy al natural, con minucioso dibujo y matizado color— esa multitudinaria asamblea de ejemplares marinos podría ser el resultado de una pesca milagrosa: un monumental bodegón marino capaz de satisfacer los más variados gustos pictóricos y gastronómicos. Pero bien mirado, esto es, centrando la mirada en un segundo umbral de visión previsto por el pintor, ocurre el inesperado descubrimiento de que esa numerosa serie de animales contribuyen a la delineación de un bosquejado rostro humano cuyas partes diversas (cabeza, frente, mejillas, ojos, nariz, boca, cuello…) van siendo progresivamente reconocibles debajo de las figuraciones piscatorias, de suerte que la primera impresión de acumulación caótica va siendo corregida o modificada por un sentido unitario que, subyacente en ellas, permite su organización conceptual; esto es, por una voluntad semántica de representar el icono antropomórfico del Agua a través de la asindética enumeración de la totalidad virtual de sus moradores.

Algunos estudiosos de Arcimboldo han notado el carácter humorístico y quizá monstruoso de sus pinturas y, en efecto, en aquellos óleos en

[32] En sus diálogos de *Il Figino, overo del fine della Pittura...,* Mantua, 1591, Gregorio Comanini afirma que una de las pinturas fantásticas de Arcimboldo "fue enviada por el Emperador [Maximiliano de Austria] a la Católica majestad de España". Una copia del *Verano* —procedente del taller del pintor o quizá de su propia mano— se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

que se caracteriza a ciertas actividades profesionales, como por ejemplo "El abogado" o "El bibliotecario", es patente la intención burlesca y el resultado caricaturesco de la representación: el despellejado rostro del primero se configura por medio de la conveniente disposición de dos aves rostizadas que revelan, no solo los rasgos fisionómicos, sino la personalidad moral del legista, quizá con recóndita alusión a algún refrán o dicho acerca de la voracidad e incontinencia de los letrados;[33] el cuerpo del segundo está construido con base en el amontonamiento piramidal de libros de diverso tamaño y tipo de encuadernación; su cabeza es un libro abierto cuyas hojas tremolantes fingen una alborotada cabellera. Pero, más allá de su tono humorístico, es preciso notar cuál haya podido ser el modelo de esas pinturas que reúne de manera insólita la *mimesis* realista de los seres y objetos del mundo natural con la intención simbólica que recubre y da sentido unitario al conjunto; a mi juicio, ese modelo no es otro que los *Hieroglyphica* del egipcio Horapolo, cuyo texto griego circuló profusamente en copias manuscritas desde 1422, fue impreso por Aldo Manucio en 1505, y más tarde traducido al latín, en 1517, por Filipo Fasanini. A lo que en principio era solo un conjunto de descripciones de imágenes a las que se atribuía un significado esotérico, se añadió —a partir de la edición de 1543— una imagen gráfica para ilustrar cada uno de los jeroglíficos con el propósito de hacer patentes a la vista y al entendimiento las nociones en ellos significadas. Los humanistas europeos y, en particular, el florentino Marsilio Ficino estaban persuadidos de que los sacerdotes egipcios, al querer traducir los misterios divinos, no utilizaban los pequeños signos del alfabeto, sino figuras completas de hierbas, de árboles, de animales; ya que Dios no posee el conocimiento de las cosas como un discurso múltiple que a ellas se refiera, sino como una cosa simple y estable, [y por ello] el egipcio resume todo este dis-

[33] El citado Comanini señala que "resultó divertidísimo aquel retrato que por orden del emperador Maximiliano realizó [Arcimboldo] a un cierto Doctor en leyes cuyo rostro estaba completamente devastado por el mal francés… Lo representó todo él con variedad de animales y pescados, y lo consiguió con tal parecido que quienes lo miraban se daban cuenta al instante de que aquello era realmente la efigie del buen jurista".

curso en una figura única y estable, de significado complejísimo, pues, como anotaba el mismo Horapolo en el Jeroglífico II ("El universo"), la figura de la serpiente que se muerde su propia cola alude "por medio de las escamas a las estrellas del universo. Cada año quitándose la piel vieja se desnuda, [así] como el año en el universo cambiándose se rejuvenece. El que use su propio cuerpo como alimento indica que todo cuanto se produce en el universo por la providencia divina también tiende a resolverse en sí mismo".[34] De hecho, pues, todos y cada uno de los elementos que concurren en la formación de una determinada figura se constituyen como verdaderos de predicados relativos a la entidad conceptual expresada por medio de esa abigarrada agrupación, pero —al contrario de lo que ocurre en el habla o la escritura— cada uno de esos componentes "predicables" es expresado y percibido, no de manera sucesiva, como en los discursos verbales, sino de forma simultánea, como en los textos icónicos, esto es, simple y completa, que es el modo intelectivo que los neoplatónicos atribuían a la divinidad.

El enorme influjo que ejerció el libro de Horapolo entre humanistas y gente de cultura se extendió también a los pintores, que vieron en los jeroglíficos un medio expedito para condensar en unas cuantas imágenes significantes un considerable caudal de nociones referentes a muy variados aspectos de la realidad. Sabemos que, entre 1512 y 1513, el emperador Maximiliano I —en la corte de cuyos sucesores trabajaría precisamente Arcimboldo— encargó a su consejero aúlico Willibald Pirkheimer una traducción al latín de la obra de Horapolo, que nunca llegó a imprimirse, pero cuyas ilustraciones fueron encomendadas y, en parte, realizadas por Alberto Durero. "Hasta ahora —dice Erwin Panofsky— solo se han recuperado unas cuantas páginas del manuscrito original, pero nos basta para dar una idea tanto de los aleatorios métodos de Horus Apolo como de la fidelidad filológica de Durero".[35] Con todo, esa minuciosa fidelidad al estilo jeroglífico llegó al máximo de su complejidad icónica y semánti-

[34] *Cf.* Horapolo, *Hieroglyphica,* ed. Jesús María González de Zárate, Madrid, Akal, 1991.
[35] Erwin Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero,* Madrid, Alianza Editorial, 1982.

ca en la imagen del emperador que coronaba el encrespado arco triunfal erigido en su gloria y en la que se muestra "sentado sobre lo que parece ser una gavilla de trigo y rodeado de tan fantástico despliegue de animales y otros símbolos", cuyo significado sería totalmente incomprensible si no se contara con las explicaciones del mismo Pirkheimer; siguiendo ese texto programático, Panofsky hizo la siguiente síntesis de las figuras y sus correspondientes contenidos simbólicos:

> Maximiliano [el propio emperador] —príncipe perro [revestido de estola], de gran piedad [estrella sobre la corona del emperador], muy magnánimo, poderoso y valeroso [león], ennoblecido por la fama imperecedera y eterna [basilisco sobre la corona del emperador], descendiente de antiguo linaje [la gavilla de papiro que le sirve de asiento], emperador romano [águila]…

El notable éxito alcanzado por ese género de pintura, tanto entre el público cortesano como en el burgués, hizo que se le encargara a Arcimboldo y a sus seguidores la constante repetición de esa fórmula que tanto les impactaba por la insólita capacidad de reunir en una misma superficie dos planos diversos de significación, a la vez sobrepuestos y complementarios; así por ejemplo, el de los individuos de un determinado reino de la naturaleza (peces, aves, mamíferos, etc.) y el de los elementos en que estos se subsumen (agua, aire, tierra, fuego), haciendo patente al entendimiento la íntima correlación de los diversos componentes de la máquina del mundo en un orden abstracto superior. La retórica da el nombre de acumulación coordinante al procedimiento por medio del cual los miembros de una enumeración se constituyen como partes de un todo; pero en la pintura de Arcimboldo, el todo (esto es, el tema o significado global) no es el resultado único de la suma de las partes, sino de la disposición de esas partes y, en especial, de la analogía formal que estas guardan con las partes de otro todo que subyace en la representación naturalista de los componentes particulares; de suerte, pues, que si el significado particular de las numerosas unidades (peces, aves, flores, cereales, hortalizas, gandos, instrumentos…) es inmediatamente recono-

cible por el espectador, el significado unitario de su agrupación tiene que ser descubierto, a la vez, por una nueva inflexión de la mirada y del entendimiento. Dicho de otra manera, al igual que la figura del emperador Maximiliano I, cargado de los signos icónicos que denotan las diversas facetas de su majestad, las pinturas de Arcimboldo se constituyen como metáforas llevadas al extremo de su complejidad semántica, puesto que ya no se conforman con expresar ciertos conceptos abstractos por medio de un grupo reducido de figuras (como era el caso de los jeroglíficos canónicos), sino con el despliegue de la virtual totalidad de los atributos predicables acerca de un mismo sujeto.

Quizá las más notables composiciones de Arcimboldo sean *Vertumno,* dios protector de la vegetación y de los árboles frutales, y *Flora,* reina de las flores de campos y jardines. El primero, se dice, es un busto del emperador representado a partir de la organizada acumulación de frutos y vegetales (la nariz, una pera rosada; las mejillas, dos manzanas verdirrojas; el cuello, nabos y pepinos; el pecho, una gigantesca calabaza…), todo ello para significar que bajo su mandato el imperio austrohúngaro había controlado la amenaza de los turcos y alcanzado la paz y la prosperidad.[36] Flora es aún más sorprendente: debajo de la policroma acumulación de flores de toda clase, el espectador descubre una bella figura femenina, ricamente vestida y coronada. No sabemos si, además de la Primavera, es el jeroglífico de una persona real, quizá de la misma emperatriz, pero su rostro y pecho —compuestos por miríadas de flores— se recortan sobre un fondo oscuro que hace aún más sorpresiva su luminosa revelación. Don Gregorio Comanini, sacerdote milanés, amigo de Arcimboldo y autor de un conocido tratado de pintura (*Il Figino ovvero del fine della Pittura*, Mantua, 1591),[37] dedicó un conceptuoso madrigal a tan maravillosa tela. En él habla Flora; he aquí, traducida, su alocución:

¿Soy Flora o solo flores?
¿Si flor, cómo de Flora

[36] *Cf.* Werner Kriegeskorte, *Giuseppe Arcimboldo,* Berlín, Benedikt Taschen Verlag, 1988.
[37] *Cf.* Julius Schlosser, *La literatura artística,* Madrid, Cátedra, 1976.

tengo la risa en el semblante?
Y si yo soy Flora
¿cómo Flora es solo flores?
¡Ah, yo no soy flores, no soy Flora!
Y sin embargo soy Flora y flores.
Miles de flores y una sola Flora.
Viva la Flor, viva Flora.
¿Sabes cómo las flores hacen
Flora y Flora las flores?
Las flores en Flora
cambió sabio el pintor, y Flora en flores.

¿Qué es, en sustancia, lo que dice el imbricante madrigal de Comanini? Los primeros versos acentúan la sensación de sorpresa por parte del espectador: hay en la pintura de Arcimboldo una turbadora ambigüedad, ni el cúmulo de flores es realmente Flora, ni Flora —la diosa— es solo ese conjunto de atributos primaverales. Entonces ¿qué ha ocurrido? El sabio pintor logró la transmutación de todas las flores en la Diosa, y esta, oculta y a la vez manifiesta bajo ese diluvio floral, surge como ella misma a la mirada del espectado perspicaz. Se trata, pues, de un proceso simultáneo de ocultamientos y revelaciones; lo que paradójicamente sirve para esconder el rostro de Flora es la numerosa suma de sus partes o atributos; lo que su síntesis manifiesta es el sentido último de esa metamorfosis en un concepto englobante y superior: el mismo rostro de la diosa compuesto de la materia de todos sus atributos metonímicos.

En la tradición clásico-petrarquesca del retrato femenino se privilegia, como sabemos, la fusión metafórica de los componentes físicos (cabello, frente, ojos, mejillas, cuello…) con aquellos elementos de la naturaleza en los que se descubren o instauran sus más bellas y prestigiosas analogías: en Garcilaso, el rostro de la paradigmática belleza femenina se compone con base en una serie de similitudes (sutilmente explícitas) entre las partes corpóreas y las flores o los metales áureos, emblemas de lo precioso y de lo incorruptible:

En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto…
En tanto que el cabello que en la vena
del oro se crió…

Y por modo semejante, en Góngora, el bello rostro femenino recibe como atributos de su hermosura rubia y luminosa a la Aurora y al Sol mismo:

Ilustre y hermosísima María,
mientras *se dejan ver* a cualquier hora
en tus mejillas la rosada Aurora,
Febo en tus ojos y en tu frente el día,

y mientras con gentil descortesía
mueve el viento la hebra voladora
que la Arabia en sus venas atesora
y el rico Tajo en sus arenas cría…

En este soneto gongorino y en muchas otras composiciones pertenecientes a su "manera" inicial,[38] el sistema metafórico no desborda los marcos de la comparación postulada entre dos extremos: el de la naturaleza humana y el de los mundos astral y mineral que le sirven de paradigma hiperbólico; el lector sabe muy bien que esa cabellera rubia esparcida por el viento, por cuya causa se muestra a nuestros ojos en el mayor despliegue de su esplendor, no es propiamente el oro que se cría en su máxima perfección en las minas de Arabia o en las arenas del Tajo, famosas precisamente por la calidad o abundancia de sus metales áureos, sino la designación trópica o figurada de dos seductores atributos femeninos (la

[38] No hay por qué entrar ahora en la discusión acerca de las dos épocas o estilos de Góngora; es claro que sus comentaristas contemporáneos advirtieron en las *Soledades* y el *Polifemo* la inauguración de un nuevo estilo en la poesía de don Luis. Esa "segunda manera", para decirlo con Fernando Lázaro Carreter, no es resultado de un tajante rompimiento con su primer estilo, sino del logro de una "mayor eficacia estética de sus procedimientos expresivos ya existentes en su poseía anterior". *Cf.* Fernando Lázaro Carreter, "Situación de la *Fábula de Píramo y Tisbe*, de Góngora", en *Estilo barroco y personalidad creadora,* Madrid, Cátedra, 1974.

matizada tez, la despejada frente, los ojos radiantes y el rubio cabello) capaces de ser hiperbólicamente homologados con los astros y con el oro, los cuales, contrariamente a la frágil naturaleza humana, están hechos de materia eterna e incorruptible. Y sabe, además, que el tópico del *carpe diem* en que se funda ese soneto predica que la subyugante belleza juvenil ha de ser amorosamente "gozada" en tiempo oportuno, antes que la edad —a cuyos efectos son inmunes el Sol y el oro— convierta en "noche oscura" el esplendor primaveral de la belleza femenina.

"Ilustre y hermosísima María" es de 1583 y pertenece a la primera etapa de la poesía gongorina; por su parte, el romance de Píramo y Tisbe ("La ciudad de Babilonia / famosa no por sus muros…) es de 1618, cinco años posterior a *Polifemo* y *Soledades.* Y aunque los contemporáneos de Góngora documentaron la gran estimación que su autor tenía por esa obra, a principios del siglo pasado, L. P. Thomas se escandalizaba de que un autor "cuyo genio es indiscutible no haya sabido sacar de esta conmovedora historia más que un jeroglífico (*rébus*) ridículo y absolutamente grotesco".[39] Pero, pese a su desdén, en algo atinaba Thomas, y es en que el romance de Píramo y Tisbe, aún en mayor medida que el de Hero y Leandro ("Aunque entiendo poco griego / en mis gregüescos he hallado…"), es ciertamente un jeroglífico barroco que traslada a términos burlescamente culteranos la patética historia de esos jóvenes amantes contada con toda seriedad por Ovidio. Del aspecto físico de esos jóvenes babilonios, el poeta de las *Metamorfosis* solo dice lacónicamente que "Pyramus et Thisbe, iuuenum pulcherrimus alter, / Altera, quas Oriens habuit, praelata puellis…", pero en Góngora, el epíteto "pulcherrimus" del retrato ovidiano se extiende a lo largo de 35 octosílabos y presenta, además, peculiaridades estéticas y estilísticas muy diferentes a las señaladas en el soneto anteriormente considerado; la descripción física de la bella Tisbe ya no se ajusta por completo al estilo serio y elevado, sino que se mezclan en ella burlas y veras, cultas alusiones a tópicos de la mitología clásica entreveradas con situaciones y expresiones triviales propias del estilo bajo;

[39] L. P. Thomas, *Le lyrisme et la preciosité cultiste en Espagne,* París, Halle, 1909.

de ahí que, con guiño irónico, el poeta solicite para esta obra el "popular aplauso" y no el severo juicio de los tribunos, donde se hace evidente que la parodia burlesca del refinado estilo culterano no fue invención de los adversarios de Góngora, sino del propio poeta. He aquí algunos pasajes del bosquejado "dibujo" de la doncella babilónica:

terso marfil su esplendor,
no sin modestia interpuso
entre las ondas de un Sol
y la luz de dos carbunclos.
Libertad dice llorada
el corvo süave luto
de unas cejas cuyos arcos
no serenaron diluvios.
Luciente cristal lascivo,
la tez, digo, de su bulto,
vaso era de claveles
y de jazmines confusos.
Árbitro de tantas flores
lugar el olfato obtuvo
en forma no de nariz,
sino de un blanco almendruco…
De bruñida plata era
proporcionado cañuto,
el órgano de la voz,
la cerbatana del gusto.
Las pechugas, si hubo Fénix,
suyas son, si no le hubo,
de los jardines de Venus
pomos eran no maduros…

No es preciso analizar con minucia este regocijado y, a la vez, fastuoso retrato femenino de cuerpo entero,[40] quedémonos únicamente con algunos de sus rasgos más salientes: lo que en el soneto de 1583 era una

[40] Georgina Sabat de Rivers ha disertado en diferentes ocasiones sobre el tema; véase especialmente: "Sor Juana y sus retratos poéticos", *En busca de sor Juana*, México, UNAM, 1998.

comparación sutilmente explícita de la dorada cabellera de la "ilustrísima" María con el sol y de sus mejillas con la "rosada Aurora", en el retrato de Tisbe la forma humana casi ha desaparecido, efectivamente recubierta por los rayos solares, las flores y las piedras preciosas: su frente queda oculta bajo el "terso marfil" que se interpone entre las ondas-rayos de un Sol y el brillo de dos carbunclos, esto es, entre la rubia cabellera y los ojos relucientes; sus cejas son "arcos" negrísimos como el luto y no coloreados y luminosos como el arco iris que sucede a las tormentas, y su "bulto" o semblante es —por suscitar más dudas y ambigüedades entre la realidad objetiva y la metáfora metamórfica— un "vaso" de claveles y jazmines entremezclados. Hasta aquí todo parece proceder en relativa conformidad con los tópicos adecuados a las comparaciones prestigiosas, si bien el término comparado (la fisonomía femenina) apenas se hace humanamente perceptible bajo los prepotentes términos metafóricos. Pero cuando llega su turno a la nariz y la garganta, el registro elevado se ve abruptamente sustituido por el faceto o vulgar; en efecto, entre las "tantas flores" del rostro, la nariz ha sido cambiada por un "blanco almendruco" y la garganta —"ebúrnea" en ocasiones aúlicas— es, irónicamente, una plateada "cerbatana" y un bien proporcionado "cañuto"; los pechos —¡oh maravilla!— serían la misma pechuga del Fénix, pero como dudan los sabios de la existencia de esa ave inmortal, entonces será mejor decir que son como los incipientes frutos del jardín de Venus. Se trata, pues, en todo esto, de la puesta en acto de un procedimiento ya esbozado por Gregorio Comanini en su citado madrigal y también sintetizado por Góngora en otro romance ("Ojos eran fugitivos / de un pardo escollo dos fuentes…", 1619) consistente en conceder un estatuto de cambiante realidad tanto a los términos rectos como a los figurados, con el consecuente efecto de turbadora sorpresa que antes observamos en la pintura de Arcimboldo:

> Dichosas las ondas suyas
> que entre *pirámides verdes,*
> *que ser quieren obeliscos*
> *sin dejar de ser cipreses…*

Así pues, diríase que los objetos mundanos poseen una doble y simultánea naturaleza: la que se les reconoce por medio de su recta o habitual percepción y la que permite asignarle su correspondencia figurada con otros objetos de la realidad; de suerte, pues, que el retrato literario de Tisbe no se inscribe ya en el doloroso tópico del *carpe diem,* sino en la visión a un tiempo fastuosa y regocijada de la mudable apariencia de las cosas; frente a tal mundo en perpetua metamorfosis, Góngora ya no se aviene con aquel modelo canónico de belleza femenina apropiado para el digno elogio de un ser humano existente y real, tal como sucedía en el soneto antes aludido; por el contrario, Tisbe se configura como el icono de una *ficta personae* sobre la que se acumulan todos los objetos —insignes o vulgares— capaces de definir su naturaleza a un tiempo simbólica y concreta. Este retrato poético de Tisbe es, pues, una profusa metáfora jeroglífica proyectada, ambigua y simultáneamente, sobre la realidad textual de la que surge (las *Metamorfosis* ovidianas) y sobre la trivial realidad de la vida ordinaria. He ahí la "manera" barroca del arte: fusión sistemática de los altos valores humanistas fundados en la libresca *imitatio,* con los tributos que es preciso pagar a lo más bajo de la condición humana, aunque todo ello sin renunciar al esplendor de la palabra ni a las sutilezas del entendimiento.

Como tantos de los poetas sus contemporáneos (Lope, Quevedo, Calderón, Jáuregui, Salazar y Torres…), sor Juana fue una apasionada de la pintura y pintora ocasional ella misma;[41] entre sus retratos poéticos, dedicó los más notables a Filis y Lysi, sobrenombres cortesanos de su amiga y protectora María Luisa Gonzaga, condesa de Paredes y virreina de la Nueva España, y, en más de una ocasión memorable, también reflexionó sobre la ambigua naturaleza de la pintura y sus perturbadores efectos sobre el espectador. No será necesario detenernos aquí en aquel soneto recordado por todos: "Este que ves, engaño colorido / que del arte ostentando los primores…", que es una dramática comprobación de

[41] Recuérdense los romances núms. 19, 89 y 126 en la edición de Méndez Plancarte ("Lo atrevido de un pincel, / Filis, dio a mi pluma alientos…" , "Acción Lysi fue acertada / el permitir retratarte…", "Este retrato que ha hecho / copiar mi cariño ufano…") donde consta que María Luisa permitió a sor Juana que hiciera "traslados" o dibujos de su bella efigie.

la engañosa inmortalidad que promete el arte confrontada con la brutal realidad de la muerte, ni siquiera en los ovillejos "El pintar de Lisarda la belleza / en que sí se excedió naturaleza…" que, siguiendo el modelo burlesco aplicado por Jacinto Polo de Medina, pone en solfa todos los tópicos manidos por los poetas y pintores de su tiempo para mostrar también su abundante y benigno ingenio humorístico:

Yo tengo de pintar, dé donde diere,
salga como saliere…
Pues no soy la primera
que, con hurtos de sol y primavera,
echa con mil primores
una mujer en infusión de flores…

Pero, ya no burlesco, sino fastuoso, escribió sor Juana un elaboradísimo retrato de "Lísida" en aquel romance decasílabo en el cual, al decir de sus editores antiguos, "Pinta la proporción hermosa de la Excelentísima Señora Condesa de Paredes, con otra de cuidados, elegantes Esdrújulos, que aún le remite desde Méjico a su Excelencia". Méndez Plancarte, su moderno editor, notó que en él "muchas imágenes y expresiones (aquí sin jocosidad) vienen de Góng[ora] en sus romances de Tisbe: 'La ciudad de Babilonia'… y 'De Tisbe y Píramo quiero…'" En cambio, Octavio Paz solo reconoció "vagos y distantes parecidos"; atendiendo a "la sintaxis, el vocabulario y las alusiones cultas", concluía que "las coordenadas estéticas del poema son gongoristas. Pero no se parece a los dos romances de Píramo y Tisbe, más bien humorísticos".[42] Desde luego, el modelo inmediato del romance de sor Juana es incuestionablemente gongorino, aunque, por supuesto, su asunto no sea el desastrado amor de los jóvenes babilonios contado en clave burlesca, sino el hiperbólico retrato de "Lísida", trazado —eso sí— sobre el modelo literario del de Tisbe, vale decir, teniendo como dechado estético los retratos arcimboldescos que —a nuestro parecer— introdujo Góngora en sus romances aludidos.

[42] *Cf.* Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe,* México, FCE, 1982, p. 297.

No hay duda de que los retratos de Hero y de Tisbe fueron una llamativa novedad y que muchos de los seguidores de Góngora se esforzaron por competir con el maestro, si bien en ocasiones extremas dejando de lado la suntuosidad metafórica para ceder al retruécano vulgar; ejemplo destacado de esa actitud de total rebajamiento del paradigma, no solo de la belleza femenina, sino de todo el universo mitológico es la *Fábula de Europa, dedicada a D. Luis de Góngora, príncipe de los poetas castellanos*[43] del que entresacamos los siguientes rasgos:

Nácar entonces hambriento
fue el pan de su dulce boca,
que encubrió molares perlas,
que celó menudo aljófar…
Un nogal era su cuello
de una breve nuez, que sola
hizo Venus en conserva
de nueces moscada pompa.
La nieve de entrambos pechos
desta tetuda Amazona
pudiera en el mes julio
enfriar diez cantimploras…

Pero aun degradando tan radicalmente los valores estéticos e ideológicos de la tradición clásico-petrarquesca, el modelo arcimboldesco está presente en los versos de Pantaleón; no importa que las ninfas y los dioses sean ahora rufianes de vida tabernaria, el hecho es que la *imagen,* mental y visual que resulta de esas comparaciones trivializadas no deja de ser un jeroglífico debajo de cuyas numerosas figuras se esconde un caricaturizado rostro femenino.[44] En el extremo opuesto de la actitud

[43] Rafael de Balbín Lucas (ed.), *Obras de Anastasio Pantaleón de Rivera,* Madrid, CSIC, 1944.

[44] Este fenómeno estético-ideológico alcanza su punto de máxima exasperación en aquellos sonetos de Quevedo en que la jocosa caricatura gongorina se transfigura en repulsiva figuración de la falsa belleza femenina, destruida por la edad y corrompida por os vicios: "Rostro de blanca nieve, fondo en grajo / la tizne, presumida de ser ceja…" *Cf.* José Pascual Buxó, "Los tres sentidos de la poesía", en *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*, México, FCE, 1984.

devastadoramente plebeya del romance de Pantaleón está el retrato de Lísida; en él, sor Juana hubo de instalarse, no en el paradigma cómico del que también usó, sin vulgaridad, en el suyo de "Lisarda", sino en el marco áulico y prestigioso que correspondía a la alta condición de la persona retratada. En sus varios retratos literarios de la marquesa de la Laguna, sor Juana destacó la imposibilidad —filosófica y real— de copiar la suprema belleza y bondad de tan elevado sujeto; de ahí —dice el romance "Acción Lysi, fue acertada / el permitir retratarte… (núm. 89, ed. Méndez Plancarte)— que "no fue agraviar tu hermosura" el deseo de querer "eternizarla" por medio de la pintura, puesto que

> estatua que a la beldad[45]
> se le erige por grandeza,
> si no copia la belleza
> representa la deidad.

Siendo, pues, humanamente imposible copiar o retraer con perfección la suprema belleza de Lisy, puesto que pertenece —por convención cortesana y decisión metafórica— al inaccesible mundo angélico, la pintura que de ella se haga será propiamente un ídolo o "estatua" que la represente simbólicamente en su condición de criatura divinizada. Como la Flora de Arcimboldo o la Tisbe de Góngora, la Lysi de sor Juana es también un jeroglífico barroco en que la figura humana aparece enteramente recubierta por una multitud de metáforas de lo bello, lo suntuoso, lo hiperbólico. Leamos algunos fragmentos:

> Lámina sirva el Cielo al retrato,
> Lísida, de tu angélica forma:
> cálamos forme el Sol de sus luces,
> sílabas las Estrellas componga.
> Cárceles tu madeja fabrica:

[45] El retrato gongorino de Tisbe en el romance "Aunque entiendo poco griego…" concluye precisamente subrayando su carácter artificioso y rarefacto: "Estas eran las bellezas / de aquel ídolo de mármol…"

Dédalo que sutilmente forma
vínculos de dorados Ofires,
Tíbares de prisiones gustosas.
Hécate, no triforme, mas llena,
pródiga de candores asoma;
trémula no en tu frente se oculta,
fúlgida de esplendor desemboza.
Círculo dividido en dos arcos,
Pérsica forman lid belicosa;
áspides que por flechas disparan,
víboras de halagüeña ponzoña.
Lámparas, tus dos ojos, Febeas
súbitos resplandores arrojan:
pólvora que, a las almas que llega,
tórridas, abrasadas transforma…

No es casual que sor Juana haya elegido los versos decasílabos acentuados en la primera y la sexta sílabas para la composición de su poema;[46] el iniciarse cada uno de ellos con una voz esdrújula le concede de inmediato al poema un ritmo enfático, como de paso de danza, adecuado a su asunto y estilo porque, al tiempo que evocaba el modelo gongorino, quería distanciarse también de la andadura uniforme y cansina del tradicional romance octosílabo empleado por don Luis. El prurito de emulación y competencia es evidente en el texto de sor Juana desde su inicio: si el retrato de Tisbe era (en el romance "De Tisbe y Píramo quiero / si quisiera mi guitarra…") "una pintura / hecha en lámina de plata, / un brinco de oro y cristal, / de un rubí y dos esmeraldas…", es decir, una joya ricamente engastada, donde la plancha de cobre ordinariamente usada por pintores y grabadores se cambia en una lámina de plata en consonancia con la delicada belleza de la joven; pero tratándose de Lísida, la plancha en la que se dibujará su "proporción hermosa" ni siquiera puede ser hecha de ese metal noble, solo el mismo Cielo podrá proveer la superficie proporcionada a la pintura de tamaña beldad. Y tampoco serán los pinceles o

[46] *Cf.* las notas ilustrativas de Méndez Plancarte a este romance en su edición de sor Juana.

las plumas ordinarios los instrumentos apropiados para trazar la pintura de Lísida —pictórica o poética que esta sea—, sino las luces del sol y las titilantes estrellas (semejantes a las sílabas del discurso verbal) las que puedan copiar en la superficie celeste las perfecciones de la marquesa en una artificiosa imagen que persuada tanto a la vista como al oído.

El estricto esquema fijado por la retórica medieval para la descripción del cuerpo femenino fue sintetizado así por Edmond Faral:

> Frecuentemente precedido de un elogio del cuidado con que Dios o la Naturaleza procedieron en la confección de su criatura, [la descripción] comienza por la fisonomía, sigue por el cuerpo, luego por los vestidos y cada una de sus partes… De tal modo que en la fisonomía se examinan, en este orden, la cabellera, la frente, las cejas y el intervalo que las separa, los ojos, las mejillas y su coloración, la nariz, la boca, los dientes y el mentón; para el cuerpo, el cuello y la nuca, las espaldas, los brazos, las manos, el pecho, el talle. El vientre (a propósito del cual la retórica presta el velo de sus figuras a los puntos licenciosos), las piernas, los pies…[47]

De conformidad con este modelo, tanto Góngora como sor Juana repasan el cuerpo femenino en el sentido vertical acorado, que no en vano recuerda la estructura del cosmos y su reproducción en la figura del microcosmos humano; en todos los casos, las metáforas de uno y otra siguen también un mismo dechado: la cabellera ensortijada de Tisbe es, en uno de los romances, "memorias del oro"; su frente tiene el "color bruñido / que da el sol hiriendo el nácar" o, en el otro, es un "terso marfil" esplendente entre "las ondas de un sol / y la luz de dos carbunclos"; las cejas son dos "lutos", corvos y suaves; la boca un búcaro de innumerables flores. Pero sor Juana no se conformó con la reiteración de esos tópicos manidos que Góngora supo renovar colocándose entre la tradición petrarquesca y la erudición manierista; en su romance decasílabo pareciera competir también con los dechados gongorinos y, así, la cabellera de su Lísida, no solo será trasunto o "memoria" del oro, sino de todo el oro que

[47] *Cf.* Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII et du XIII siécles,* París, Champion, 1924

se cría en las proverbiales regiones de Tíbar y Ofir, de donde Salomón hizo extraer los preciados metales con que construyó su templo admirable. Y la frente de Lísida, no solo tendrá el esplendor del marfil, sino los fúlgidos candores de la luna llena, y los ojos no se quedarán en los carbunclos, cuya brasa arde en las tinieblas, sino la cegadora luminosidad de las mismas antorchas de Febo. Estos son, apenas, los "índices" de la "rara hermosura" de su amada Lysi y, finalmente, el ídolo expresivo de su adorada belleza. Como la Flora de Arcimboldo, también en el retrato de sor Juana el rostro y el cuerpo de Lysi se nos aparecen profusamente recubiertos por las materias más prestigiosas, al punto que ellas alcanzan su máximo esplendor solo en tanto que sirven de expresión a esa figura angélica, irrepresentable en sí misma por causa de su condición celestial, pero manifiesta a los ojos humanos gracias a la acumulación jeroglífica de todo ese repertorio de materias nobles y preciosas: al fin, la marquesa de la Laguna es un ídolo inaccesible en que se compendian todas ellas, y una síntesis de la mayor belleza que el arte pueda alcanzar.

Con menor pasión, pero no menor gracia, también sor Juana hizo el retrato poético de quien sucedió a Lysi en el virreinato de la Nueva España: la condesa de Galve. Sin duda atemorizada por la endeble situación en que la partida de sus protectores los marqueses de la Laguna la dejaba ante el celo persecutor de los jerarcas de su religión, sor Juana intentó —al parecer con ningún éxito— alcanzar los favores de la nueva virreina, y así, prosiguiendo con aquella costumbre cortesana en la que era tan hábil, dedicó una "Pintura de la Excelentísima Señora Condesa de Galve, por comparaciones de varios Héroes". El sistema empleado en estas seguidillas es el mismo que el del romance decasílabo antes comentado, es decir, la sobrepuesta acumulación de entidades de diverso origen sobre cada uno de los rasgos relevantes de la figura humana, solo que aquí el rostro y las partes corporales de la condesa ya no se verán simbólicamente sustituidos por astros y metales preciosos, sino por toda una galería de los mayores héroes antiguos y modernos:

Con los Héroes a Elvira
mi amor retrata,
para que la pintura
valiente salga.

Como bien indica la expresión "pintura valiente", sor Juana se propuso trazar un retrato en que mostrase su singular habilidad en la construcción de ese tipo de fantasías pictórico-literarias:

Ulises es su pelo,
con Alejandro:
porque es sutil el uno
y el otro largo.

Un Colón es su frente
por dilatada,
porque es quien su imperio
más adelanta.
[…]
César son y Pompeyo
sus bellos ojos,
porque hay guerras civiles
del uno al otro.

De modo que en el icono de la condesa, el pelo resulta, no solo comparado, sino transfundido con Ulises y Alejandro por cuanto reconocemos la disemia de los epítetos con los que habitualmente se caracteriza a tales héroes, así ser "sutil" el uno y "largo" o generoso el otro, empalma con el sentido mostrenco de la "delgadez " y "longitud" del cabello de la condesa; lo mismo sucede a Colón respecto de la frente femenina: aquel "dilató" los imperios de España, esta es también amplia y desahogada; los héroes romanos, fueron "rivales" en las luchas civiles, de suerte que los ojos de la Virreina, como César y Pompeyo, "rivalizan" también entre sí en hermosura. Así pues, todas las correspondencias establecidas entre los héroes y los rasgos de doña Elvira no se fundan —como ocurría con

el retrato de Lysi— en la semejanza hiperbólica que se establece entre objetos de naturaleza distinta pero igualmente admirable, sino en la disemia de ciertas palabras (*astucia*, *generosidad*, etc.) que, por una parte, reconocemos como indicadoras de la condición o de las acciones realizadas por los héroes a que se alude o de los epítetos con que habitualmente se les caracteriza y, por otra, se constituyen como signos homófonos de los nombres con que se designa rectamente algún aspecto de la dama retratada: cabellos, frente, cejas, ojos… Si bien el juego es ingenioso, su resultado no alcanza el esplendor inquietante de la visión arcimboldesca del retrato de Lysi. Claro está que las personas y los tiempos habían cambiado. Sor Juana se esforzó, patéticamente, por recuperar las fantásticas alturas antes alcanzadas.

III

En su notorio y controvertido libro sobre sor Juana,[48] se preguntaba Octavio Paz en qué puede considerarse el "*Primero sueño* como una imitación de las *Soledades* de Góngora". Lo es, respondía, "por sus latinismos, sus alusiones mitológicas y su vocabulario" y "por el uso reiterado del hipérbaton", pero entre ambos poemas "las diferencias son mayores y más profundas que las semejanzas". ¿Y cuáles son y en qué residen tales diferencias? Decía Paz que Góngora es un "poeta sensual" que sobresale en la descripción de "cosas, figuras, seres y paisajes, mientras que las metáforas de sor Juana *son más para ser pensadas que vistas*".[49] Y añadía:

> el lenguaje de Góngora es estético, el de sor Juana es intelectual… en Góngora triunfa la luz: todo, hasta la tiniebla, resplandece; en sor Juana hay penumbra: prevalecen el blanco y el negro. En lugar de la profusión de objetos y formas de las *Soledades*, el mundo deshabitado de los espacios celestes…[50]

[48] Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, FCE, 1982.

[49] Cursivas mías.

[50] Se diría que Paz se dejó influir por la semejanza que él mismo postuló entre el *Sueño* y el *Coup de dés.* Para sor Juana, los espacios celestes que el alma contempla en el espejo de la fantasía,

> La tentativa poética de Góngora consiste en sustituir la realidad que vemos por otra ideal… La poetisa mexicana se propone describir una realidad que, por definición no es visible. Su tema es la experiencia de un mundo que está más allá de los sentidos. Góngora: transfiguración verbal de la realidad que perciben los sentidos; sor Juana: discurso sobre una realidad vista no por los sentidos, sino por el alma.

Examinemos, aunque brevemente, las radicales aunque sugestivas afirmaciones de Paz con el fin de precisar en qué pueda consistir la originalidad del poema sorjuaniano y cuál sea la naturaleza de su relación con el texto gongorino. En primer lugar conviene tener en cuenta que las diferencias u oposiciones señaladas por Paz entre el *Sueño* y las *Soledades* responden a una decisión exegética preestablecida: persuadirnos de la modernidad del poema de sor Juana, que solo continúa la tradición de la poesía hispana barroca en sus aspectos estilísticos y en sus paradigmas mitológicos, pero que se apartaría profundamente de esa tradición culterana no solo por la independencia de su talante intelectual (el *Primero sueño* se habría inspirado directamente en el hermetismo neoplatónico y en los "sueños de anábasis"; más concretamente, en el *Iter extaticum coeleste* de Kircher), sino por el hecho de ser un texto precursor de la poesía moderna: "*Primero sueño* es una extraña[51] profecía del poema de Mallarmé *Un coup de dés n'abolira le hasard,* que cuenta también la solitaria aventura del espíritu durante un viaje por el infinito exterior e interior". Y añade: "el parecido es impresionante si se repara en que los dos viajes terminan en una caída: la visión se resuelve en no-visión".[52]

---

no vacíos, sino abarrotados de diversas "especies" o imágenes que exceden su entendimiento; reconoce pues haber sido "vencido / no menos de la inmensa muchedumbre / de tanta maquinosa pesadumbre / de diversas especies, conglobado / esférico compuesto…" como de las "cualidades" de cada uno de esos innumerables objetos (vv. 469-473).

[51] *Extraño* es un epíteto ambiguo que evidencia, al mismo tiempo, duda y asombro; la sorpresa del propio crítico ante su inesperada intuición reveladora.

[52] Insiste Paz en que "tampoco es una profecía de la poesía de la Ilustración, sino de la poesía moderna que gira en torno a esa paradoja que es el núcleo del poema: la revelación de la no-revelación".

Otra cosa conviene aclarar, y es que Octavio Paz parece haber interpretado el término *imitación,* invocado por el primer editor en el epígrafe del *Sueño,* en el sentido restrictivo de seguimiento pacato de un modelo literario y no en el de emulación, esto es, de imitación "potenciada por el propósito de superar el modelo". En la aemulatio, el nuevo texto es el resultado de una tensión extrema entre el acatamiento formal de la obra que sirve como dechado —texto que debe ser reconocido por todos— y el prurito de originalidad, vale decir, de simultánea sujeción y apartamiento del texto modélico. Y a esto se refería el padre Calleja con galana discreción cuando afirmaba que si "el espíritu de don Luis es alabado, con tanta razón, de que a *dos asuntos tan poco extendidos de sucesos*[53] los adornase con tan copiosa elegancia de perífrasis y fantasías", sor Juana, que se redujo al "angostísimo cauce" de un sueño en que quiso "comprender todas las cosas de que el Universo se compone", desplegó sin embargo un "grande golfo de erudiciones, de sutilezas y elegancias: con que hubo por fuerza de salir profundo…" Es verdad que por ocuparse de materias de suyo proclives al lucimiento poético —esto es, los tópicos de la poesía bucólica— "don Luis llevaba todas las ventajas", pero sor Juana logró, ateniéndose justamente a aquellos preceptos de la poesía culterana, hacer que su *Sueño* se alzase a la misma altura de las *Soledades.* Imposible ser más claro: sor Juana se atrevió a competir con Góngora y si no lo venció —porque decir eso de la obra de una monja americana pudiera resultar escandaloso para muchos de los españoles de entonces— al menos nadie podría negar "que vuelan ambos [poemas] por una misma Esfera" o, dicho paladinamente, que ambos son de una misma calidad o condición.

Aclarado esto, será más fácil considerar las ideas de Paz en torno a ciertos extremos del *Primero sueño,* en particular, aquellos en que, a su juicio, se separa u opone radicalmente a las *Soledades*. En estas, dice, "triunfa la luz: todo, hasta la tiniebla resplandece; en sor Juana hay penumbra: prevalecen el blanco y el negro". Ciertamente, y ya lo notamos

[53] Cursivas mías.

más arriba, el mundo de las "soledades", esto es, de los campos, bosques y riberas descritos por Góngora es de un nítido cromatismo y una suntuosa luminosidad, incluso el "farol de una cabaña" que sirve de guía al náufrago relumbra como el carbunclo en el nocturno "golfo de sombras". Pero para afirmar la absoluta falta de luz y de color en el *Sueño*, diríase que Octavio Paz se atuvo exclusivamente a los versos con que se inicia la descripción de la noche: aquella sombra piramidal que la tierra proyecta sobre la luna y no logra oscurecer las remotas estrellas, empaña sin embargo toda la atmósfera sublunar con espesas tinieblas; y no solo prevalece la oscuridad, sino que también el silencio se apodera de la tierra ensombrecida; en ese "imperio" silencioso, solo es posible percibir los pesados chillidos de algunas aves agoreras, extendido trasunto de aquel "infausto pájaro nocturno" que en la *Soledad primera* (v. 800) los amorcillos se encargan de ahuyentar para que su triste "gemido" no empañe la felicidad de los recién casados.

A esta síntesis elemental hay que añadir que sor Juana describió la noche desde dos perspectivas complementarias: la astronómica o científica y la alegórica o moral. Por un lado, alude al aspecto natural del fenómeno nocturno y, por el otro, remite a ciertas figuras míticas que proporcionan los paradigmas culturales capaces de evidenciar —esto es, de hacer visibles— los aspectos pecaminosos y trasgresores de quienes aguardan a que todos los seres de la creación (peces, aves, brutos, los hombres mismos) se entreguen al reposo para abandonar las guaridas en que se ocultaron durante el día. Así empieza el *Sueño:*

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva
escalar pretendiendo las estrellas:
si bien sus luces bellas
—exentas siempre, siempre rutilantes—
la tenebrosa guerra
que con negros vapores le intimaba

la pavorosa sombra fugitiva
burlaban tan distantes… (vv. 1-10).
[…]
quedando solo dueño
del aire que empañaba
con el aliento denso que exhalaba;
y en la quietud contenta
de imperio silencioso,
sumisas solo voces consentía
de las nocturnas aves,
tan obscuras, tan graves,
que aun el silencio no se interrumpía (vv. 16-24).

Notemos que la emulación no siempre procede por medio del establecimiento de semejanzas estrictas con el modelo, sino de sutiles reminiscencias fundadas tanto en la oposición como en la desemejanza con determinados pasajes de los dechados literarios escogidos; así pues, si Góngora —cuyo asunto central era el canto de la etapa juvenil del hombre en estrecha e inocente conjunción con la naturaleza— inicia la *Soledad primera* con la descripción, parca pero densamente alusiva, de la Primavera en la que el Sol es representado por la constelación del Toro y éste, a su vez, por la metamorfosis de Zeus en el mito del rapto de la ninfa Europa:

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
(media luna las armas de su frente
y el sol todos los rayos de su pelo),
luciente honor del cielo,
en campos de zafiro pace estrellas.

Por su parte, sor Juana da principio a la aventura intelectual del alma durante el sueño con una elaborada descripción de la noche, tal como convenía a su asunto; y si Góngora apeló a la erudición astronómica y mitológica, también lo hizo sor Juana, quien —al igual que el autor de

las *Soledades* en el pasaje relativo a la representación de los vicios cortesanos— trazará, a partir del verso 26 de su poema, la pintura de tres figuras emblemáticas relativas a los delitos de quienes, ignominiosamente metamorfoseados en castigo de haber contravenido las leyes de la naturaleza y de los dioses, se avergüenzan de mostrarse a la luz del sol. En contraposición con el deslumbrante paisaje solar de la *Soledad primera*, sor Juana aplicó al paisaje nocturno de su *Sueño* la técnica pictórica del claroscuro, que no significa la privación del color, sino el énfasis en la contraposición de la luz y las sombras.

En otro lugar traté el asunto con detenimiento;[54] aquí solo cabe recordarlo con el propósito de confirmar que sor Juana, lo mismo que Góngora, se atuvo a "la sabia y selecta erudición noticiosa", esto es, a la alusión o glosa de textos autorizados a partir de los cuales fundar la especificidad del nuevo texto. Por lo que hace al plano científico, la descripción que sor Juana hace de la noche traslada a términos metafóricos las noticias de Plinio en su *Historia natural:* "Y no es otra cosa noche, sino sombra de Tierra. Es semejante su sombra a un trompico, pues que solamente toca la Luna con la punta y no excede altitud de ella, y ansí ninguna estrella eclipsa del mismo modo… Encima de la Luna todo es puro y lleno de continua luz…" Por lo que toca al plano simbólico-moral, apeló a las aves que pululan en la noche, a saber, las lechuzas (evocadas por Nictimene, metamorfoseada por causa del incesto cometido con su padre), los murciélagos (representados por las hijas de Minias, que fueron castigadas por haberse negado a participar en las fiestas báquicas)[55] y los búhos (aludidos por el Ascálafo, mentiroso delator de Proserpina), todas ellas procedentes de las *Metamorfosis* de Ovidio, tanto como de los conocidos repertorios mitológicos, sino de ciertos emblemas o empresas en que tales figuras fueron utilizadas como prototipo de distintos vicios

[54] *Cf.* José Pascual Buxó, "Sor Juana Inés de la Cruz en el conocimiento de su *Sueño*", en *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento,* México, UNAM/Instituto Mexiquense de Cultura, 1996.

[55] Tres Emblemas dedicó Alciato al murciélago o vespertilio, los números LX, LXI y LXII; en el epigrama de este último se lee que esa "ave que solo vuela al atardecer" simboliza, entre otras cosas, a los hombres "de mala fama que se esconden y temen el juicio ajeno".

o pecados.[56] Y con el mismo presupuesto de la "erudición elegante" y la "ponderación misteriosa" con que Góngora se sirvió de diversos emblemas de Alciato para darle entidad visible a las nociones de Adulación, Ignorancia y Amor Propio, también sor Juana se basó en ciertas figuras emblemáticas en tanto que "ideas metafóricas" del amor incestuoso, la impiedad o la delación; esto es, de aquellos seres cuyos delitos vergonzosos no les permiten presentarse a la luz del día. Señalé en el trabajo mencionado el indudable influjo que sobre esos pasajes del *Sueño* ejercieron las Empresas XII ("Excaecat candor") y XIII ("Censurae Patent") de la *Idea de un príncipe político cristiano representado en cien empresas* (1640) de Diego Saavedra Fajardo.[57] La primera de esas Empresas "tiene por cuerpo un Sol radiante que, al dirigir su luz sobre el hemisferio oriental de la Tierra hace que esta proyecte hacia occidente una densa sombra en la que revolotean murciélagos, búhos y lechuzas". Por su parte, el "cuerpo" de la Empresa XIII representa una pirámide sombría que, naciendo de la tierra, oscurece con su ápice la parte inferior de la Luna, pero no alcanza a opacar la luz de las estrellas.

En sus comentarios, declaró Saavedra Fajardo la intencionada "aplicación" moral de aquellas figuras:

> A lo más profundo del pecho retiró la naturaleza el corazón humano y porque viéndose oculto y sin testigos, no obrase contra la razón, dejó dispuesto aquel nativo y natural color o aquella llama de sangre con que la vergüenza encendiese el rostro y le acusase, cuando se aparta de lo honesto.

De modo semejante, como sutil aplicación de tales figuras y de sus contenidos simbólicos, se entenderán cabalmente los versos en que sor Juana describe, primero, la amenazadora sombra piramidal con que la

[56] Decía Platón que "el que hubiera vivido bien, al llegar el tiempo conveniente, iría de nuevo a la morada del astro al que estaba ligado y tendría allí una vida feliz…" Pero el que persistía en su maldad, "sería transformado en un animal, según la forma en que hubiera pecado, siempre en la semejanza de su vicio". *Cf.* Platón, *Timeo*, trad. del griego, pról. y notas Francisco de P. Samaranch, Madrid, Aguilar, 1963.

[57] "El *Sueño* de sor Juana: alegoría y modelo del mundo", en *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento.*

materia terrestre, contrapuesta al Sol, parece deseosa de contaminar con sus "negros vapores" a las lucientes estrellas y, de inmediato, a los habitantes de esa zona tenebrosa: "la avergonzada Nictimene [que] acecha / en las sagradas puertas los resquicios… / y sacrílega llega a los lucientes / faroles sacros de perenne llama, / que extingue, sino infama"; a las doncellas que "su casa / campo vieron volver, sus telas hierba, / a la deidad de Baco inobedientes", y al "parlero / ministro de Plutón un tiempo, ahora / supersticioso indicio al agorero" (*cf.* vv. 39-55).

Por todo ello, y por tantos otros ejemplos que podrían aducirse, resulta inexacto afirmar que "las metáforas de sor Juana son más para ser pensadas que vistas". Al contrario, la poetisa se esforzó con notable éxito por lograr que las realidades abstractas del pensamiento pudieran hacerse visibles y, así, les concedió el carácter de *pinturas* alegóricas, tan halagüeñas para los sentidos como incitantes para el entendimiento, por cuanto que, haciendo alusión a pasajes conocidos de la mitología y la emblemática, revelan al lector culto su definida sustancia conceptual. Cambiando la frase de Paz, podría decirse que las imágenes de sor Juana no son bosquejos oscuros, en blanco y negro, sino que están iluminadas por una luz peculiar, la de la fantasía, de que luego nos haremos cargo. Pero conviene asentar primero lo que pensaba la propia sor Juana acerca de ese carácter visual de las imágenes empleadas para la transmisión de nociones intelectuales, es decir, de la naturaleza y condición de esos iconos cargados de saberes antiguos y adecuados a la expresión de muy precisos contenidos semánticos. Busquemos la respuesta en la misma obra de la poetisa y acudamos para ello a la loa para *El Divino Narciso*. Allí, consumada la conquista militar, América y Occidente se muestran finalmente dispuestos a recibir las verdades de la Fe cristiana y desean, en particular, que se les dé una plausible explicación del misterio de la Eucaristía, que, para ellos, vendría a ser una prefiguración o semejanza del sacrificio azteca del Teocualo, esto es, del *Dios* [que] *es comido*. La Religión encuentra el modo más adecuado para de llevar a cabo esa difícil empresa

… en *una idea*
metafórica, vestida
de retóricos colores,
representable a tu vista
te la mostraré; que ya
conozco que tú te inclinas
a objetos visibles más
que a lo que la Fe te avisa
por el oído; y así,
es preciso que te sirvas
de los ojos, para que
por ellos la Fe recibas (vv. 401-412).[58]

Claro está que el tema y propósito del *Primero sueño* son distintos, pero al igual que en las alegorías de los autos sacramentales, también en el poema las "introducidas / personas no son más que / unos abstractos,[59] que *pintan lo que se intenta decir…*" (vv. 464-467). Aceptemos, con Octavio Paz, que, al menos en parte, "la poetisa mexicana se propone describir una realidad que, por definición, no es visible"; de ahí que tanto en el *Divino Narciso* como en el magno poema filosófico se haya valido de los "colores alegóricos" para que esas ideas fueran justamente "representables" a la vista, puesto que una de las más socorridas acepciones de *representación*, como registra el *Diccionario de autoridades,* "se aplica asimismo a la figura, imagen o idea que sustituye las veces de la realidad". Y es precisamente ese propósito, a la par estético y cognoscitivo, de dar cuerpo o figura a los conceptos del entendimiento, lo que llevó a sor Juana a representar esa "experiencia de un mundo que está más allá de los sentidos", pero no siempre ni necesariamente por medio de enunciados

[58] Recordaba oportunamente Méndez Plancarte que ese "servirse de los ojos, además del oído, es el principio de la 'educación audiovisual' u objetiva… Esta pedagogía inspiró todo el arte cristiano de proyección docente y popular, desde los frescos de las Catacumbas, los vitrales y pórticos de las Catedrales medievales… y —en lo dramático— los Misterios y Moralidades de la propia Edad Media, y nuestros Autos Sacramentales" (Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas,* III. *Autos y Loas,* p. 510).

[59] "*Abstracto.* Voz filosófica. Es el que significa alguna forma con exclusión del sujeto" (*Diccionario de autoridades*).

abstractos, sino —lo más frecuentemente— a través de "ideas representables vestidas de metafóricos colores", esto es, objetivadas en figuras que, a un tiempo, se ofrecen a los ojos y al entendimiento o, para decirlo en palabras de la propia sor Juana en otro pasaje de *El Divino Narciso*: por medio de imágenes alegóricas que "pintan / lo que se quiere decir".

Dicho esto, ¿a qué ideas o creencias apeló sor Juana para representar, cumpliendo con los preceptos de la verosimilitud, aquellas visiones del alma a lo largo de su trayecto onírico, no en blanco y negro, como quiere Paz, sino plenamente formadas y coloridas? Dicho de otro modo, ¿cómo dio sustento científico a la iluminación de las figuras y los paisajes que desfilan ante los ojos intelectuales del alma en su recorrido por los reinos de la Naturaleza representados por los habitantes del agua, el aire y de los montes, y, luego, en su nítida exploración del mapa anatómico y las funciones fisiológicas del cuerpo humano, el crucial pasaje de las pirámides —que más que un "intermezzo" arqueológico, contiene la clave central el poema— y, después, la ascensión del alma a la cúspide de su poder intelectual y a la accidentada visión del universo creado, hasta la llegada del amanecer y el despertar, estos últimos ya iluminados por la luz natural del día?

Inmediatamente después de la descripción de la noche y sus figuras emblemáticas, sigue la sección que Méndez Plancarte denominó "El sueño del Cosmos": en ella se evoca el descanso a que se entregan los moradores de cada uno de los reinos naturales (marino, terrestre y aéreo, asimismo ilustrados con imágenes emblemáticas: Alcione, Acteón y el Águila, símbolo esta última de la Majestad siempre vigilante) y, especialmente, el reposo del hombre, a cuyo propósito emprende sor Juana una breve digresión sobre el fenómeno onírico, visto desde la doble perspectiva fisiológica y mítico-emblemática, también con su correspondiente aplicación moral:

así pues, de profundo
sueño dulce los miembros ocupados
quedaron los sentidos

(del que ejercicio tienen ordinario…)
si privados no, al menos suspendidos
del que ejercicio tienen ordinario,
y cediendo al retrato del contrario
de la vida que —lentamente armado—
cobarde embiste y vence perezoso…
desde el cayado humilde al cetro altivo,
sin que haya distintivo
que el sayal de la púrpura discierna…
……
y con siempre igual vara
(como en efecto, imagen poderosa
de la muerte) Morfeo
el sayal mide igual con el brocado (vv. 166-191).

A partir de ahí, explica sor Juana las causas naturales del sueño y, como resultado de este, la posibilidad del alma de abandonar pasajeramente el gobierno corporal para concentrarse en su propia contemplación o, por mejor decir, en la contemplación de las imágenes ópticas por medio de las cuales adquiere forma la sustancia del pensamiento. Conviene recordar aquí, con André Chastel y Robert Klein,[60] que una de las novedades capitales del Renacimiento, continuada e incrementada en el Barroco, "fue la tendencia a la 'ruptura de barreras' entre las disciplinas", de suerte que para el humanismo, ciencia y técnica se fundían a su vez en el arte:

> El dibujo pretendía ser, tanto como la retórica, fuente de todo conocimiento. Las "artes del pensamiento" tendían hacia un compendio de figuras, el instrumental mecánico se halla en su expansión… La situación de las ciencias de la naturaleza es especialmente interesante, en ellas se produce la *exigencia representativa*, es decir, en último término, del poder gráfico.

De esta actitud participan, por supuesto, Góngora y sor Juana. La creación de las imágenes poéticas del *Sueño* no solo se basa en el caudal

[60] André Chastel y Robert Klein, *El humanismo,* Barcelona, Salvat Editores, 1964.

literario e iconológico transmitido por la mitología clásica y la historia natural, sino también en los conocimientos científicos, ya fuesen heredados de la Antigüedad o resultado de los descubrimientos modernos. Todos los lectores de las *Soledades,* recordarán el pasaje de la primera de ellas donde el "político serrano" —reconociendo en las ropas del joven peregrino las huellas del naufragio— pronuncia un discurso, a la vez que erudito y lleno de implicaciones moralizantes: las navegaciones antiguas, no menos que las modernas llevadas a cabo por portugueses y españoles, son empresas regidas por la codicia insaciable, y ello da pie a una extensa digresión histórico-geográfica que va desde Palinuro hasta Cristóbal Colón, Núñez de Balboa, Vasco de Gama y Magallanes, en la cual se recurre a numerosas imágenes ópticas inspiradas sin duda en la cartografía de la época; así, por ejemplo, la célebre descripción del istmo de Panamá representado como una "sierpe de cristal", semejante a la estrecha cintura del voluminoso cuerpo del continente americano, que impide que se junten su inmensa cabeza, situada en el septentrión, con la cola escamada que termina en las cercanías del polo antártico:

> [...] el istmo que Océano divide,
> y, sierpe de cristal, juntar le impide
> la cabeza, del Norte coronada,
> con la que ilustra el Sur cola escamada
> de antárticas estrellas (vv. 425-429).

Leo Spitzer supuso que en esta metáfora de la "sierpe de cristal" hay el recuerdo del Emblema CXXXII ("Ex Litterarum studiis immortalitatem acquiri") de Alciato.[61] Ni por el tema —que es el de la fama alcanzada por los humanistas por obra de sus estudios— ni por la figura del Ouroboros, la serpiente que se muerde la cola, signo de la eternidad del tiempo, resultan pertinentes para explicar la imagen empleada por Góngora. Un estimulo más probable pudieran haber sido algunas de las

[61] *Cf.* Leo Spitzer, "La *Soledad primera* de Góngora: notas críticas y explicativas a la nueva edición de Dámaso Alonso", *Revista de Filología Hispánica,* II, 1940, pp. 151-176.

"tablas geográficas", soberbiamente impresas, de las obras de Gerardo Mercator o Cornelius Wytfliet.

Así también, las figuras utilizadas por sor Juana para representar la debilitada actividad de los órganos corporales durante el sueño tenían que fundarse, no ya en las imágenes evanescentes o anamórficas de los tratados herméticos, sino en los conocimientos anatómicos y fisiológicos transmitidos por Galeno, Aristóteles y la infinita caterva de sus comentadores, y gráficamente representadas desde el siglo XVI por Leonardo o Andrea Vesalio en las láminas anatómicas de su *Humani corporis fabrica;* el mismo modelo siguió utilizándose en el XVII por un autor de indudable presencia en las bibliotecas novohispanas, Atanasio Kircher, en cuya enciclopédica *Musurgia Universalis* puede verse, entre tantas otras ilustraciones, una cabeza humana de la que han sido removidos la piel y los músculos para dejar al descubierto la compleja estructura del órgano del oído.[62]

Un poeta neogranadino contemporáneo de sor Juana, Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla, percibió claramente el carácter de ilustración fisiológica propia de las imágenes de ese pasaje del *Sueño*, al reconocer cómo en ellas se descubre "el interno / orden de las naturales / funciones con que alma y cuerpo / se entienden sin declararse", por obra de la "industria" o ingenio de la poetisa, que halló "con nuevos primores el arte / para poner al revés / las tuniquillas visuales" y, de ese modo, ofrecer un testimonio directo y sorprendente de "esa anatomía" del alma "partida en diversas partes".[63] Dice sor Juana que, invadido por el sueño, el cuerpo humano, por su quietud, parece un "cadáver con alma", si bien da señas de su atenuada vitalidad el corazón, comparable a "un reloj humano" cuyo

> …vital volante
> que si no con mano,
> con arterial concierto, unas pequeñas

[62] *Cf.* Ignacio Osorio, *La luz imaginaria. Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos,* UNAM/Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1993.

[63] *Cf.* José Pascual Buxó, *El enamorado de sor Juana,* México, UNAM/Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1993.

muestras, pulsando, manifiesta lento
de su bien regulado movimiento.

Y si el corazón se representa por su analogía con los relojes (cuya cuerda y manecillas se ofrecen como metáfora del pulso), el pulmón —que es imán atractivo del viento— se compara con un "respirante fuelle", y el estómago con "una científica oficina / próvida de los miembros despensera" y también con una "templada hoguera del calor humano" en que se cuecen los alimentos y envía al cerebro los húmedos vapores de la digestión; pero —tal como se lee en la prosificación de Méndez Plancarte— eran en "esta ocasión tan claros, que con ellos no solo no empañaban u opacaban las diurnas imágenes sensoriales que la facultad 'estimativa'… transmite a la 'imaginativa', y que esta —más clarificadas— entrega para que las atesore más fielmente la memoria", la cual no solo las guarda tenazmente, sino que las presenta a la fantasía, para que esta dé forma a nuevas creaciones imaginarias. Expliqué en otra parte que en todo esto sigue sor Juana la lección aristotélica del tratado *De los ensueños:*

> cuando el alimento llega convertido en sangre al corazón se produce un ascenso del calor que hay en cada animal hasta las partes más altas del cuerpo, llenándolas de una humedad "muy abundante y espesa"; cuando esta humedad desciende y expulsa el calor concentrado en la cabeza, "entonces viene el sueño y el animal se duerme" hasta que, separadas las partes de la sangre, las más ligeras se dirigen hacia arriba y las más espesas hacia abajo. Verificada esta separación, el animal despierta. Pero durante el sueño, la imaginación puede conservar "toda su vivacidad"; de ahí que haya gentes que "estando dormidas se mueven y ejecutan actos propios de la vigilia, *pero jamás sucede esto sin que intervenga alguna imagen o sensación, porque los sueños son una forma de percepción*".[64]

Y algo más, la percepción de las imágenes de ciertos objetos durante el sueño no proviene de la sensación directa de tales objetos, sino del

[64] *Cf.* José Pascual Buxó, "El arte de la memoria en el *Primero sueño* de sor Juana", en varios autores, *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual,* México, Universidad del Claustro de Sor Juana, 1995.

recuerdo de sus imágenes conservadas en la memoria y evocadas o rememoradas de manera quizá involuntaria. Todo esto, creo yo, permite entender mejor la lección fisiológica y psicológica expuesta por sor Juana en el pasaje comentado y, en especial, la procedencia y entidad de las imágenes o simulacros de las cosas que la fantasía presenta a la contemplación del alma:

> [Aquella] templada hoguera del calor humano
> al cerebro enviaba
> húmedos, mas tan claros los vapores
> a los atemperados cuatro humores,
> que con ellos no solo no empañaba
> los simulacros que la estimativa
> dio a la imaginativa,
> y aquesta por custodia más segura,
> en forma ya más pura
> entregó a la memoria que, oficiosa,
> grabó tenaz y guarda cuidadosa,
> sino que daba a la fantasía
> lugar de que formase
> imágenes diversas.

En su afán por explicar la naturaleza y el significado de las imágenes desplegadas en el *Sueño,* sor Juana no se conformó con la teoría fisiopsicológica antes mencionada, sino que, por exigencia estética y cultural, hubo de entrar en el terreno de las analogías históricas o mitológicas. Esas imágenes que durante el sueño se le representan al ánima y la invitan a su contemplación pueden tener correspondencia o semejanza con el portentoso espejo del Faro de Alejandría, en cuya pulida superficie iluminada por el fuego alcanzaban a verse todas las naves que surcaban el reino de Neptuno y, sin importar la distancia en que se hallasen, podían distinguirse, no solo su número y tamaño, sino también la fortuna o la desdicha de su navegación; de manera semejante a ese espejo prodigioso, la fantasía

[…] iba copiando
las imágenes todas de las cosas,
y el *pincel invisible iba formando*
de mentales, sin luz, siempre vistosas
colores, las figuras
no solo ya de todas las criaturas
sublunares, mas aun también aquellas
que intelectuales claras son estrellas,
y en el modo posible
que concebirse puede lo invisible,
en sí, mañosa, las representaba
y al Alma las mostraba (vv. 280-291).

En los versos que hemos puesto en cursivas pareciera hallarse algún tipo de contradicción que pudo haber llevado a Octavio Paz a suponer que en el poema de sor Juana prevalecen las imágenes penumbrosas: ¿cómo es que el invisible *pincel* de la fantasía iba formando las figuras de las cosas con "mentales colores, luminosos aunque sin luz"?, tal como dice Méndez Plancarte en su paráfrasis. La respuesta, al menos la que da origen a las teorías clásicas de la visión, está en el *Timeo* platónico. Se lee allí que los dioses colocaron en el rostro humano los órganos que sirven a la "previsión del Alma", principalmente los ojos, que son "portadores de luz", esto es, de un fuego puro que "reside dentro de nosotros y que es hermano del fuego exterior… [y] se colora a través de nuestros ojos de una forma sutil y continua".

Así pues, cuando la luz del día envuelve esa corriente de la visión, lo semejante se encuentra con lo semejante, se funde con ello en un único todo y se forma, siguiendo el eje de los ojos, un solo cuerpo homogéneo… Pero cuando el fuego exterior se retira por la noche, el fuego interior se encuentra separado de él… Deja entonces de ver y lleva al sueño.

Cuando el reposo es completo, sobreviene "un sueño casi sin ensueños", pero cuando "subsisten en nosotros movimientos más notables… resultan de ellos las imágenes de diversa naturaleza, más o menos intensas, *semejantes a los objetos interiores o exteriores*", que son, *mutatis mutan-*

dis, aquellas figuras mentales de las criaturas visibles y de los conceptos intelectuales de que habla sor Juana. Incluso la comparación con el fabuloso espejo del Faro de Alejandría pudo haberla tomado sor Juana del mismo diálogo platónico, donde inmediatamente de lo dicho se pasa a tratar de las "imágenes que dan los espejos y todas las superficies pulidas y brillantes" en las que se verifica un fenómeno paralelo al de la visión directa de los objetos, pues también en ese caso, "se une estrechamente el fuego de la visión contra la superficie brillante y lisa". Desde el iluminado espejo de la inteligencia, el alma podrá contemplar los vistosos simulacros de ese universo por el que tenderá "la vista perspicaz, libre de anteojos".

EL CASTELLANO, UNA LENGUA DE DIÁLOGO PARA EL SIGLO XXI*

Pedro SANZ

Excelentísimo señor don José Luis Martínez, director de la Academia Mexicana,
excelentísimos señores académicos,
señoras y señores:

Sean de gratitud mis primeras palabras hacia todos ustedes. De gratitud por el alto honor que nos tributan al abrirnos de par en par las puertas de esta docta casa.

Y de gratitud por su entrega, sus desvelos, su sabiduría y su admirable dedicación para hacer del castellano, del español, una lengua de entendimiento, de solidaridad, de respeto, de identidad y de cultura.

Para hacer del español una fuente de saber, de civilización y de concordia. Para que el español siga siendo la patria común de todos nosotros, de los 400 millones de personas que soñamos, sentimos, amamos y nos expresamos en un mismo idioma.

México siempre ha sido un país de acogida, de encuentro y de confluencia. Un país culto, soñador, creativo y enamorado de la lengua. De esa lengua que nos congrega hoy en torno a ella, de esa lengua que cobija en su regazo a todos sus vástagos, a los de esta orilla del Atlántico y a los de la otra: a peruanos, españoles, mexicanos, colombianos, chilenos, salvadoreños y nicaragüenses. A argentinos, venezolanos, paraguayos y guatemaltecos. A puertorriqueños, dominicanos, uruguayos, ecuatorianos, cubanos y panameños. A costarricenses, bolivianos y hondureños. A todos.

* Conferencia leída por el presidente del Gobierno de la Comunidad Autónoma de La Rioja, don Pedro Sanz, en la sesión pública ordinaria del 9 de mayo de 2002.

A ese mosaico entero de pueblos, razas y culturas que formamos la comunidad hispanoamericana, esa comunidad que posee un pasado común y que anhela un futuro de progreso y de prosperidad compartido y construido sobre las bases de esa lengua que es y debe seguir siendo nuestra principal y primera seña de identidad.

Porque, como recitó el recordado y festejado Octavio Paz al recoger el Premio Cervantes a toda su carrera, "decir lengua es decir civilización: comunidad de valores, símbolos, usos, creencias, visiones, preguntas sobre el pasado, el futuro y el porvenir".

"Al hablar —añadía Octavio Paz— no hablamos únicamente con los que tenemos cerca: hablamos también con los muertos y con los que aún no nacen, con los árboles y las ciudades, los ríos y las ruinas, los animales y las cosas. Hablamos con el mundo animado y con el inanimado, con lo visible y con lo invisible. Hablamos con nosotros mismos."

"Hablar —decía— es convivir, vivir en un mundo que es este mundo y sus trasmundos, este tiempo y los otros: una civilización."

Este idioma, esta cultura y esta civilización común, sintetizados a su vez en un idioma compartido, es lo que nos ha traído hoy aquí ante ustedes, ante los académicos de México y ante el pueblo mexicano en su conjunto.

Nos ha traído el deseo de encontrarnos con un país inmenso, inmenso en belleza y en recursos naturales. Inmenso en potencialidades y en deseos de progreso.

Inmenso en su pasión por el idioma e inmenso por ese deseo de que el español continúe siendo una lengua de diálogo y de influencia en este milenio que acabamos de estrenar y que, sin duda, pondrá a prueba nuestra capacidad de superación como colectividad y como cultura.

Con nosotros traemos el sabor de lo nuevo, de lo que nace, de lo que echa a andar. Traemos los orígenes mismos del castellano.

Traemos lo que San Millán de la Cogolla, con sus dos monasterios —el de Suso y el de Yuso—, representa.

Lo que representa como germen de esta lengua universal y policultural y lo que representa también, y sobre todo, como enclave privilegiado donde se documenta, se estudia, se fija y se divulga este idioma que ya es hablado por 400 millones de personas y que aspira a hacerse un hueco, un espacio de privilegio, en un mundo cada vez más globalizado, interrelacionado y mundializado.

En un mundo donde, como profetizaba el recientemente fallecido Camilo José Cela, Nobel de Literatura y comprometido hasta lo más hondo de su ser con la causa emilianense, solo contarán con garantías de supervivencia cuatro grandes idiomas: el inglés, el árabe, el chino y el español.

A nuestro favor tenemos una cultura milenaria, una cultura frondosa, rica y proverbial.

Una cultura tan precisa y meticulosa que es capaz incluso de determinar (algo que no ocurre con ningún otro idioma del mundo) el momento exacto y el lugar concreto donde el castellano echó a andar: los monasterios de Suso y Yuso, focos incesantes de irradiación de cultura y de conocimientos en la Edad Media.

Esos monasterios en los que esa lengua que hablaba el pueblo llano fue trasvasada al papel para que, desde ahí, ya en soporte estable y desde los minúsculos márgenes de unos códices, iniciara el camino que le ha llevado por medio mundo hasta convertirse en instrumento de comunicación y entendimiento de millones de personas y en arma de futuro para una comunidad.

Ese mismo camino que la trajo a América, donde adquirió dimensión universal. Y también a México, donde se mezcló con lenguas amerindias hasta transformarse en mestiza, en mulata y en criolla. Y donde la literatura castellana y en castellano se ha engrandecido merced a figuras como Juan de Dios Peza, Amado Nervo, Mariano Azuela, Xavier Villaurrutia, el mencionado Octavio Paz, Rosario Castellanos, Juan Rulfo, Jaime Sabines y Carlos Fuentes.

Una de nuestras principales prioridades debe radicar, precisamente, en la conservación y el enaltecimiento de esos lugares, de esos monasterios,

el de Suso y el de Yuso, declarados por la UNESCO Patrimonio de la Humanidad, ya que constituyen en sí mismos dos símbolos vivientes del amor que sentimos por nuestras raíces, por nuestro idioma: por el español.

En esa tarea está embarcada la Fundación San Millán de la Cogolla, constituida en octubre de 1998 y que ha conseguido aglutinar en torno a sus objetivos a empresas y personas comprometidas con la defensa de este patrimonio que pertenece a la comunidad hispanohablante y en el que, según una afortunada definición del director de la Academia Chilena, "confluimos, concordamos y nos reconocemos" todos.

Gracias a su ambición, a su tenacidad y al ahínco con que trabaja, en estos momentos el monasterio de Yuso, el de abajo, dueño de una de las bibliotecas monásticas más florecientes de Europa, está siendo sometido a un lavado de cara integral a fin de preservar su esplendor monumental y de exponer en las condiciones adecuadas los tesoros que alberga a cuantos visitantes se acercan a admirarlo año tras año.

Otra Fundación, la denominada Camino de la Lengua Castellana, desempeña un papel paralelo y complementario para divulgar no solo la trascendencia de San Millán de la Cogolla y la de Gonzalo de Berceo —primer poeta castellano, y también riojano— en el nacimiento del español.

Sino también la de todas las villas, pueblos y ciudades que, en sus primeros balbuceos, contribuyeron decisivamente para hacer de esta una lengua universal, universitaria, literaria, filosófica y culta: Santo Domingo de Silos, Valladolid, Salamanca, Ávila y Alcalá de Henares, cuna de Miguel de Cervantes.

Como ya saben, la exposición con que se rinde homenaje a esta ruta cultural también ha venido con nosotros a México, y podrá ser admirada durante cuatro meses en el bellísimo Museo Nacional de las Culturas.

Pero el esfuerzo quedaría incompleto, cojo, si, a la vez que toda esta serie de iniciativas mencionadas, San Millán de la Cogolla, como depositario de este espectacular y valiosísimo legado histórico, no entendiera en toda su dimensión la responsabilidad que tiene encomendada para

que el castellano no se detenga, para que el castellano continúe avanzando y siga siendo "la liga más fuerte de nuestra comunidad", en expresión de Carlos Fuentes.

Para que el castellano alcance la proyección mundial que le corresponde y para que continúe participando en primera línea de fuego en todos los campos donde se definirá el futuro de la ciencia, de la política, de los negocios, de la cultura y de la economía.

Con ese afán, la Fundación San Millán ha propiciado cuantos debates e iniciativas han sido precisas para analizar las debilidades que pueda presentar la divulgación e implantación del español y ponerles coto a la mayor brevedad posible.

Es oportuno citar en esta línea el Encuentro Internacional de Directores de Departamentos de Español de Universidades que congregó en San Millán de la Cogolla, entre el 12 y el 15 de octubre del año 2001, a profesores procedentes de Estados Unidos, Canadá, Gran Bretaña, Alemania, Francia, Corea del Sur y Brasil.

Durante el Encuentro, la mayoría de los participantes coincidieron en señalar el creciente interés en todo el mundo por aprender español y la motivación empresarial que explica este auge. Y auguraron un futuro brillante a esta lengua si sabe adaptarse a las nuevas condiciones económicas.

Otro encuentro de suma trascendencia fue el que citó a todas las Academias de la Lengua Española en 1999, y a lo largo del cual se nombró miembro de Honor de la Fundación San Millán al director de la Academia Mexicana, al excelentísimo señor don José Luis Martínez, que hoy nos honra con su presencia.

En esa reunión de Academias el entonces ministro de Educación y Cultura del Gobierno español, don Mariano Rajoy, sentenció que "el peso político de España e Iberoamérica en la esfera internacional del nuevo milenio estará condicionado a la envergadura de la cultura en español".

Y señaló que "el reto que tenemos planteado es incorporar el español y la cultura en español a las grandes áreas de influencia como lengua internacional y como cultura de negocio".

"Para alcanzar estos objetivos —agregó— es necesario mantener una unidad en nuestra forma común de comunicarnos, por encima de particularismos."

Ahí subyace, creo yo, la clave que debe guiar nuestras aspiraciones.

Y me cabe la satisfacción de poder asegurar que la Fundación San Millán, la cual me honro en presidir y que tiene como presidente de honor a su alteza real el príncipe de Asturias, en atención a su innegable vocación panhispánica, ha abierto siempre sus puertas a los hispanohablantes de uno y otro lado del mundo, convencida de esta necesidad de puesta en común y bajo el peso estadístico del dato que indica que de cada 10 personas que hablan español, nueve son iberoamericanas.

Frecuentes han sido los encuentros internacionales que, con tal pretensión, han tenido como escenario privilegiado el incomparable marco del monasterio de Yuso, todos ellos ciertamente interesantes y provechosos.

En uno de ellos, el que congregó a los embajadores iberoamericanos el 7 y 8 de mayo de 1999, quedó claro el deseo de todos los países que formamos esta comunidad de hablantes de sumar fuerzas y voluntades en aras a fortalecer el español, a reafirmarlo como patria común de todos nosotros y a asegurarle una supervivencia internacional protegiéndolo de amenazas externas.

Significativa fue, ciertamente, la intervención del mexicano don Francisco Valdés Treviño, que destacó, y cito textualmente, "el valor de México como trinchera geográfica y cultural frente al inglés".

El valor de México como muro de contención a las influencias que llegan del Norte, y que, de no hallar esta resistencia activa que simboliza México, arrasarían no solo con una lengua, sino con todo lo que ella lleva aparejada, como son las costumbres de toda una comunidad, sus formas de pensar y de comportarse, sus tradiciones, sus mitos y leyendas, su espíritu de concordia y de solidaridad, sus conocimientos compartidos durante siglos y que son los que sientan las bases de una civilización con perspectivas de expansión.

De otro lado, la Fundación San Millán siempre ha tenido claro el im-

portantísimo papel que desempeñan los medios de comunicación para caminar hacia esa uniformización necesaria por su enorme capacidad de difusión.

Para caminar hacia esa uniformización idiomática que, respetando las singularidades y particulares de cada país, debe alejar cualquier amenaza de desintegración que se cierna sobre el horizonte, cualquier atisbo de fragmentación de esta lengua universal y aglutinadora de las personas de tres continentes distintos.

Desde esta premisa, directores de medios informativos de 21 países se dieron cita en San Millán de Cogolla en noviembre de 2000 y, tras unas sesiones presididas por el entusiasmo y por una fervorosa vocación de servicio, firmaron un documento en el que declaraban:

Primero: su firme decisión de comprometer todos sus esfuerzos en difundir y reafirmar el idioma español como forma de ratificación permanente de nuestra identidad cultural.

Segundo: su determinación a desarrollar la lengua española como forma óptima de llevar a todos los rincones de la Tierra la cultura hispanoamericana y sus fundamentos básicos de creatividad, tolerancia, justicia y libertad como cumplimiento de un deber asumido con las generaciones que nos precedieron y ante las generaciones que vendrán.

Pero, vuelvo a insistir, para ello es precisa la uniformización del español. Y, en este capítulo, tengo que agradecer la inestimable y entusiasta ayuda que nos está prestando la Real Academia Española, que ha reafirmado la capitalidad de San Millán de la Cogolla como corazón y cuna del idioma y que ha elegido, como lugar simbólico, el monasterio de Yuso para presentar todas las iniciativas que ha promovido con este afán.

Entre ellas, me congratula señalar que fue en San Millán de la Cogolla donde hizo su puesta en escena la nueva *Ortografía,* un preciado y precioso instrumento para toda la comunidad iberoamericana y un claro ejemplo de panhispanismo y de respeto a los modos de hablar que se prodigan en los países americanos.

Y ha sido en San Millán de la Cogolla también donde, el pasado mes de abril de 2002, los académicos españoles, con su director al frente, don Víctor García de la Concha, asumieron el compromiso de encarar la confección del Diccionario Histórico, una vasta empresa que deparará incontables beneficios a nuestro acervo común.

Pero mis agradecimientos se quedarían incompletos si no reconociera el fervor con que se trata el idioma en México. El cariño con que se estudia, se promueve y se divulga. Si no reconociera el fabuloso trabajo que está desarrollando la Academia de la Lengua, que, además de su impresionante labor filológica, le cabe el honor de haber propiciado y acogido, en 1951, el Primer Congreso de Academias de la Lengua Española, reafirmando su extraordinaria contribución a la colaboración de todas las instituciones que velan por la pureza del idioma.

Y tampoco sería completo mi agradecimiento si no mencionara a los departamentos de filología de las diferentes universidades mexicanas. O si no tuviera unas palabras de admiración para El Colegio de México, para ese colegio que, cuando se llamaba de otra forma, cuando se llamaba Casa de España, dio abrigo a todos los intelectuales españoles que se vieron obligados a abandonar su patria durante la dolorosa contienda civil.

No es de extrañar que, con el amor que se profesa aquí al español, el doctor Juan de Cárdenas llegara a afirmar, a finales del siglo XVI, que la manera de hablar de los mexicanos era "pulida, cortesana, delicada y naturalmente retórica; mucho más propia y elegante que la de los españoles peninsulares".

O que el poeta toledano Bernardo de Balbuena, en su *Grandeza mexicana,* escribiera un poema dedicado a la ciudad de México, en el que decía:

Es ciudad de notable policía
y donde se habla el español lenguaje
más puro y con mayor cortesanía,

vestido de un bellísimo ropaje,
que le da propiedad, gracia, agudeza,
en casto, limpio y grave traje.

México ha servido además para poner en contacto el español con multitud de lenguas indígenas que se hablan en este extraordinario país de contrastes y de asombros, para hacerlas dialogar, para hacerlas conversar. Ha servido para propiciar el encuentro. Para que este idioma poroso que es el español, y que ya nació trufado de arabismos y otros influjos, se haya fortalecido en un mestizaje que exhibe con orgullo.

Además, a México se debe en gran parte la feliz circunstancia de que en Estados Unidos se hable de forma creciente la lengua de Cervantes, la lengua de Gonzalo de Berceo. Como a otros cabe atribuir el mérito de que Brasil haya posado su mirada sobre este idioma y lo haya invitado a sus colegios y universidades como asignatura de obligado aprendizaje.

Esto es lo que ha permitido a Carlos Fuentes exclamar con indisimulada satisfacción que durante este siglo "la lengua castellana será el idioma preponderante en las tres Américas: la del Sur, la del Centro y la del Norte".

Sobra decir que participo de la alegría de Fuentes y de todos los que son tan optimistas como él.

Y es que me cabe la satisfacción de poder afirmar que entre todos, entre ustedes y nosotros, entre los estudiosos, los escritores y los ciudadanos de la calle, hemos conseguido crear una lengua que goza de buena salud, una lengua que (y vuelvo a citar a Fuentes) "se está convirtiendo, cada vez más, en una lengua universal, hablada, leída, cantada, pensada y soñada por un número creciente de personas".

Pero lejos del lógico regocijo o de la autocomplacencia, debemos seguir luchando sin demoras ni descanso por continuar fortaleciendo esta lengua, por ganar el reto que nos plantean las nuevas tecnologías, por adentrarnos con firmeza en el sendero de internet, en ese sendero que se abre a ese camino de la lengua que nació, hace más de mil años, en San Millán de la Cogolla y que ya es el idioma de 400 millones de personas.

Si no actuamos con diligencia, si retrocedemos por culpa de nuestra falta de miras, por nuestra impericia para afrontar con firmeza el reto de la globalización económica y de la evolución informática, no solo estará en juego la lengua, sino algo mucho más importante: estarán en juego nuestras propias raíces.

Tengo la certeza de que ganaremos la batalla. De que entre todos conseguiremos que el castellano sea el idioma del siglo XXI. Un idioma para el diálogo. Para la concordia. Para la esperanza. Para el desarrollo. Y para el progreso.

Así ha sido durante más de mil años y así seguirá siéndolo al menos durante otros mil.

Muchas gracias.

ACTIVIDADES DE ALEJANDRO QUIJANO EN LA ACADEMIA*

Enrique Cárdenas de la Peña

Alejandro Quijano, décimo director de la Academia Mexicana (1939-1957)

Don Alejandro nace en Mazatlán, Sinaloa, el 5 de enero de 1883. Refugiado en la ciudad de México desde temprana edad, se inicia en el magisterio y en la literatura en los años que pasa en la escuela Nacional Preparatoria, donde entabla lazos de amistad con Antonio Caso, José Vasconcelos, Isidro Fabela y Genaro Fernández MacGregor, este último compañero suyo durante toda su vida. Antes discípulo del ilustre matemático Joaquín Terrazas, recibe enseñanzas de historia general del maestro Justo Sierra. Siendo ya maestro en la Escuela Normal, en su cátedra de Literatura —que imparte compitiendo con Rafael López—, cuenta con alumnos tan aventajados como Gregorio López y Fuentes, Francisco González Guerrero, Rodrigo Torres Hernández y Basilio Badillo. Cuando, mucho después —en 1967 con exactitud—, rememora su estudiantado en *Mi preparatoria. Memorias de juventud,* recuerda a muchos otros maestros, como Rafael Sierra, Francisco Rivas, Francisco Puitziberg y Ezequiel A. Chávez, a los que arropa con amabilidad y gracia, pero también con método, disciplina, aptitud expositiva. Se recibe de licenciado en derecho en el transcurso de 1907, en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, y en la docencia casi inmediata enseña lengua y literatura castellanas en la Normal de Maestros y en la Facultad de Altos Estudios;

* Leído en la sesión ordinaria del jueves 11 de julio de 2002. El texto que forma parte de la *Historia de la Academia Mexicana, 1946-2000.*

propone los cursos de Práctica Civil y Penal, Práctica Forense y Derecho Administrativo, y llega a la dirección de la ya para entonces facultad entre 1920 y 1922, época en la que ya ha entablado relaciones con la Academia Mexicana. Adoctrina a la juventud y se hace amar por ella. Carlos González Peña lo ha descrito tal vez mejor que nadie, tal como era:

> Alto, fuerte, robusto, de recio abdomen, todo él pulcritud y cortesía, respirando bondad y también derramándola. Bondad destellan aquel ancho rostro limpio y sonrosado, aquellos ojos maliciosos que prodigan el mirar cordial, aquella boca constantemente iluminada por el sonreír afectuoso. Antes festivo que irónico, el buen gigante de alisados cabellos en los que ya apunta el argento, pasa por la vida con ademán de dádiva.[1]

Muy de vez en cuando y por corto tiempo denota su afición por la poesía, que después no practica; ejemplos de ella, *Lluvia, Véspero, Subo de tramo en tramo:*

> Subo de tramo en tramo por la vida
> para alcanzar la luz de un punto vago
> en cuyos resplandores más me embriago
> cuanto más se hace larga la subida…

Más que la poesía, admira su lectura magnífica. Hay quien dice que leía con dicción perfecta, con sabio juego de la voz y del ritmo en todo momento, con una conmovida reverencia comparable a un casi murmullo lleno de unción, como si orase. Amista con Ramón López Velarde, Saturnino Herrán y Manuel M. Ponce; en el terreno de la jurisprudencia utiliza los servicios de Manuel Gómez Morin y Vicente Lombardo Toledano, entonces ideológicamente coincidentes, como secretarios. Y se liga en forma decidida a los hombres del Ateneo de la Juventud; al actuar él personalmente como su último secretario de actas, intima con los miembros, así como con sus directores: Antonio Caso, José Vascon-

[1] Carlos González Peña, "Valores que perduran", *El Universal,* 1 de octubre de 1942.

celos y Enrique González Martínez.[2] Con ellos aprende a impulsar su saber crítico, su disciplina, su orientación mental severa; hace a un lado la improvisación.[3]

Antes de pertenecer a la Academia Mexicana —y haciendo a un lado toda su vida alrededor de la Barra Mexicana en la que fungió incluso como presidente, y apartándonos de su labor como periodista y director de *Novedades* y olvidándonos también de sus artículos en diversos medios de comunicación y de su egregio tino como conductor de la Cruz Roja Mexicana durante 25 años (1932-1957)—, hemos de analizar aquí solo a grandes rasgos su actividad más destacada. Alfonso Herrera, oficial mayor de la Secretaría de Estado y del Despacho de Instrucción Pública y Bellas Artes, al dirigirse el 29 de noviembre de 1915 a Manuel G. Revilla, profesor de Lengua Nacional de la Escuela Nacional Preparatoria, lo comisiona para dictaminar, en compañía de los maestros Alejandro Quijano y Arturo Pichardo, las reformas ortográficas propuestas por el señor Francisco Figueroa, según copia que les adjunta de la "inisiatiba de reforma ortografika para fasilitar la enseñanza del idioma ispano-mejikano". Tras el estudio respectivo, el jurado dictaminador, tras señalar que el proyecto se basa exclusivamente en la fonética, por consideraciones de índole varia que puntualizan, decide no aceptar las reformas de que se trata, dictaminando en sentido adverso. Posteriormente, Manuel G. Revilla y Alejandro Quijano firman, el 20 de diciembre de 1915, lo que se conoce como *Un dictamen sobre la ortografía fonética,* editado por Tipografía Murguía en México durante 1916.

Luego, Alejandro Quijano participa en el tercer centenario de la muerte de Cervantes el 23 de abril de 1916, con su ensayo "Miguel de Cervantes Saavedra", al lado de Genaro Fernández MacGregor y Carlos

[2] Entre los papeles de don Alejandro Quijano conservados por la Academia Mexicana existe un escrito del 5 de octubre de 1937, nota aclaratoria a don Octavio G. Barreda, director de la revista *Letras de México,* en la cual lista a los miembros pertenecientes al Ateneo de la Juventud, luego Ateneo de México, fundado el 28 de octubre de 1909, con cambio de nombre en 1912. Aparecen también los nombres de los fundadores ateneístas, y sus estatutos.

[3] Salvador Azuela, "Homenaje a la memoria de don Alejandro Quijano", en *Memorias de la Academia Mexicana,* t. XX, pp. 209-215.

González Peña; brota en él la vocación cervantina, su espíritu quijotesco, el elogio a los valores del espíritu, triunfantes a pesar de la situación patética por la que atraviesa nuestro país.[4]

Cuando el Ateneo Hispánico de México conmemora, el 8 de noviembre de 1917, el cuarto centenario de la muerte del cardenal Cisneros, Alejandro Quijano da una conferencia en la velada para ello, en la que, paso a paso, recrea la vida de quien fue fray Francisco Jiménez de Cisneros, figura política en el siglo xv español: confesor de la reina Isabel la Católica —de Castilla—, político que en ese momento endereza la escasez hacendaria y que representó, más que nada, el eje de la unidad peninsular, al vigorizar la monarquía y crear un ejército numeroso, disciplinado, aguerrido. Inquisidor, no fue tan cruel y despiadado como cuenta la leyenda. Expandió la corona y encabezó el Consejo de Regencia mientras Fernando estaba ausente en su reino de Nápoles; proclamó a Juana como reina y antes de que Carlos I tomara posesión, gobernó, a pesar de su ancianidad, con valor, sagacidad e inteligencia. Por si fuera poco, creó la universidad alcalaína y extendió la cultura hispánica. Según Quijano, Cisneros "es el hombre cuya muerte se recuerda, un egregio varón, un hombre fuerte, uno de los más grandes españoles que han visto los siglos" tras ser arzobispo de Toledo.[5]

Muy probable es que las citadas dos intervenciones de Quijano hayan sido la causa de que el 28 de agosto de 1918 fuera propuesto como miembro correspondiente de la Academia Mexicana por José López Portillo y Rojas, Enrique González Martínez y Luis González Obregón. La propuesta es aprobada por unanimidad el 9 de octubre del mismo año, en la sesión donde se encuentran los académicos López Portillo y Rojas, Martínez Sobral, Canale, González Martínez y Escobedo, más González Obregón y Sosa. El 15 del propio octubre el presidente de la Academia y su secretario interno, Enrique Martínez Sobral, le escriben a Quija-

[4] *Ibídem.*

[5] Alejandro Quijano, *Jiménez de Cisneros,* México, Antigua Imprenta de Murguía, 1918.

no señalándole su nombramiento; él responde de inmediato, cuatro días después, agradeciendo el cargo.[6]

Mientras es nombrado académico de número, Alejandro Quijano lee el 17 de noviembre de 1919 durante una velada en Toluca su interpretación "Amado Nervo, el hombre". La Universidad Nacional dedica un homenaje luctuoso al poeta nayarita tres días después de haberlo colocado en la Rotonda de los Hombres Ilustres. Impecable, Quijano lo enmarca allí:

> Tenía entonces, haciendo marco al rostro que siempre fue flaco y amarillo —como de carne abatanada e infundido en marfiles viejos—, una barbilla rala, negra, no muy pulcra. Su faz, así, se parecía un poco a la de esos Cristos "prerrafaelistas", los de Giotto, los de Cimabué, no bellos, no blancos, sino cetrinos, empapados en tristeza, transflorando el último dolor. Su cuerpo, enjuto, un poco encorvado, se movía con parsimonia. Vestía un tanto estrafalariamente, calzando guantes raros, portando chalecos de colores más o menos primitivos: el verde, el rojo. Su casaca no era, por cierto, un prodigio de corte; no la hubieran llevado ni Brummel ni D'Orsay. Su voz, un tanto monótona, con los dejos y acentuaciones inconfundibles de nuestras regiones del Occidente, no carecía, sin embargo, de gracia, haciendo que escuchada primeramente con cierto recelo, quizás hasta con una leve burla última, fuese después ganando al auditorio, haciéndolo suyo poco a poco, hasta vencerlo.[7]

Enrique Martínez Sobral, como secretario perpetuo, es quien le comunica a Quijano el 12 de abril de 1920 que en sesión habida dos días antes se decidió que ocupara la vacante de académico de número dejada por Enrique Fernández Granados, fallecido el 18 de febrero pasado, en virtud de ser el correspondiente más antiguo de los que residen en el Distrito Federal. Quijano responde de enterado y agradece la ocupación de la silla XVI.[8] Es ratificado como correspondiente extranjero de Espa-

[6] Expediente de Alejandro Quijano, Academia Mexicana.

[7] Alejandro Quijano, *Amado Nervo, el hombre,* México, Antigua Imprenta de Murguía, 1919. En 1949, 30 años después, con insistencia, escribirá "Cómo era Amado Nervo. Un recuerdo de su primera presentación pública".

[8] Expediente de Alejandro Quijano, Academia Mexicana.

ña el 7 de mayo siguiente.[9] Así es como le llega el momento inscrito para leer su discurso de ingreso.

La celebración acaece el 27 de octubre del mismísimo 1920, cuando lee su magnífico estudio intitulado "La poesía castellana en sus cuatro primeros siglos". El discurso es un estupendo recorrido, impreso más tarde en 41 cuartillas, que abarca desde el grandioso *Poema de Mio Cid* hasta Garcilaso de la Vega, tras hacer un elogio de su predecesor en el sitial que le corresponde. Del español dice: "la bella y rotunda habla hispánica con la cual decimos nuestras quejas y nuestros goces, nuestras ilusiones o nuestros desengaños". Del canto del Campeador prosigue con el clérigo Gonzalo de Berceo y su monasterio de San Millán de la Cogolla, Alfonso X *el Sabio* y las *Tablas Alfonsinas* o el famosísimo *Código de las Siete Partidas,* su sobrino el infante don Juan Manuel, el arcipreste de Hita y su *Libro de Buen Amor,* el judío Sem Tob, el canciller Pero López de Ayala y el *Rimado de Palacio,* el marqués de Santillana o Íñigo López de Mendoza, en la corte de Juan V, y sus conocidas "serranillas", Jorge Manrique y sus renombradas *Coplas,* Juan Boscán y la escuela literaria italianista, con la suavidad y el encanto de las *Églogas* de quien muere en 1536, antes del nacimiento del que fue hijo del cirujano Rodrigo de Cervantes y su mujer, Leonor de Cortinas. Dejamos a un lado a otros cuantos de los mencionados por Quijano. La contestación corre por cuenta del director de la Academia, José López Portillo y Rojas, quien recuerda los libros de caballerías, como el *Canto de Rolando,* y el verdadero origen germánico de ellos, y la perfecta originalidad de la obra castellana.[10]

Cuando Quijano llega a la Academia —comenta Salvador Azuela—, sus trabajos allí son numerosos. Olvidamos algunos de ellos para referirnos a los más trascendentes. El 21 de junio de 1921, conocedor de López Velarde, lee unas palabras ante la tumba del poeta, cuando su existencia

[9] Ibídem.

[10] Alejandro Quijano, "La poesía castellana en sus cuatro primeros siglos", recepción como individuo de número de la Academia Mexicana de la Lengua, correspondiente de la Real Española, y contestación del director de la Academia, José López Portillo y Rojas, México, 1921. Reproducción en *Memorias de la Academia Mexicana correspondiente de la Española,* t. IX, pp. 330-364.

se trunca a mitad del camino, "gran muchacho, nobilísimo en su arte y en su vida, todo sinceridad y emoción, todo ánimo cordial, todo impulso generoso y amable".[11] Sobre el mismo poeta, en 1924, publica su artículo "La picardía honesta, 'La Argentina'", y su consecuente "López Velarde, claque de 'La Argentina'", donde lo coloca un tiempo como constante y ahincado preconizador de la danzarina Antonia Mercé.[12] La bonhomía e interés de Quijano por la literatura lo convierten el 9 de octubre de ese año en censor de la Academia, en sustitución de Manuel G. Revilla; y es en este mes cuando, al tener lugar el Tercer Congreso Jurídico Nacional, hace el elogio de una de las figuras importantes de nuestra historia independiente, "Don Valentín Gómez Farías", de quien señala que "si se le estima con ánimo sereno, desposeído de todo prejuicio, inspirado solo en un aliento de amor a nuestro país, se llega a la convicción de que merece el bien de la patria".[13] Durante 1925, el 29 de agosto, alaba en un discurso la excelencia de la labor desarrollada por Francisco A. de Icaza como crítico, historiador, poeta y gloria de México en el extranjero; en su carrera diplomática primeramente lo nombran segundo secretario de la legación mexicana en España, donde hace vida de arte y de cultura; luego es representante en cargos de mayor alcance en Alemania, en medio de un trabajo inagotable; como poeta, Icaza es escritor con nota de color vivo, fuerza y ardor; como historiador, una muestra son sus *Conquistadores y pobladores de Nueva España*.[14] Y en 1926 Quijano escribe, para la Barra Mexicana en este caso, "Señor doctor Cornelius van Vollenhoven" el 17 de septiembre, en la hora en que este ilustre jurisconsulto holandés viene a México siendo superárbitro en la Comisión de Reclamaciones ante los Estados Unidos de América y nuestro país.[15]

[11] Alejandro Quijano, "Palabras leídas ante la tumba de Ramón López Velarde", 21 de junio de 1921, expediente en la Academia Mexicana.

[12] Alejandro Quijano, "López Velarde, claque de 'La Argentina'", expediente de la Academia Mexicana.

[13] Alejandro Quijano, "Don Valentín Gómez Farías", expediente…, 29 de octubre de 1924.

[14] Alejandro Quijano, "Francisco A. de Icaza", *Memorias de la Academia Mexicana,* tomo X, pp. 191-204.

[15] Alejandro Quijano, "Señor doctor Cornelius van Vollenhoven", *Barra Mexicana,* 17 de septiembre de 1926.

Más adelante, Alejandro Quijano en 1931 habla sobre que "La Academia Española permite ya escribir *México* con *x*", y en 1933, exactamente el 5 de abril, contesta el extensísimo discurso de recepción leído solo en parte por Artemio del Valle-Arizpe, intitulado "Fray Servando Teresa de Mier Noriega y Guerra"; allí refiere algo del hombre y algo sobre su obra. Lo describe tal cual es, enfundado en ropa tan singular, "de cuerpo más alto que bajo, macilento de carnes —que antes fueron nutridas—, de ojillos vivaces, luciendo al través de diáfano cristal de sus anteojos orlados de obscurecido carey, de bigote regular —que antes llevó gallardamente aderezado a la borgoñesa, es decir, en formidables puntas que casi acariciaban los ojos—". Quijano lo analiza como solitario, soltero o solterón casi; gran conversador y observador incansable; recorre a las volandas su obra, y remata diciendo "en prenda de honradez, que tal vida, tan bien pintada por Valle-Arizpe, no es de su predilección".[16]

En el transcurso de 1935, Alejandro Quijano publica en ediciones de *Número,* revista dirigida por Guillermo Jiménez, su excelente comentario "Cervantes y el Quijote en la Academia", capítulo o fracción de un pretendido libro que al parecer nunca cuaja como tal, pero que encierra una serie de facetas relacionadas con la obra magna, capital en el transcurso de los tiempos.[17] También en tal año Ediciones Botas lanza de él *En la tribuna. Conferencias y discursos,* donde se suceden, enredados en un solo volumen, sus estudios "Cervantes", "La manquedad de Cervantes", "La gaya ciencia", "La raza", "La Universidad", "Jiménez de Cisneros" y "Juárez". En 1936 prepara una semblanza de su conocido "Antonio Caso". Y en 1939 da a conocer su lectura "Mazatlán", escrita para los

[16] Alejandro Quijano, "Contestación al anterior discurso", *Memorias de la Academia Mexicana,* t. XI, pp. 119-128.

[17] Alejandro Quijano, "Cervantes y el Quijote en la Academia", México, Ediciones de Número, 1935. Abarca: "Las palabras cervantinas, cervantescas", "Los quijotes y el quijotismo", "Lo quijotesco y lo sanchopancesco", "Dulcineas y maritornes", "Monipodios. Cortadillos", "Las bodas de Camacho", "El licenciado Vidriera", "¡Guarda, que es podenco!", "Los molinos de viento", "¿Y Rocinante?", "Los refranes de Sancho", reproducido en las *Memorias de la Academia Mexicana,* t. XI, pp. 170-185.

juegos florales celebrados en el puerto la noche del 17 de febrero de este año, en elogio a su tierra natal:

> Hoy, por fin, llego. Y al llegar beso simbólicamente, con amor de hijo, las arenas de estas playas, y enfervorizo mi corazón ante la dulce memoria, instintiva casi, de aquellos momentos primeros de mi vida pasados aquí al amparo de mis amadas sombras paternas, para ir luego, muy poco después, a otros puertos y a otras ciudades… mar, proficuo mar, inmenso mar que baña estas costas sinaloenses, y murmura en sus playas y brama en sus cantiles…[18]

El 16 de agosto del mismo calendario la Academia escoge a Alejandro Quijano para pronunciar su oración fúnebre en el sepelio de Federico Gamboa: con el alma transida de pena despide al ilustre director que lo antecede desde 1923. Cuenta que "sus palabras son mera voz de emoción, trémula, humedecida", y que lo ha visto unos días antes en Cuernavaca, "oyendo su palabra sabia e inteligente al par que amena, salpicada en todo instante de la más clara sonrisa espiritual". Ha muerto firme en su virtud, tranquilo porque supo hacer una vida buena y fecunda, rodeado de amores puros y de pura amistad.[19]

La sesión del 20 de septiembre siguiente, presidida por el académico de número Salvador Cordero, se ocupa de la elección de un nuevo director de la corporación:

> entregados en la secretaría, por escrito, los votos de los señores académicos presentes, y unidos a estos los enviados, con los poderes respectivos, por los señores académicos que no pudieron asistir a la sesión, resultó electo por unanimidad de votos director de la Academia Mexicana correspondiente de la Española el señor académico de número don Alejandro Quijano. Como acaba de indicarse que la elección fue por unanimidad de votos, debe hacerse constar que el señor Quijano, razonando su voto con frases muy elocuentes y elogiando en todo su valer los muy grandes méritos del señor académico González Martínez, votó por dicho señor académico González

[18] Alejandro Quijano, *Mazatlán,* México, Editorial Cvltvra, 1939.

[19] Alejandro Quijano, "Oración fúnebre", *Memorias de la Academia Mexicana,* t. XI, pp. 291-293.

> Martínez. Hecha la declaratoria de la elección, el señor Cordero dio posesión de su nuevo puesto al señor Quijano, quien manifestó que agradecía profundamente la distinción de que se le había hecho objeto, y ofreció poner en el desempeño de su alto cargo todo su entusiasmo y todo el cariño que siente por esta corporación.[20]

Carlos González Peña sustituye a don Alejandro como censor.

El 20 de diciembre, todavía del mismo 1939, Alejandro Quijano entrega "El segundo centenario del diccionario de autoridades. Los diccionarios académicos", donde narra sucintamente el origen de la Academia Española, fundada en 1713, así como la aparición de los seis volúmenes del *Diccionario de la lengua española,* 1726-1739, con inclusión de 13 365 voces. Quijano asegura que el trabajo de un *Suplemento* interrumpido condujo a la segunda edición en un volumen del conocido como *Diccionario de la lengua castellana, compuesto por la Real Academia Española,* casi de mil páginas, puesto a la luz en 1783. La tercera edición del Diccionario data de 1791, con mayor tamaño de las páginas y menor tipo de letra; la cuarta, de 1803, incluye por primera vez como letras especiales la *ch* y la *ll.* La quinta y sexta ediciones aparecen en 1817 y 1822. Tras una edición espuria de 1824, la verdadera séptima impresión nacería en Madrid hasta 1832, con modificaciones en las abreviaturas. La octava, la novena y la décima ediciones surgen en 1837, 1843 y 1852, respectivamente. La Academia Española, dígase lo que se diga, emplea en sus ediciones un espíritu abierto a todas las fuentes, a todos los rumbos; es liberal de veras. El lenguaje es para ella cosa viva, actuante, en movimiento, no paralítica ni anquilosada; así lo demuestra la última edición de 1936 que menciona Quijano.[21]

Carlos González Peña escribe el 1 de octubre de 1942 en *El Universal* una loa a Alejandro Quijano que denomina "Valores que perduran". En 1943 nuestro director prologa el texto *Monje y marino* del padre Mariano Cuevas donde este narra la odisea de fray Andrés de Urdaneta y el

[20] Acta de la Academia Mexicana de la sesión del 20 de septiembre de 1939.

[21] Alejandro Quijano, "El segundo centenario de autoridades", en *Los diccionarios académicos,* México, Editorial Cvltvra, 1940. También en *Memorias de la Academia Mexicana,* t. XIII, pp. 7-18.

descubrimiento de la "vuelta del poniente": "abra ya el lector las páginas que siguen, y léalas, y goce en ellas las delicias de la pintura de un grande hombre, de una etopeya real, encuadrada, por lo demás, en un nuevo paisaje del siglo XVI mexicano, con todos los vislumbres primeros, con todos los comienzos magníficos de esta nacionalidad nuestra, a la que el padre autor ama tan hondamente…"[22]

Después, en 1946, señala que "del 13 de septiembre de 1912 en que murió don Justo Sierra, a este 6 de marzo en que muere don Antonio Caso, corre una etapa en la cultura nacional". En deuda con él por la emoción, que lo inhibe ante su fosa —donde José Vasconcelos pronuncia la oración fúnebre—, escribe Quijano unas cuartillas en que lo exhibe como "esclarecido maestro, filósofo, sociólogo, expositor, artista, con excepcionales dotes oratorias de brillantez elocuente, don atractivo y gracia como pocos".[23] Y en 1947, dentro del tomo XII de las *Memorias* académicas (pp. 214-217), deja constancia de su escrito "Cervantes y don Quijote", con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes, uno de los mayores ingenios que han visto los siglos; de Cervantes acota que, nacido en humilde casa, pero experimentando los dulces y amargos sabores en su vida, es por él por quien España gana nombre heroico; Quijano señala a Cervantes como creador de la obra señera sin precedente: "no se había dado otra no digamos par, ni aun semejante en el género, en la envergadura, en la perfecta humanidad de sus personajes, síntesis y resumen de todas las vidas: blanco y negro, benevolencia y maldad, pequeñez y nobleza, llanto, risa, gracia, ensueño, locura, barro y estrella…"[24]

En 1948, Alejandro Quijano habla del talento y la limpieza moral de Luis Garrido cuando se le nombra rector; él lo conoció hondamente durante el viaje que hicieron juntos, en disfrute, hacia Europa dos años

[22] Mariano Cuevas, *Monje y marino,* pról. Alejandro Quijano, México, Galatea, julio de 1943.

[23] Alejandro Quijano, "Antonio Caso", expediente de Alejandro Quijano, marzo de 1946, inédito.

[24] Alejandro Quijano, "Cervantes y Don Quijote", *Memorias de la Academia Mexicana,* t. XII, pp. 214-217.

antes.[25] En 1949, *México en la Cultura* le publica "José Clemente Orozco, el amigo", donde Quijano considera al genial artista como uno de los mayores dentro de la plástica mexicana: "hombre limpio, lleno de cualidades amigas a pesar de la postura incisiva, dolorosa, a veces aun crudelísima de su obra; afectuoso también, emotivo desde lo hondo, a pesar de su aparente frialdad personal"; lo recuerda como su compañero en la escuela primaria.[26] En 1950 participa Quijano en dos eventos notorios: la velada para conmemorar el centenario del natalicio de José López Portillo y Rojas, el 26 de mayo, y la representación de la Academia Mexicana ante la Academia Española, con el objeto de invitar a los miembros españoles a la celebración del Primer Congreso de Academias auspiciado por el licenciado Miguel Alemán: esta vez habla el 19 de octubre.

Del novelista eminente y varón cabal José López Portillo y Rojas, director de la Academia desde 1916 hasta el día de su muerte —ocurrida el 22 de mayo de 1923—, nos recuerda Quijano que fue autor de *La parcela, Los precursores* y *Fuertes y débiles,* obra costumbrista mexicana por excelencia, y lo describe así:

> hombre alto y fuerte, un tanto carilargo, con boca de correcto trazo, aunque oculta por abundante bigote que en un tiempo, y de acuerdo con la moda, terminó en puntas bien aderezadas, miope, por lo menos en sus años de madurez y senectud, lo que le hacía usar lentes con gruesos cristales; de calvicie avanzada desde su madurez también, pero ya casi total en sus veinte años últimos, era pausado en el andar; y pausado en el ademán y en el timbre de la voz, haciendo aflorar en leve sonrisa, en palabra medida, su cordialidad no vocinglera, no estridente…[27]

En la reunión del 19 de octubre, presentes Genaro Fernández MacGregor y Rubén Romero como mexicanos, refiere la sugerencia presi-

[25] Alejandro Quijano, "Luis Garrido", 2 de julio de 1948.

[26] Alejandro Quijano, "José Clemente Orozco, el amigo", 20 de noviembre de 1949.

[27] Alejandro Quijano, "Palabras en la velada para conmemorar el centenario del natalicio de José López Portillo y Rojas", 26 de mayo de 1950. Además, tiene tiempo para ofrecer en Orizaba, el 18 de mayo de este año, "Veracruz en la Academia de la Lengua".

dencial de efectuar el congreso, ofreciendo el patrocinio económico del Gobierno para cumplirla con todo el decoro posible. Por tratarse de la matriz, la comisión invita a los académicos españoles para su traslado y participación al evento que, según se piensa, debe comenzar el 23 de abril de 1951 con el afán de cuidar y depurar nuestra lengua, el mejor y eterno legado que se nos ha dejado.[28]

Ya en 1951, noviembre por mes, despide Quijano a Miguel Alessio Robles bajo el título "Muere un caballero".[29] Cuando Rubén Romero fallece el 4 de julio de 1952, Alejandro es electo para representarlo en la Comisión Permanente del Congreso de Academias; Alberto María Carreño así se lo comunica al doctor Félix Restrepo, vicepresidente de tal comisión.[30] Por tal fallecimiento, nuestro estudiado lleva dos páginas, el 14 del citado mes, para llorar al autor de Pito Pérez:

> fácil, fluente, admirable en páginas descriptivas, lo mismo que en pasajes de evocación; admirable igualmente en tiradas en que, dejándose ir, es poeta grande… Y luego el interés es algo que nos atrae, que nos ase fuertemente, que no nos deja ir de las páginas de sus libros. Y ello es porque ha vivido, ha sentido, ha alentado cuanto escribe. Sus tierras, sus pueblos, sus hombres, su Michoacán entero, los vuelca en sus páginas, nos lo da generosamente, sin tasa, con el mismo gesto con que él, en la vida, es corazón amigo y brazos siempre abiertos.[31]

Antes, el 21 de febrero de este calendario, anota en su discurso "Ante la tumba de don Enrique González Martínez" la desaparición del autor del soneto *La muerte del cisne:* "No es el momento de aquilatar valores ni de medir alturas… se ha desplomado en nuestra patria una ingente cum-

[28] Alejandro Quijano, *Memoria del Primer Congreso de Academias de la Lengua Española.*

[29] Alejandro Quijano, "Muere un caballero", noviembre de 1951.

[30] Alberto María Carreño al doctor Félix Restrepo, vicepresidente de la Comisión Permanente del Congreso de Academias, México, D. F., 12 de julio de 1952. Alejandro Quijano es electo durante la sesión ordinaria del 11 del mismo mes de julio. El 14, el director se incorpora a la corporación en la junta del 14 inmediato; así lo hace saber Julio Jiménez Rueda el 18 al secretario perpetuo de la Academia Mexicana.

[31] Alejandro Quijano, "Rubén Romero", 24 de julio de 1952.

bre de poesía, levantada en medio siglo de canto sin quiebras ni caídas… abatió el cisne sus alas…"[32]

No obstante que Alejandro Quijano pisa Europa por larga estadía que abarca de julio de 1952 a julio de 1953, no obstante que apunta notas y comentarios, a su regreso responde los discursos de ingreso de Julio Torri y de Luis María Martínez el 21 de noviembre y 30 de diciembre, respectivamente. Torri lee "La 'Revista Moderna de México'" y Luis María, en su categoría de arzobispo primado de México, "Francisco Banegas Galván, obispo de Querétaro, historiador, pedagogo, literato". En esta última intervención, el director intitula su contestación "La personalidad de monseñor Martínez a través de su obra".[33]

Todavía en el trienio 1954-1956 Alejandro Quijano trabaja, aunque sin regularidad explosiva. El 1º de julio de 1954, pongamos por caso, publica en la prensa "Don Agustín Aragón", ese hombre "humano" —uno entre un millar—, es decir, moral, generoso, amigo, esencia con la cual el mundo andaría mejor, en un camino menos lleno de obstáculos y peligros; de inteligencia clara, lúcida, de genuina cultura; positivista curiosamente de aliento y tierno en sus afectos.[34] Y el 8 de diciembre cercano contesta el discurso de recepción pronunciado por Manuel Toussaint con el título de "La epístola moral de Fabio": hombre de prosapia en las letras mexicanas —dice él—, hijo de médico ilustre, entregado a los estudios de arte de tiempo atrás, entre ellos el de *La Catedral de México,* manifestación insuperable publicada en 1917 sobre nuestro monumento.[35] El tomo XVI de las *Memorias de la Academia Mexicana* recoge cinco trabajos de Quijano de distintas fechas, atrasados desde 1931 hasta el propio 1954, a saber: "Una moción de orden. La Academia Española

[32] Alejandro Quijano, "Ante la tumba de don Enrique González Martínez", *Novedades,* México, 22 de febrero de 1952.

[33] Alejandro Quijano, "Contestaciones a los discursos de ingreso de Julio Torri y Luis María Martínez", *Memorias de la Academia Mexicana,* t. XIV, pp. 323-328 y 331-334, respectivamente. La primera de ellas es leída por Jaime Torres Bodet, por hallarse enfermo el director.

[34] Alejandro Quijano, "Don Agustín Aragón", *Novedades,* sábado 1 de julio de 1954.

[35] Alejandro Quijano, "Contestación al anterior discurso", *Memorias de la Academia Mexicana,* t. XV, pp. 137-140.

permite ya escribir *México* con *x*", "Cuatro palabras filosóficas: la cuestión social", "Del yantar, vulgo 'muquir'", "Apunte cervantino" y "Consideraciones sobre el Quijote".[36] Este último trabajo aparece además reproducido en *México en la Cultura,* el 3 de julio de 1955. En 1955 realiza un boceto: "Un hombre de bien, Luis Garrido".[37]

El año de 1957 lo recibe muy enfermo. Entusiasmado, piensa en el compromiso alegre de la inauguración que habrá de efectuarse el 15 de febrero de los corrientes en la casa de Donceles 66, al fin recinto oficial de la Academia. El 31 de enero circulan las invitaciones. Él escribe el 14 de tal mes, segundo del año, según creemos haber dicho, "El nuevo domicilio de la Academia Mexicana", discurso-palabras que envía, dictadas en su lecho de enfermo, y turnadas para ser leídas por Julio Jiménez Rueda, a quien Manuel Romero de Terreros ruega que así se ejecute.[38] Muere dos días después de la susodicha inauguración. Hasta el 28 de abril de 1958 se le avisará a Julio Casares, de la Real Academia Española, sobre su deceso. Al morir deja vacantes las plazas de director y de académico. En la sesión ordinaria del 22 del mes en que muere se señala que Alberto María Carreño pronunció palabras de duelo junto a su tumba. Existe la idea de celebrar una sesión solemne en su honor; de contratar al pintor José Atanasio Monroy para que haga su retrato, a fin de colocarlo en la galería de directores; y de publicar un libro en su memoria, donde colaborarán Alfonso Reyes, Jaime Torres Bodet y Luis Garrido. Al mes justo, 22 de marzo de 1957, la sesión extraordinaria de la Academia, realizada como homenaje a Alejandro Quijano, recoge piezas sentidas escritas por Julio Jiménez Rueda e Isidro Fabela. Jiménez Rueda aclara que "don Alejandro fue un hombre al que ninguna de las cosas humanas le fue ajena: con perfil de humanista tuvo el don por excelencia, que es el don de compren-

[36] Alejandro Quijano, "Cinco trabajos de Alejandro Quijano", *Memorias de la Academia Mexicana,* t. XVI, pp. 279-306.

[37] Alejandro Quijano, "Un hombre de bien, Luis Garrido", 19 de abril de 1956.

[38] Hemos hablado sobre ello en el capítulo "El recinto" de la *Historia de la Academia Mexicana de la Lengua.* La invitación, la sesión del 15 de febrero de 1957, y las palabras escritas por Alejandro Quijano para este suceso aparecen en las *Memorias de la Academia Mexicana,* t. XVI, pp. 9-18.

der". Isidro Fabela resume que el recién finado "no conocía el odio, ni la venganza, ni el desprecio, ni los rencores: su vida fue una gran obra de amor".[39]

A los 10 años de desaparecido Alejandro Quijano, en sesión pública efectuada el 24 de febrero de 1967 Salvador Azuela obsequia al auditorio y al recuerdo su completísimo escrito "Homenaje a la memoria de don Alejandro Quijano".[40] No olvidemos que Alberto María Carreño, el 22 de junio de 1950, le había dedicado "Los dos Quijanos", donde lo festeja:

> Si no eres par, tampoco lo has tenido,
> que par pudieras ser entre mil pares;
> ni puede haberle donde tú te hallares,
> invicto vencedor jamás vencido.[41]

Ni que en España es recibido nada menos que por José María Pemán, de la Real Academia Española, con su saludo "Muchos Alejandros han sido héroes de grandes realidades; y muchos Quijanos, héroes de grandes sueños…"

[39] Los dos artículos, ambos intitulados "Alejandro Quijano", han sido recogidos por Antonio Luna Arroyo en una publicación de la editorial La Justicia en el propio 1957, con introducción debida a su pluma, y los añadidos *In memoriam,* por Eduardo Pallares; "Una vida noble", por Luis Garrido, y "Alejandro Quijano, el filántropo", por Genaro Fernández MacGregor, leído este por su autor en la Cruz Roja, en 1950.

[40] Salvador Azuela, "Homenaje a la memoria de don Alejandro Quijano", *Memorias de la Academia Mexicana,* t. XX, pp. 209-215.

[41] Alberto María Carreño, "Los dos Quijanos", México, 22 de junio de 1950.

EL MÉDICO Y LA MUERTE*

Ruy Pérez Tamayo

Introducción

La muerte es, finalmente, inevitable. Todos los seres humanos somos mortales y, a partir de cierta edad, todos lo sabemos, aunque muchos prefieren ignorarlo. La muerte individual aparece en el mundo biológico al mismo tiempo que la reproducción sexual, y desde un punto de vista evolutivo parece ser consecuencia de ella, porque cuando un ser vivo pierde la capacidad de dejar descendencia también cesa de tener relevancia en el proceso de la evolución. La universalidad de la muerte nos irrita y hasta nos confunde, pero solo cuando la contemplamos sin los anteojos darwinianos y desde las alturas de nuestros deseos y aspiraciones de inmortalidad, apoyados en la mitología y en las promesas de casi todas las religiones, tanto politeístas como monoteístas. Para Darwin y sus seguidores, la muerte es simplemente el resultado de multiplicar la probabilidad por la suerte en función del tiempo: en esta ecuación, lo que primero es apenas posible poco a poco se hace probable, y tarde o temprano se transforma en inevitable. El concepto popular de que la función del médico se limita a "luchar contra la muerte", aparte de no ser correcto, lo coloca en la incómoda posición de perdedor obligado, porque en última instancia la muerte siempre saldrá ganando. Las relaciones del médico con la muerte son bastante más complejas que lo sugerido por su imagen romántica de Caballero Andante combatiendo y derrotando a la Muerte.

* Leído en la sesión ordinaria celebrada el 25 de julio de 2002.

En lo que sigue intento un análisis de tales relaciones dentro del marco de la ética médica laica. El texto está dividido en dos partes: en la primera hago un resumen del concepto de ética médica laica, basado en los objetivos de la medicina, y presento un esquema de código ético médico derivado de esos objetivos; en la segunda examino cuatro facetas de la relación del médico con la muerte; el concepto médico actual de muerte, los problemas del uso de medidas de terapia intensiva en pacientes terminales concientes e inconscientes, el suicidio asistido y la eutanasia.

Parte I

Ética médica laica

Conviene iniciar los comentarios que siguen con una serie de definiciones sobre el uso de ciertos términos. Voy a entender por *ética médica laica* los principios morales y las reglas de comportamiento que controlan y regulan las acciones de los médicos cuando actúan como tales, derivados únicamente de los objetivos de la medicina, sin participación o influencia de otros elementos no relacionados con esos objetivos. Estos otros elementos son de dos tipos: los englobados dentro de la *ética general o normativa,* que son válidos no solo para los médicos sino para todos los sujetos humanos, y los incluidos en la *ética trascendental o religiosa,* que son válidos solo para los que comparten las creencias propias de las distintas ideologías religiosas (católica, protestante, judía, musulmana, budista, otras). La mayor parte de los textos de ética médica son mezclas de principios y normas derivadas de estas tres esferas de la ética: la laica, la general y la trascendental. Las dos primeras pretenden apoyarse en la razón y están abiertas al análisis y a la discusión basada en argumentos históricos o actuales, pero siempre objetivos, mientras que la tercera emana del dogma y se basa en la fe, por lo que no está sujeta a discusión.

Otro término que está de moda es *bioética,* que con frecuencia se usa como sinónimo de *ética médica,* aunque desde luego no lo es. La bio-

ética describe los principios morales y las normas de comportamiento de los seres humanos ante todo el mundo biológico; desde luego, esto incluye a la ética médica pero la rebasa ampliamente, pues no se limita a los médicos sino a todos los hombres, ni se restringe a los enfermos sino que abarca a toda la naturaleza. La ética médica es, pues, la rama de la bioética que tiene que ver únicamente con los aspectos específicos de la práctica de la profesión, y es a la que se limita este texto.

Los objetivos de la medicina

Es tradicional que al hablar de ética médica se haga referencia a diferentes códigos, tanto antiguos como recientes, como el Juramento Hipocrático (en sus versiones clásica, árabe o cristiana), el Código de Asaf, la Plegaria del Médico, atribuida en forma apócrifa a Maimónides, la *Ética Médica* de Percival, la Declaración de Ginebra, el Código de la Organización Mundial de la Salud, etc. Todos estos códigos son híbridos formados por tradiciones antiguas, por costumbres regionales más o menos limitadas, y por distintos mandamientos religiosos. Su valor es mucho más histórico que actual, o bien son tan generales que equivalen a la expresión de muy nobles sentimientos, pero nada más.

Yo pienso que el mejor punto de partida para elaborar un código ético médico no es un documento antiguo o una serie de mandamientos no razonados, sino la naturaleza específica de la medicina, definida en función de sus objetivos, que solo son los tres siguientes: *1*) preservar la salud; *2*) curar, o aliviar, cuando no se puede curar, y siempre apoyar y acompañar al paciente; y *3*) evitar las muertes prematuras e innecesarias. La medicina es tan antigua como la humanidad, y a lo largo de su historia ha cambiado mucho, pero desde siempre ha conservado esos mismos tres objetivos y por ahora no concibo que en el futuro pueda transformarse tanto como para modificarlos o abandonarlos. De hecho, los tres objetivos mencionados de la medicina pueden resumirse en uno solo, que sería el siguiente: lograr que hombres y mujeres vivan jóvenes

y sanos y mueran sin sufrimientos y con dignidad, lo más tarde que sea posible.

Un código de ética médica laica

No me cuesta trabajo aceptar que la medicina surgió antes de que *Homo sapiens sapiens* pisara la faz de la tierra. Puedo imaginarme cuando alguno de los homínidos que lo precedieron en la evolución, al sentirse enfermo e incapaz de valerse por sí mismo, se acercó a otro miembro de su misma especie y le pidió que le ayudara (los homínidos no hablaban, pero hay otras formas de comunicación diferentes al lenguaje); cuando el homínido interpelado aceptó proporcionarle la ayuda solicitada, nació la medicina. En este momento se creó la situación social que constituye el centro mismo de la profesión, la esencia y la razón de ser de la medicina: la relación médico-paciente. A lo largo de la historia el acto médico ha sido siempre el mismo: un ser humano que solicita ayuda para resolver su problema médico y otro ser humano que acepta dársela y lo hace, con más o menos éxito. Los ambientes y las circunstancias en las que ocurre este acto médico han cambiado a través del tiempo, y en nuestra generación se han hecho tan complejas que la relación médico-paciente original se encuentra gravemente amenazada con transformarse en algo muy distinto. Pero a pesar de la amenaza, todavía es válido decir que la esencia y la naturaleza de la medicina se definen en función de la relación médico-paciente.

En vista de lo anterior, es posible construir un código de ética médica laica basado en los objetivos de la medicina y centrado en la relación médico-paciente. En principio, puede aceptarse que los objetivos de la profesión podrán alcanzarse mejor cuando la relación médico-paciente se dé en las condiciones óptimas. Este principio es razonable, se refiere en forma específica a la práctica de la medicina y no está influido por reglas de ética general o por ideologías religiosas. De este enunciado se desprende que todo aquello que se oponga o interfiera con la instalación

y la conservación de una relación médico-paciente óptima será éticamente malo, deberá considerarse como una falta de ética médica. En cambio, todo lo que favorezca al establecimiento y la persistencia de una relación médico-paciente óptima será éticamente bueno, deberá calificarse como positivo desde un punto de vista ético médico.

He usado varias veces la expresión "relación médico-paciente óptima", por lo que conviene caracterizarla. Desde luego, se trata de una relación interpersonal, que puede contar con testigos pero no con interferencias, entre el paciente y *su* médico, y entre el médico y *su* paciente. Como todas las relaciones humanas, esta también tiene una historia natural, un principio en el que el miedo y la incertidumbre iniciales, por parte del enfermo, y la apertura y el trato receptivo y respetuoso (pero con ignorancia, también inicial), por parte del médico, se irán transformando poco a poco en la tranquilidad y la confianza del enfermo, y el trato amable y afectuoso, pero cada vez con más conocimiento del problema de su paciente, del médico. De esta "confianza ante una conciencia", como acostumbraba caracterizarla el Maestro Chávez, citando al clínico francés Poitier, termina por establecerse una relación positiva médico-paciente, mientras más cercana y adulta mejor para alcanzar los objetivos ya mencionados de la medicina.

A partir de estas consideraciones ya es posible ofrecer un código de ética médica laica basado en la naturaleza de la medicina misma. Este código consta de los siguientes cuatro principios o reglas de comportamiento, que el médico debe observar para que su actuación profesional pueda considerarse como ética:

1) *Estudio continuo.* El médico tiene la obligación de mantenerse al día en los conocimientos y las habilidades técnicas de su especialidad, con objeto de ofrecerle a su paciente la mejor atención posible en cada momento, por medio del estudio continuo de la literatura médica científica, la asistencia a cursos especializados, a congresos y otras reuniones profesionales, así como a las sesiones académicas pertinentes. No hacerlo, abandonar la actitud del estudiante ávido de saber siempre más y la

costumbre de aprender algo nuevo todos los días, es una falta grave de ética médica que no solo impide que la relación médico-paciente se dé en forma óptima sino que puede llegar hasta los delitos de negligencia o de incompetencia médicas.

2) *Docencia*. La palabra *doctor* se deriva de la voz latina *doscere,* que significa 'enseñar'. El hecho de que el sinónimo más usado del término *médico* en nuestro medio sea la voz *doctor* no es casual ni está ausente de razones históricas. Para que la relación médico-paciente sea óptima el doctor debe instruir a su enfermo, a sus familiares y a sus amigos, sobre todos los detalles de su padecimiento, de sus causas, de sus síntomas, de su tratamiento y sus resultados (positivos y negativos), de su pronóstico; debe instruirlos una y otra vez, tantas como sea necesario, para sembrar y reforzar la confianza del paciente. Pero la obligación ética docente del médico no se limita al círculo restringido de sus enfermos, sus familiares y amigos, sino que abarca a todos aquellos que puedan beneficiarse con sus conocimientos especializados: colegas, enfermeras y otro personal de salud, funcionarios, estudiantes y el público en general. Esto significa que el médico debe dar conferencias, seminarios, clases y pláticas informales sobre su ciencia, y además escribir artículos de divulgación y hasta libros dirigidos al público en general. No hacerlo es una falta de ética médica, porque de manera directa o indirecta interfiere con el desarrollo de una relación óptima médico-paciente.

3) *Investigación*. El médico tiene la obligación moral de contribuir (en la medida de sus posibilidades) a aumentar el conocimiento científico en que se basa su propia práctica profesional y la de sus colegas. En otras palabras, la investigación es una de las obligaciones éticas del médico. Esto se deriva del siguiente razonamiento: la medicina científica (la mal llamada hoy "medicina basada en la evidencia"), que es la que todos ejercemos, se basa en el conocimiento obtenido científicamente, o sea en observaciones reproducibles, adecuadamente documentadas y estadísticamente significativas. Lo apoyado en la tradición y lo puramente anecdótico no tienen valor científico (aunque sí un gran impacto cultural)

y por lo tanto no forman parte de la medicina científica, pero en cambio constituyen la base de las medicinas "alternativas" o "tradicionales". Existe un acuerdo generalizado en la sociedad contemporánea en que las mejores y más prestigiadas instituciones médicas son aquellas en las que se practica y se enseña la medicina científica. El médico debe realizar el ejercicio de su profesión con un espíritu inquisitivo, basado en la duda metódica y en el examen riguroso de todas las posibilidades, actuando en todo momento con sentido crítico y pensamiento racional, o sea dentro de un marco científico, sin dejarse llevar por corazonadas o datos anecdóticos. No se trata de que abandone la práctica de la medicina para convertirse en un investigador de tiempo completo, sino que ejerza su profesión con el mismo cuidado y el mismo interés en generar nuevos conocimientos, siempre que esté a su alcance, porque de eso dependerá que la medicina progrese, contribuyendo a que la relación médico-paciente sea cada vez mejor y más eficiente.

4) *Manejo integral.* El médico debe tener siempre presente que el enfermo acude a solicitarle ayuda para que lo cure o lo alivie de su *padecimiento,* lo que es algo distinto de su *enfermedad,* aunque el primer término incluye al segundo. Para poner un ejemplo, el enfermo puede tener una tuberculosis pulmonar, pero lo que lo lleva a ver al médico son la astenia, la falta de apetito, la palidez, el insomnio, la febrícula, la tos, la disnea, y además el miedo de lo que pueda pasarle, de que lo tengan que operar, la angustia por su familia, por dejar de trabajar, por interrumpir su vida habitual, y naturalmente el terror ante la muerte. Todo esto es lo que el enfermo *padece,* y es lo que espera que el médico le quite al curarlo. Es claro que si la enfermedad se diagnostica y se trata en forma adecuada, buena parte o todo el padecimiento se irá aliviando, pero así como la tuberculosis requirió diagnóstico correcto y el uso de drogas eficientes, el resto de la carga que agobia al paciente también necesita ser identificada, examinada y manejada por el médico con delicadeza, discreción y respeto, porque el enfermo acudió a solicitar ayuda para que le resolvieran su *problema,* porque él no podía hacerlo solo. El médico que

no se involucra en su atención con el padecimiento integral del paciente, sino que se conforma con diagnosticar y tratar la enfermedad, o que lo abandona cuando ya ha agotado sus recursos terapéuticos curativos o paliativos, está cometiendo una grave falta de ética médica al no cumplir con los objetivos de la medicina, está ignorando su obligación profesional de curar, o *aliviar cuando no se puede curar, de siempre apoyar y consolar al enfermo, y de evitar las muertes prematuras e innecesarias.*

Parte II

Definición legal y médica de muerte

Durante muchos años el concepto médico de muerte era el mismo que el del público en general, o sea la suspensión permanente de funciones cardiorrespiratorias; el miedo a ser enterrado vivo hizo que en el pasado el lapso considerado prudente para afirmar la irreversibilidad del proceso se prolongara hasta por 72 o más horas, antes de certificar la muerte. Sin embargo, a partir de la década de los cincuenta, los avances en terapia intensiva permitieron mantener las funciones cardiaca y respiratoria durante tiempos prácticamente indefinidos en sujetos que obviamente ya estaban muertos. Al mismo tiempo, el progreso en el uso clínico de trasplantes de órganos y tejidos para el tratamiento de distintas enfermedades graves renales, hepáticas, cardiacas y de otros órganos, cuyos resultados son mejores si se usan órganos obtenidos de sujetos recién fallecidos, aumentó la presión para reconsiderar el diagnóstico de muerte. En 1966, un grupo de médicos de la Universidad de Harvard propusieron el concepto de muerte cerebral, que se fue modificando a lo largo de los años y que en la actualidad ya se acepta internacionalmente. En México, la Ley General de Salud (reformada el 26 de mayo de 2000) define la muerte de la manera siguiente:

Art. 344. La muerte cerebral se presenta cuando existen los siguientes signos:

I. Pérdida permanente e irreversible de conciencia y de respuesta a estímulos sensoriales.

II. Ausencia de automatismo respiratorio, y

III. Evidencia de daño irreversible del tallo cerebral, manifestado por arreflexia pupilar, ausencia de movimientos oculares en pruebas vestibulares y ausencia de respuesta a estímulos noniceptivos.

Se deberá descartar que dichos signos sean producto de intoxicación aguda por narcóticos, sedantes, barbitúricos o sustancias neurotrópicas.

Los signos señalados en las fracciones anteriores deberán corroborarse por cualquiera de las siguientes pruebas:

I. Angiografía cerebral bilateral que demuestra ausencia de circulación cerebral, o

II. Electroencefalograma que demuestre ausencia total de actividad eléctrica cerebral en dos ocasiones diferentes con espacio de cinco horas.

De acuerdo con esta definición, el diagnóstico de muerte cerebral requiere ausencia de funciones de la corteza y del tallo, junto con falta de circulación cerebral; sin embargo, se ha propuesto que solo se tome en cuenta la falta permanente e irreversible de las funciones de la corteza, como ocurre en sujetos descerebrados que conservan el automatismo cardiorrespiratorio. Por otro lado, también se han presentado casos (no en nuestro país) de pacientes con inconciencia irreversible y sin automatismo cardiorrespiratorio, pero que se mantienen "vivos" gracias a técnicas de terapia intensiva. De acuerdo con la ley mexicana, los primeros están vivos mientras los segundos ya están muertos, pero en otros países (Estados Unidos, Inglaterra, Alemania) los dos tipos de casos están vivos. Esto se menciona para ilustrar que el concepto *legal* de muerte ha cambiado con el tiempo y también que no es uniforme, por lo menos en el mundo occidental. La situación del concepto *médico* de muerte es todavía más compleja desde un punto de vista ético, porque agrega otras dos dimensiones que no existen en la ley: su oportunidad y su necesidad. Estas aseveraciones se aclaran en los párrafos siguientes.

Iniciar y suspender medidas de terapia intensiva en pacientes terminales

Ocasionalmente (la frecuencia real se desconoce, pero debe ser rara) el personal de salud que trabaja en unidades de terapia intensiva se enfrenta a dos tipos de casos: *1*) el enfermo consciente en estado terminal de un padecimiento que no tiene remedio posible, que rechaza cualquier tipo de tratamiento porque prefiere morirse a seguir sufriendo; *2*) el enfermo en las mismas condiciones pero inconsciente, acompañado por familiares cercanos que conocen sus deseos de terminar con su existencia. Esto no es un ejercicio teórico: yo tuve la trágica experiencia de mi amigo Álvaro Gómez Leal, enfisematoso crónico a quien, durante un episodio neumónico, en una unidad de terapia intensiva le salvaron la vida intubándolo y dándole antibióticos; cuando Álvaro regresó a su casa les dijo a su esposa y a sus hijos: "Si vuelvo a tener un problema de este tipo, por ningún motivo dejen que me vuelvan a intubar…" Meses después, en su siguiente hospitalización, Álvaro murió de insuficiencia respiratoria porque, siguiendo sus instrucciones, no se le intubó. Cuando el paciente ya no puede expresar su rechazo de todo tipo de terapia porque está inconsciente, pero sus familiares saben (por haberlo discutido con él cuando podía hacerlo) que ese era su deseo, el médico debe aceptarlo y no iniciar maniobras heroicas para prolongarle una vida indeseada. En estos casos lo que prevalece es la voluntad autónoma del paciente, que debe respetarse por encima de cualquier otra consideración; el médico debe asegurarse de que el enfermo posee toda la información sobre las consecuencias de su decisión, pero ahí termina su responsabilidad.

Sin embargo, hay otros casos en los que la voluntad del paciente terminal se desconoce y los familiares cercanos (si los hay) no se ponen de acuerdo sobre ella. Aquí la pregunta es ¿quién decide si se instalan o no medidas terapéuticas de emergencia para prolongarle la vida? La respuesta es, obviamente, el médico. De acuerdo con el código ético médico definido en párrafos anteriores, basado en los objetivos de la medici-

na, un deber del médico es evitar las muertes prematuras e innecesarias. Pero ese código no dice nada de las muertes oportunas o inevitables, y menos de las deseables y benéficas. En pacientes con enfermedades terminales, o de edad muy avanzada, o las dos cosas, que han caído en coma varias veces y en los que tanto la medicina terapéutica como la paliativa ya no tienen nada más que ofrecer, en los que nuevos esfuerzos de terapia intensiva no van a prolongarles la vida sino solo la inconsciencia, además de mantener la espera angustiosa de la familia, y no pocas veces a sumar a esta tragedia la de la ruina económica, la muerte se transforma en deseable y benéfica para todos, y en especial para el enfermo. Aquí el médico que suspende las maniobras para mantener las funciones cardiorrespiratorias actúa dentro de la ética médica porque está resolviendo el problema de su paciente de acuerdo con los objetivos de la medicina.

El suicidio asistido y la eutanasia

En términos generales se distinguen dos formas de eutanasia, la activa y la pasiva; el suicidio asistido es una variedad de la eutanasia activa. La diferencia entre las dos formas estriba en que en la eutanasia activa el paciente terminal fallece como consecuencia directa de una acción intencionada del médico, mientras que en la eutanasia pasiva la muerte del enfermo se debe a la omisión o suspensión por el médico del uso de medidas que podrían prolongarle la vida (*vide supra*). Naturalmente, no es necesario ser médico para practicar eutanasia, pero con frecuencia el médico está involucrado en situaciones en las que debe haber una decisión al respecto.

Desde el punto de vista de la ética médica (o por lo menos, enunciados en su nombre) los pronunciamientos en contra de la eutanasia en nuestro medio son los más comunes; dos ejemplos de ellos son los siguientes:

> Nuestra institución (un hospital privado) considera no ética la práctica de la eutanasia, bajo ninguna circunstancia o presión, solicitud del paciente, de la familia o allegados, ni aún en casos de enfermedad avanzada incapacitante o en pacientes en extrema gravedad.

> [El médico] invariablemente está comprometido a salvaguardar la vida y por lo tanto no le está permitido atentar contra ella. Favorecer una muerte digna implica ayudar al enfermo a sufrir lo menos posible; ofrecerle la mayor atención médica disponible; estar a su lado con un verdadero acompañamiento humano y espiritual y ayudarlo a encontrar un sentido plenamente humano a los sufrimientos que no se pueden evitar.

Respecto al primer pronunciamiento no puede decirse nada porque no se dan razones para justificarlo; simplemente, se trata del enunciado de una política institucional, como también podría serlo "No se aceptan tarjetas de crédito". El segundo texto presupone tres principios, dos de ellos no documentados y discutibles, y el otro simplemente falso. *1*) Se dice en primer lugar que el médico "siempre" está comprometido a conservar la vida y tiene prohibido "atentar" en su contra, pero esta es una opinión no basada en la ética médica sino en un código propuesto en el siglo V a. C. (el Juramento Hipocrático) y cuya vigencia solo se reclama cuando coincide con la ética trascendental. En mi opinión, el médico no está "siempre" comprometido éticamente a conservar la vida, cualquiera que esta sea, sino solo aquella que el paciente considere tolerable por sus sufrimientos y digna para su persona; la obligación ética del médico es evitar las muertes prematuras e innecesarias, pero no las deseables y benéficas (*vide supra*). *2*) Además, me parece perverso y definitivamente sectario seguir sosteniendo en el siglo XXI el mito judeo-cristiano primitivo que le asigna al dolor físico intolerable y a otras formas horribles de sufrimiento terminal, como la asfixia progresiva y consciente del enfisematoso, o el terror a la desintegración mental del paciente con Alzheimer, un "sentido plenamente humano". La frase está vacía de contenido objetivo y solo es aceptable para los que comparten ese tipo de creencias religiosas. *3*) Es falso que haya sufrimientos "que no se pueden evitar". Esa es precisamente la función del suicidio asistido y la eutanasia: evitarle al paciente terminal los sufrimientos inútiles que le impiden morir con dignidad, cuando la vida ya es, para él, peor que la muerte.

Ocasionalmente se señalan dos objeciones médicas racionales a la eutanasia: *1*) la solicitud de un paciente para que el médico termine con su vida puede ser el resultado de una depresión transitoria, que puede desaparecer cuando el enfermo mejora o se alivian su dolor y otras molestias, y *2*) es muy difícil para el médico estar completamente seguro de que un enfermo en estado terminal no puede salir adelante, aunque sea por poco tiempo, en condiciones que le permitan disfrutar de sus seres queridos o actuar y hacer decisiones relacionadas con su propia vida y sus intereses. Ambas objeciones son reales y deben tomarse mucho en cuenta, porque plantean la necesidad de que el médico conozca muy bien a sus enfermos, de que tenga los diagnósticos correctos y de que haya realizado todos los esfuerzos terapéuticos a su alcance para evitarles sus sufrimientos, y también porque subrayan la incertidumbre que acecha todos los actos médicos, del peligro de confundir un juicio del médico sobre la realidad, con la realidad misma. Pero aun tomando muy en cuenta las objeciones médicas señaladas, tarde o temprano se llega a situaciones en las que el suicidio asistido o la eutanasia son las únicas formas de ayudar al paciente a acabar con sus sufrimientos y a morir en forma digna y de acuerdo con sus deseos. En tales circunstancias, el médico puede hacer dos cosas: desatender los deseos del paciente y de sus familiares y continuar intentando disminuir sus sufrimientos en contra de la voluntad expresa de ellos (pero quizá actuando de acuerdo con su conciencia, lo que no tiene nada que ver con la ética médica), o bien ayudar al enfermo a morir con dignidad (pero cometiendo un delito). La siguiente experiencia personal, que me obligó a reflexionar más sobre ética médica y eutanasia, ilustra el dilema mencionado: uno de mis maestros y muy querido amigo durante casi 50 años, el famoso doctor Lauren Ackerman, quien fue profesor de patología en la Escuela de Medicina de la Universidad Washington, en San Luis Misuri, y después en la Escuela de Medicina de la Universidad del Norte de Nueva York, en Stomy Brook, en los Estados Unidos, a quien a los 88 años de edad se le diagnosticó un adenocarcionoma del colon, se preparó para una laparo-

tomía exploradora y, en su caso, extirpación del tumor. Conocedor como pocos de la historia natural de las enfermedades neoplásicas, antes de la operación le pidió al anestesiólogo (que era su amigo y compañero de golf): "Si tengo metástasis hepáticas, ya no me despiertes…" El doctor Ackerman murió en la mesa de operaciones de un paro cardiaco para el que no se hicieron maniobras de rescate.

Considerando los objetivos de la medicina, el dilema ético médico planteado entre el suicidio asistido y la eutanasia, por un lado, y su rechazo, por el otro, en casos que cumplen con las características de irreversibilidad y de solicitud consciente y reiterada de terminar la vida, sea por sufrimientos insoportables o por la anticipación de una muerte indigna precedida por la destrucción progresiva del individuo, en mi opinión debe resolverse a favor del suicidio asistido y la eutanasia. De esa manera se cumple con la función de apoyar y consolar al paciente, ya que no se le puede ni curar ni aliviar. No hay ninguna *razón ética* para que el médico se rehúse a contribuir con sus conocimientos a terminar con la vida de un paciente cuando este ya no desea seguir viviendo por las causas mencionadas, o cuando su inconsciencia no le permite solicitarlo pero los familiares cercanos conocen sus deseos. El rechazo de la eutanasia no se hace por razones de una ética médica basada en los objetivos de la medicina (aunque a veces así se señale) sino por otras que no tienen nada que ver con la medicina.

Por otro lado, existe una sólida tradición en favor de la eutanasia, iniciada en 1935 en Inglaterra con un grupo llamado The Voluntary Eutanasia Society, a la que pertenecieron personajes como H. G. Wells, Julian Huxley y George Bernard Shaw, y uno de los documentos más elocuentes a favor de la eutanasia apareció en 1974, firmado por 40 personajes eminentes, entre ellos tres Premios Nobel, Linus Pauling, George Thomson y Jacques Monod, que en parte dice lo siguiente:

> Los abajo firmantes declaramos nuestro apoyo, basado en motivos éticos, a la eutanasia benéfica. Creemos que la reflexión de la conciencia ética ha llegado al punto que hace posible que las sociedades elaboren una política

humana en relación con la muerte y el morir. Apelamos a la opinión pública ilustrada para que supere los tabúes tradicionales y para que se mueva en la dirección de una visión compasiva hacia el sufrimiento innecesario en el proceso de la muerte… Por razones éticas nos declaramos a favor de la eutanasia… Mantenemos que es inmoral tolerar, aceptar e imponer sufrimientos innecesarios… Creemos en el valor y en la dignidad del individuo. Ello exige que sea tratado con respeto y, en consecuencia, que sea libre para decidir sobre su propia muerte… Ninguna moral racional puede prohibir categóricamente la terminación de la vida si ha sido ensombrecida por una enfermedad horrible para la que son inútiles todos los remedios y medidas disponibles… Es cruel y bárbaro exigir que una persona sea mantenida en vida en contra de su voluntad, rehusándole la liberación que desea, cuando su vida ha perdido toda dignidad, belleza, sentido y perspectiva de porvenir. El sufrimiento inútil es un mal que debería evitarse en las sociedades civilizadas… Desde el punto de vista ético, la muerte debería ser considerada como parte integrante de la vida. Puesto que todo individuo tiene derecho a vivir con dignidad… también tiene el derecho de morir con dignidad… Para una ética humanista, la preocupación primaria del médico en los estadios terminales de una enfermedad incurable debería ser el alivio del sufrimiento. Si el médico que atiende al enfermo rechaza tal actitud, debería llamarse a otro que se haga cargo del caso… La práctica de la eutanasia voluntaria humanitaria, pedida por el enfermo, mejorará la condición general de los seres humanos y, una vez que se establezcan las medidas de protección legal, animará a los hombres a actuar en ese sentido por bondad y en función de lo que es justo. Creemos que la sociedad no tiene ni interés ni necesidad verdaderas en hacer sobrevivir a un enfermo condenado en contra de su voluntad, y que el derecho a la eutanasia benéfica, mediante procedimientos adecuados de vigilancia, puede ser protegido de los abusos.

DE EPIGRAMAS, SONETOS Y EPITAFIOS*

Tarsicio Herrera Zapién

Alcalá, el latinista,
Fue embajador y sabio catedrático.
Diplomático, fue el más humanista,
Y de humanistas fue el más diplomático.

El cofre del epigrama

Inicio así este ensayo, con el homenaje que he brindado a mi precursor como secretario de esta Academia Mexicana de la Lengua, y como decano de los doctores en Letras Clásicas de la UNAM. Ello, antes de ceder la Secretaría a don Salvador Díaz Cíntora, por incompatibilidad.

Y procedo a hacer recuerdos. Era legendario aquel pie de la página editorial de *Excélsior* donde se leía diariamente, por decenios, un epigrama de quien firmaba "Campos y Sánchez".

Allí aprendí epigramas como este:

Venus Rey, así llamado / por razones de familia,
de Venus tiene los brazos, / y de rey… ni la hemofilia

O como este otro:

Del obrerismo en la lid / es don Fidel tan experto,
que aún espera, como el Cid, / ser líder después de muerto.

Luego, cuando comencé a frecuentar el círculo del "mate", de don Octaviano Valdés, gocé de las grandes sorpresas que Pancho Liguori causaba al engendrar algunos epigramas festivos y otros solemnes.

* Leído en la sesión ordinaria celebrada el 8 de agosto de 2002.

Un personaje favorito para sus epigramas era "el Chato Noriega", el abogado que en la UNAM fue maestro de tres presidentes. Este fue el primer epigrama que le oí:

> Al pasar por su despacho, / el Chato me vio muy feo,
> y yo digo sin empacho / que a él también yo así lo veo.

Otros epigramas rayaban en lo solemne, como varios que dedicó a don Octaviano Valdés. Es certera la definición que Iriarte hizo del epigrama:

> A la abeja semejante, / para que cause placer,
> el epigrama ha de ser / pequeño, fácil, punzante.

Empero, Liguori le dedicó al señor Valdés varios epigramas, no punzantes, sino exultantes, como este, desplegado en una décima. Lo leyó en un banquete que disfrutamos en Prendes, durante el último de los sesenta años que duró esa tertulia:

> Salud al padre Valdés, / que más que padre es patriarca,
> pues si en la Iglesia es jerarca, / en el mate anfitrión es.
> Yo, que soy su feligrés / de este mate hebdomadario,
> brindo por su aniversario / natal, el ochenta y nueve,
> y porque el mate que bebe / lo lleve a ser centenario.

También Salvador Díaz Cíntora dejó en el mate uno de sus epigramas más célebres, dedicado al pintor Fernando Leal hijo:

> Fernando, dulce hermano,
> rubio y barbado seguidor de Apeles,
> te me figuras un Maximiliano
> que cambió la corona por pinceles.

En esas sesiones del mate compuse mis primeros epigramas, como uno dedicado a quien se sentía "polígrafo". Dije así:

Raúl se dice polígrafo / porque nada en muchas olas.
Pero más bien es bolígrafo / porque en todas se hace bolas.

En una ocasión caminaba yo rumbo a la Basílica de Guadalupe a la misa con que don Manuel Ponce celebraba el ser preconizado monseñor en 1993, un año antes de morir. No llevaba yo ningún regalo, y entonces recordé el verso de Nervo: "Y en lugar de ser rico, preferí ser poeta".

Entonces, ¿qué tal si yo le regalaba un epigrama? Así nació esta estrofa, un quinteto:

Un Manuel Ponce canta a una "Estrellita"
y otro engendra poemas sobrehumanos.
A ambos Ponce la Patria necesita.
En el cielo vio aquel, chispa infinita,
pero este pone el cielo en nuestras manos.

Ya he referido antes lo que sucedió cuando leí mi epígrama en la comida que siguió a la misa. El padre Ponce, implacable crítico de poesía, me dijo: "Son mentiras, Tarsicio. Pero… hazme un favor: ¡Repítelas!"

Así que mi regalo de pobre fue el más elogiado de todos.

En esa misma línea, más solemne que jocosa, escribí un soneto que leí en el Casino Español en las bodas de oro sacerdotales del mismo don Manuel Ponce. Puedo leer alguna de mis estrofas:

POESÍA SONRIENTE

Manuel Ponce le entrega una sonrisa
a todo el que aparece en su camino.
Así tiene trazado su destino:
No cosechar dolor, mas sembrar risa.

Dondequiera lo ves, lento en su prisa,
la vida paladea cual "bon vino",
y con bastón de alegre peregrino
fecunda cualquier senda donde pisa.

Otro varón, sutil, sin voz predica:
Cuando en serena paz pausado avanza,
en silencio un mensaje lento lanza.

Manuel, en cambio, a plena luz se explica:
Pues su vida es sonriente como el día,
Nnce de su reír su poesía.

Algo similar sucedió cuando conmemorábamos las bodas de oro sacerdotales de don Gustavo Couttolenc Cortés. Inicié un discurso conmemorativo con este epigramita:

Si el nombre lleva encerrado / al sujeto alguna vez,
es en el padre Gustavo, / pues es dos veces "Cortés".

Similar es el epigrama que he dedicado a mi amigo don Mauricio Beuchot:

Mauricio Beuchot, sereno, / su mirada a lo alto eleva.
El que lo observa, comprueba / que es in-men-sa-men-te bueno.

Pues bien, cuando don Antonio Gómez Robledo publicó su libro magistral *El magisterio filosófico y jurídico de fray Alonso de la Veracruz (*Porrúa, 1984), le dediqué este soneto:

LOS DOS HISPANOS

Luego que Nuño de Guzmán dio muerte
al último tarasco entronizado,
el clero hispano prodigó el cuidado
a quienes hirió el otro hispano fuerte.

Fray Alonso de Vera Cruz en su arte
forma al hijo del rey asesinado.
Y este, en sabias virtudes ya iniciado,
a Fray Alonso el propio idioma imparte.

Si el viejo rey tarasco ya veía
por un hispano hundida su realeza,
el joven Huitziméngari aprendía

de otro hispano, qué es ciencia con nobleza.
De esta agridulce antítesis nacía
de México el dolor y la grandeza.

Y ya se recordará que, cuando Héctor Azar nos ofreció a los académicos un solemne concierto con coros y orquesta ante el baldaquino de la catedral de Puebla, le escribí un soneto que, un par de años después, reelaboré como epitafio.

POR AZAR ANTE UN BALDAQUINO

Madre de bronce, de esplendor romano:
Te hacen guardia columnas erizadas
de lanzas, a tus gracias engarzadas
entre un cosmos de cúpulas arcano.

Ante tu noble sonreír poblano
se despliegan muchachas soleadas,
este cielo en flechar, entusiasmadas,
unas con voces; otras, arco en mano.

Una cantante y otra aprende trinos
en las pautas de Ortega, leves linos
que envuelven el decir de Juan y Azar.

De Palafox oye Héctor los rumores
y vislumbra con él sacros rumores,
mientras lo oye entre espíritus cantar.

Tracé luego un soneto con numerosos títulos de libros ya clásicos debidos a don Octaviano Valdés:

Hay de afable amistad ameno trueque
cuando en cada domínica dimana

la bondad que es *barroca* y *horaciana*
del que elevó los arcos de *Tembleque.*

Don Octaviano impide que se seque,
tras casi sesenta años, la *fontana*
de Jacob de *alas de ángel* franciscanas
que hacen que nadie de mezquino peque.

Nunca su *cabellera Berenice*
extendió en firmamento más felice
que en tu casa, de *Nervo y Othón* arca.

Y entre sorbos de mate y risa sana
en tu *rusticación tan mexicana,*
nos cobija tu abrazo de patriarca.

Ya se ve pues el uso que hago de la versificación más o menos poética.

Los altos poetas que me rodean se reservan para escribir versos solo al emprender la creación de poemas de garra. Por mi parte, yo creo en la "poesía de uso cotidiano". Las emociones directas del momento, también ganan al expresarse en verso.

Así sucedió cuando, durante 1997, García Márquez propuso en un congreso académico de Zacatecas, una morfología popular. Escribí entonces este epigrama:

García Márquez, laureado, / ha dicho: —El hispanohablante
defiende el habla ignorante.
Pero su juicio es errado. / —García Márquez, laureado
—ha dicho el hispanohablante—, / defiende el habla ignorante.

En otra ocasión leíamos un artículo sobre licores, y escribí al respecto:

Tequila que era a tostón / hoy cuesta trescientos pesos.
Con tal inflación de precios, / ¿cómo habrá buena inflación?

Cuando comprobábamos que Ermilo Abreu Gómez sufrió graves tropezones en su *Bibliografía y biblioteca de sor Juana* (SRE, 1934), escribí:

> Sorjuanistas: ¡atención! / que de Abreu en el desván,
> "ni son todos los que están, / ni están todos los que son".

Y este otro epigrama lo escribí con el tema del momento en 2002:

> El besamanos presidencial
> El que juzga humillación / besarle el anillo a Cristo,
> es alguien que el sol no ha visto / que observó media nación.

Y algo similar hice en homenaje a Escobedo, y luego a Pagaza.

Epigramas clasicistas

Repetidas veces, cuando he presentado conferencias con mis ensayos en torno a poetas clásicos latinos, he decidido subrayar los momentos culminantes de dichos clásicos, encerrándolos en epigramas.

Catulo. ¿No acaso lo hizo así Cristóbal de Castillejo con el carmen V de Catulo, cuya segunda mitad está tapizada de besos? Y su traducción libre en un epigrama (o madrigal), es un clásico de la lírica española:

> Dame, amor, besos sin cuento, / asido de mis cabellos,
> y mil y ciento tras ellos / y tras ellos mil y ciento.
> Y después / de muchos millares, ¡tres!
> Y por que nadie lo sienta, / desbaratemos la cuenta
> ¡y contemos al revés!

Entonces, yo procedí a verter libremente, en estrofas clásicamente rimadas como las de Castillejo, la primera mitad de dicho carmen V (*Vivamus, mea Lesbia atque amemus*):

Vivamos, oh mi Lesbia, y siempre amemos,
y de los viejos las habladurías
todas en un simple as evaluaremos.

Pueden soles volver tras de morir,
mas, no bien se nos muera el breve día,
solo una noche eterna hay que dormir…

Y después seguí sobre los pasos de don Cristóbal:

Dame mil besos y después un ciento;
después otra centena, otro millar;
luego otros mil y ciento añade al cuento.

Y así, al cumplirse muchos miles luego,
volveremos los besos a mezclar,
porque nadie perturbe nuestro juego.

Después, tomé el más breve carmen de Catulo, el LXXXV:

Odi et amo. Quare id faciam fortasse requiris.
Nescio. Sed fieri sentio et excrucior

Y esta es mi versión en un epigrama:

Preguntas el motivo / de que odio y amor siento.
No lo sé, pero vivo / con ello, y me atormento.

Es famoso el ciclo de cármenes breves dirigidos por Catulo a su amada traidora Lesbia (o sea, Clodia). Incluye también el carmen LXX*: Nulli se dicit mulier mea nubere malle quam mihi:*

Mi mujer dice que ella con nadie se casará
más que conmigo, aun si Júpiter la pidiera.
Dice; mas lo que dice ella a quien le rogara,
en viento y agua rápida escribirse debiera.

Y proseguí mis versiones rimadas, con el carmen LVIII (*Caeli: Lesbia nostra, Lesbia illa*):

Celio: mi Lesbia, aquella Lesbia mía,
la Lesbia a la que amaba, / Catulo, a quien quería
más de lo que a sí misma se apreciaba,

va hoy recorriendo todo el vecindario
y con artes rastreras / perturba como fieras
a los nietos de Remo legendario.

El ciclo se puede completar con la famosa versión del canto de Safo en estrofas sáfico adonias, numerado como LI de Catulo: *Ille mi par esse deo videtur:*

Me parece que igual es a los dioses,
y que incluso supéralos con creces
el que ante ti se sienta muchas veces
extasiado, al oír tus blandas voces

Y dulce risa, soberanos goces
que a mis sentidos cáusanles reveses.
Pues, tu encanto a mostrar no bien empieces,
nada en mí quedará que no destroces.

Mas mi lengua se embota, centellean
mis miembros, mis oídos tintinean,
noche gemela mi mirar confunde.

Catulo: el ocio por demás te daña,
te agita el ocio, de inquietud te baña.
Ya ha mucho, el ocio a reyes y urbes hunde.

Horacio. Luego, un retruécano en que el vate Horacio advierte a su amigo Ligurino (Oda IV, 10) de que a los admiradores menospreciados por él cuando joven, los añorará en la vejez, lo reduje a este epigramita:

¿Por qué, cuando fui galán, / yo era altivo y desdeñoso?
y ahora que soy afectuoso, / ¿por qué ya no soy galán?

Queda más claro decirlo así que traducir literalmente el dístico de la oda respectiva, que dice:

Quae mens est hodie, cur eadem non puero fuit?
Vel cur his animis incolumes non redeunt genae?

Y la frase más celebrada de Horacio es, sin duda,

Dum loquimur fugerit invida
aetas. *Carpe diem,* quam minimum credula postero.

Dice así mi versión familiar:

El momento presente, / mientras hablas, se escapa.
El día actual atrapa. / No esperes el siguiente.

Ovidio. Me acordé también de que sor Juana se había retratado al lado de Ovidio en una de sus creaciones en romance:

Si es malo, yo no lo sé. / Sé que nací tan poeta,
que azotada, como Ovidio, / suenan en metro mis quejas.

Entonces decidí encerrar un célebre pasaje de corte ovidiano en este epigrama:

Esto quiero de mi amor: / Que si me ama, bien se porte;
si es infiel, lo ignore yo; / si lo sé, que no me importe.

Juvenal. Ese satírico de las sentencias restallantes nos invita a poner algunas de ellas en epigramas.

Parece adelantarse a Calderón de la Barca la queja del anciano en una *Sátira* de Juvenal, encerrado por el famoso pasaje:

Quaerit… / cur haec in tempora duret;
quod facinus dignum tam longo admiserit aevo (X, 253 ss.).

Lo he versificado así:

En hados la rueca amarga / y leyes he maldecido.
¿qué delito he cometido, / digno de vida tan larga?

Luego, en ocasiones Juvenal se pone gruñón y sentencioso, como cuando aconseja paternalmente este pasaje

Summum crede nefas animam praeferre pudori
Et propter vitam, vivendi perdere causas (VIII, 83 ss.).

Lo que resumo así:

Juzga la máxima infamia / vida al honor preferir
y, para salvar la vida, / causas perder de vivir.

Y es conocido el pasaje que se inicia con un célebre aforismo juvenaliano:

Magna debetur puero reverentia, siquid
turpe paras, nec tu pueri contempseris annos
sed peccaturo obstet tibi filius infans (XIV, 47 ss.).

Este pasaje lo vierto así:

La reverencia máxima / al niño hay que brindar:
Si algo sucio preparas, / no desprecies su edad,
mas tu hijo, que aún no habla, / te obste al ir a pecar.

Es conocida la misoginia de Juvenal. Le ha inspirado pasajes como el que dice:

Sed quae mutatis inducitur atque fovetur
tot medicaminibus coctaeque siliginis offas,
accipit et madidae, facies dicatur an ulcus? (VI, 471).

Yo vierto así:

Si una mujer en la cara / plastas cambiándose va
de harina y de pasta clara, / ¿cara o úlcera tendrá?

Una de las sentencias más conocidas de Juvenal dice así: "Pone seram, cohibe". Sed quis custodiet ipsos / custodes? (VI, 347 ss.).

La expreso así:

Debes con guardia evitar / de infiel esposa, desmanes.
Solo falta averiguar: / ¿Quién guardará a los guardianes?

Epigramas desplegados

Hay veces en que el género epigramático se despliega en forma de breve crónica. Entonces puede ocupar 2, 4, o más estrofas. Así lo había practicado Francisco Liguori en sus *Coplas del mate,* las cuales empiezan así:

Tertulias intelectuales / en México hay ya muy pocas.
Hay grupos muy informales / que hablan a tontas y a locas
sobre tópicos banales. / Poco seso y muchas bocas.

Pero hay una que distingo / entre todas, y esa es
la que domingo a domingo / preside el padre Valdés.
Allí mi semana extingo / como puntual feligrés.

A esa tertulia se agremia / todo el que se siente afín.
No es una reunión bohemia; / se habla en griego y en latín,
y reglas dicta Agustín, / director de la Academia…

Pues bien, cuando, en mayo de 2001, don Alejandro Burillo Azcárraga nos hizo servir un banquete en la Casa Lamm para inaugurar la Fundación de Amigos de la Academia Mexicana de la Lengua, empecé a escribir unas estrofas en honor de nuestro anfitrión. Las completé, días después, cuando nos visitó don Víctor García de la Concha. Así abarqué los felices sucesos en un *Brindis*.

Como no hubo tiempo para leer mis coplas en la cena dada al director de la Real Academia, llanamenmte envié por fax mis versos a las oficinas de don Pablo García Sainz. Lo interesante del caso fue que nuestro anfitrión se entusiasmó con mis coplas, y me mandó pedir un original en papel membretado de la Academia.

Esta es la página de mi citado

BRINDIS

Llega don Víctor García / de la Concha a visitarnos.
Él tiene a orgullo brindarnos / normas de prudente guía.
Nos invita en buena lid, / de Academias al Congreso
que será egregio suceso / en leal Valladolid.

Don Víctor García hoy premia, / como encumbrado testigo,
nueva sociedad de Amigos / de Mexicana Academia.
La inauguró en aquel brillo / de señorial Casa Lamm,
con su patronato el gran / don Alejandro Burillo.

De estirpe de los Azcárraga. / Se admira que a manos llenas
nos dé lo que no se paga: / su alto esplendor de mecenas.
Escritor: de este mecenas / haré que al secreto asomes.
Con Burillo almuerzas, cenas / y como príncipe comes.

Un académico amigo / de Alejandro es bien tener,
pues don Eulalio Ferrer / nos lo ha traído consigo.

Un aniversario sesquicuarto

Pues bien. El 13 de septiembre de 2000 se había realizado una sesión conmemorativa del 125 aniversario de la fundación de esta Academia Mexicana de la Lengua. Nuestro director había distribuido de antemano copias de su discurso. Allí don José Luis enumeraba en especial a los académicos de la primera mitad del siglo XX.

Entonces el suscrito, en su papel de secretario, vio oportuno reunir en una serie de breves epigramas colectivos a todos los académicos de la segunda mitad del siglo XX. He procurado anotar a todos.

Para mis coplas recordé la dedicatoria de don Antonio Acevedo a un colega:

> Para Porfirio Martínez / y Peñaloza, mentado,
> Va con abrazo y afecto / este libro dedicado.

Así fui formando un ciclo de 30 cuartetas, las cuales incluyen los nombres de ochenta académicos. Supongo que nadie creerá que sean demasiado fáciles. Por ello, se disculpará la fluctuación que mostramos entre consonancias y asonancias, a fin de reducir al mínimo los ripios.

COPLAS POR 80 ACADÉMICOS DEL RECIENTE MEDIO SIGLO (Y MÁS ALLÁ)

Brindo con Novo por cada / académico renombre
y le brindo parva gloria / en sinfonía de nombres.
Tras Reyes, Monterde y Yáñez, / los académicos fines
en un récord de veinte años / lleva José Luis Martínez.

Las damas de la Academia, / Clementina y Margit Frenk,
con Margo Glantz hoy recuerdan / la Carmen Millán de ayer.
Suelta a Manuel Alcalá / latinajos Jesús Guisa;
Rulfo y Martín Luis Guzmán / charlan con los Gorostiza.

A aquel Congreso de Puebla / con Héctor Azar dan vida
Moreno de Alba y Ferrer / junto a Jaime Labastida.
Diccionaristas mayores / son Guido Gómez de Silva,
el huésped Juan Palomar / y Salvador Díaz Cíntora.

En alzar bravo el pendón / del indio su orgullo posa,
con rugiente vozarrón / pícaro, Andrés Henestrosa.
Y al pueblo fue fiel Porfirio, / sí, Martínez Peñaloza,
quien con Antonio Acevedo / prosa cocinó sabrosa.

Dos Méndez Plancarte fueron / de Ángel al *Ábside* adunco
con los tres Gómez Robledo, /do Valdés dio "mate" a Junco.
Don Manuel Ponce Zavala / dice en teofánica voz,
que Luis María Martínez / es nuestro "Siervo de Dios";

que —al igual que Ormaechea / y Montes de Oca— fue obispo,
como Atenógenes Silva, / Munguía y Pagaza mismo.
Y Cuevas a Palomera, / le da historial "sinecura",
con Córdoba y Escobedo, / Jove, y Sebastián Segura.

Con Melesio Vázquez vino / F. Paula Labastida,
y el jesuita Aquiles Gerste / rindió en Bélgica su vida.
Hoy don Mauricio Beuchot / del pensar es docta fuente,
y Gustavo Couttolenc / alza su verso sonriente.

Aurelio Espinosa Pólit / fue el Virgilio de Ecuador;
Félix Restrepo en Colombia, / semántico es gran señor.
Montejano y Aguiñaga / y Joaquín A. Peñalosa
completan veintiséis plumas / de verso y prosa virtuosa.

Fue ayer Genaro Fernández / de la UNAM recto rector,
y hoy don Ruy Pérez Tamayo / allí es un docto doctor.
Arturo Azuela su "estuche / para dos violines" cierra,
y por Celorio "retiembla / allá en sus centros la tierra".

De sabios historiadores / ostentan gloriosa gala:
suave, Ernesto de la Torre; / patriarcal, Silvio Zavala.

Don Miguel León Portilla / evoca a Ángel Garibay;
Xirau, de alta poesía / dialoga con Gabriel Zaid.

La historia de la Academia / Icazbalceta inició,
y sigue a Alberto Carreño / Enrique Cárdenas hoy.
Que con Ignacio Bernal / Roberto Moreno dé
palique a Báez Camargo / y a Jaime Torres Bodet.

A don José Rogelio Álvarez / atildado puedes ver
comentando enciclopedias / con don Eulalio Ferrer.
Cuento, ensayo —joyas claras— / Ernesto de la Peña hizo,
y Montemayor declara / la "Guerra en el Paraíso".

El vate Alí Chumacero / oyó que le recitó
de sor Juana "El sueño" entero / don José Pascual Buxó.
Mas don Justino Fernández, / y Francisco F. Castillo
se cuentan hazañas grandes / con Magdaleno, Mauricio.

Salmerón le oye costeña / broma a Rubén Bonifaz,
y formar amena peña / con Luis Astey los verás.
Que es un flamante académico / Elías Trabulse digo,
y es correspondiente en Puebla / don Salvador Cruz, mi amigo.

La voz de Herminio Martínez, / en Guanajuato encendida,
dice a Benjamín Valdivia: / "Aquí sí vale la vida".
Y, junto a Lucero y Gloria, / secretarias tesoneras,
brinda hoy el que es secretario / en función, Tarsicio Herrera.

Y se llegó la inauguración de la nueva sede de nuestra Academia. Ante el presidente de México y los reyes de España, don Alejandro Burillo nos hizo formal entrega de la casa señorial de Liverpool 76. Así cumplió la promesa hecha cuando aceptó ser presidente de la Fundación Amigos de la Academia Mexicana de la Lengua. Sintetizamos tan fastuoso evento con estas coplas.

DON ALEJANDRO BURILLO ANTE AMBOS MUNDOS

Don Alejandro Burillo, / en esta egregia ocasión,
de un rey y de un presidente / se ha vuelto noble anfitrión.
Con su Fundación nos premia. / Ya presidirá sin tregua
a Amigos de la Academia / Mexicana de la Lengua.

A escritores ha obsequiado / la mansión llena de historia
que hace un siglo era el descanso / de diva orlada de gloria.
Y en patio de honor se abre / una solemne sesión
en voz de Burillo Azcárraga, / el espléndido anfitrión.

La cultura él siempre amó / —y hace hasta su infancia el vuelo—.
En doble U, la sembró / don Emilio, el noble abuelo.
Pregona el rey: "De ambos mundos / el idioma es núcleo vivo.
De cuatrocientos millones / es el principal activo".

José Luis Martínez da / del pasado evocación;
ahora tendrá que velar / por esta regia mansión.
Rendirnos las cuentas buenas / se va al tesorero a ver,
pues nos trajo a este mecenas / el sabio Eulalio Ferrer.

El idioma de ambos mundos / Víctor García aclamó.
Por dar cincuenta mil libros, / al presidente alabó.
Fox extiende cordial mano / con su alta estatura humana,
y admira que en castellano / vivamos vida lozana.

Don Alejandro esto vio / gozoso e inquieto, admirado
de que cuanto él hoy donó, / a ambos mundos ha pasmado.

Epitafios visionarios

Hay personas para quienes jamás se escribió una estrofa, y otras a quienes solo se le escriben el día de su muerte. En cambio, otras más han inspirado espléndidos poemas, como el epitafio que don Manuel Ponce inspiró al vate Marco Antonio Campos. Por su parte, al suscrito le com-

place formular sus evocaciones de los amigos fallecidos, escribiéndoles modestos epitafios.

En 1946 se extinguía don Mauricio Magdaleno, autor de guiones geniales para cintas del Indio Fernández y de Figueroa, como *La perla* y *Enamorada*. Cuando cumplió 80 años de vida, le escribí un soneto para la visita que le haría la Academia en su enfermedad; mas acabó siendo para su sepelio. Don José Luis Martínez leyó aquí en sesión ordinaria mi soneto laudatorio:

MAURICIO EL NARRADOR

Mauricio: añades a tus cien historias
que la cinta de plata al mundo lleva,
una *Noche cerrada,* en que se eleva
Oliverio Palencia; él, de entre escorias.

De Morelos e Hidalgo atiza glorias,
levantando a los hijos de la gleba.
Tu novela inminente se renueva
de la Patria en las íntimas memorias.

Alégrate, Mauricio, *pitagórico*
con ese *Gallo* al cual vida añadiste
cuando sus cantos publicaste eufórico.

Olvida de tus lustros los engaños,
pues clama la Academia altiva y triste:
¡Vivió Mauricio plenos ochenta años!

La Academia en pleno fue a hacer guardia al féretro de Mauricio, y entonces dije a su hermano Vicente, maestro de literatura, este epitafio "al alimón":

"Y en esta forma en que (Mauricio) ha sido
lloro, por más que la razón me advierta

que un cadáver no es trono demolido
ni roto altar, sino prisión desierta."

Así, Díaz Mirón me ha sacudido,
y al trasponer Mauricio arcana puerta,
su ígnea pluma vencerá al olvido.

Luego, al fallecer el padre Ponce en 1994, escribí mis impresiones de las largas guardias que hice ante su lecho fúnebre, en este soneto:

EL SANTO Y EL QUIJOTE

Hay quien dice que fue el Quijote un santo,
porque fue de malvados el azote,
mas yo sé que es el santo el que es Quijote,
pues vuelve triunfo lo que causa llanto.

Tal contemplé en el lecho del quebranto
al padre Ponce, allí aún más sacerdote.
¿Quién mejor que él hará que vida brote
en el trance en que tantos temen tanto?

La consunción sus brazos enjutaba,
mas él alzaba a lo alto la cabeza
con miradas de una húmeda nobleza.

La muerte ya a sus miembros derrotaba,
mas su mirada, en júbilo y anhelo,
solo luchaba por alzar el vuelo.

Fue en enero de 2002 cuando la señorita María de la Luz Lazo se elevó al Empíreo, tras 92 años plenamente vividos. Desde la tarde en que inicié su velación con sus grandes amigas Gloria y Ana María, que tantos años trabajaron codo con codo junto a ella, comencé a escribirle unas "seguidillas compuestas". Helas aquí.

UN LUCERO EN LA ACADEMIA

Ella a nadie hizo sombra, / siempre discreta,
mas su labor callada / llenó una era.
Y hoy que se ha ido, / cuando la hemos buscado,
¡qué gran vacío!

El que a lo alto mira / queda pasmado,
pues unas fuertes alas / se desplegaron.
Es que Lucero, / puesta al crisol, cual oro,
alzó ya el vuelo.

Al perder a su hermana, / en pena hundiose,
mas una dama fue ella / de dos amores.
Nunca amenguada, / su otro amor, la Academia,
la reanimaba.

Entrar a esta casona / siempre fue grato:
Ver su sonrisa tenue, / sobrio regalo.
¡Qué enorme entrega! / Medio siglo de vida
dio a la Academia.

Con esta clase de estrofas he intentado dar a mi pluma un sentido de servicio. Así, si no puedo alcanzar las alturas del exaltado lirismo, intento bajar a la llaneza de la entrega cotidiana.

RESPUESTA A CÉSAR MACAZAGA*

Salvador DÍAZ CÍNTORA

Estimado ingeniero Macazaga:

Para el momento en que recibí sus *Rectificaciones sugeridas al Diccionario de la Real Academia Española,* fechadas el 5 de julio de 2001, no andaba yo, por desgracia, tan holgado de tiempo como hubiera querido. Tenía pendiente, entre otras cosas, una lista mucho más larga (más de 800 palabras), cuya revisión, sobre todo en la parte etimológica, se me había pedido de Madrid dos meses antes. Por otra parte, desde nuestra primera sesión de febrero, se nos había leído el acuse de recibo de la RAE de la última remesa de mexicanismos para la XXII edición del Diccionario. Era por tanto demasiado tarde para aprovechar el trabajo de usted en la nueva edición.

Me tranquilizaba, además, el hecho de que en el año de 1998 había yo mismo revisado en Madrid la lista supuestamente completa de los alrededor de mil mexicanismos por entonces registrados, en la cual revisión puse muy especial cuidado en la etimología nahua de muchos de ellos, todo esto como trabajo previo para la siguiente edición del Diccionario, y entonces, al recibir las *Rectificaciones* de usted, pues que versaban sobre lo mismo, pensé que en general coincidiríamos. Después de la reciente y cuidadosa lectura que les he dedicado, veo con gusto que así es en la mayoría de los casos.

Desde luego, un trabajo tan acucioso como el que usted amablemente nos envió, amerita un trato pormenorizado. Es este el objeto que me propongo en las páginas siguientes.

* Leído en la sesión celebrada el 22 de agosto de 2002.

achichincle. Ya está corregida la grafía del étimo.

achiote. Ya están suprimidas las letras *te* que falseaban el étimo.

acocil. Ya se retiró de la etimología la palabra inexistente "*cuitzilli,* que se retuerce".

ahuizote. En general, también yo estoy en desacuerdo con este artículo, y ello comenzando por la etimología. ¿Por qué ha de derivarse del nombre del octavo rey de México si existe en nahua el nombre común *ahuítzotl,* que es para Molina 'cierto animalejo de agua como perrillo'? Pienso que agua y perrillo son los elementos esenciales de la definición, así como de la etimología. "Se le llama perro de agua", escribía Eufemio Mendoza en 1872, designación que me sigue pareciendo etimológicamente correcta. Uno de los nombres de cariño (*tlazotoca*) del perro es *tehuitzotl* (*Códice Florentino,* XI, 16 r), que tiene la variante apocopada *tehui* (ibíd., 17 r). Es la comparación con este animalito la que encontramos en los informantes de Sahagún al definir al ahuizote: *huel yuhquin tehui, in chichitehuiton* (ibíd., 70 v.), es decir: bien así como un *tehui,* como el perrillo *tehui. Ahuítzotl* es una síncopa de **atehuítzotl,* síncopa en cierto modo obligada, porque de haber dejado el compuesto íntegro, el primer elemento *ate-* se hubiera interpretado como *atetl,* acortado por composición, y el significado de esta palabra es 'testículo', lo que no hace al caso, y lo que sigue, *huítzotl* palabra que no existe, sugeriría una relación con *huitztli,* 'espina', vale decir testículo espinoso, erizado; para evitar la confusión se ha elidido la sílaba *te,* si bien aun sin propósito alguno se da la síncopa en más de una ocasión. La sílaba final de *ahuítzotl* es *tzotl,* 'mugre', usado aquí como sufijo despectivo. Entre este nombre *tzotl* y el genuino sufijo *-zol* o *-tzol,* se da desde antiguo, a mi modo de ver, una contaminación producida por su cuasi homofonía; la confirmación de este hecho la tenemos en el español popular de México, en que se usa *mugre* como adjetivo, uso que por cierto no recoge Santamaría; "este *mugre* papel", "este *mugre* disco" no quiere decir que estén sucios, sino que el hablante no les reconoce ningún valor. Ni hemos de hacernos cruces por ver un sufijo despectivo en un nombre de cariño; tan frecuente es esto que hasta tiene su término téc-

nico, de siglos atrás, en filología: *antífrasis,* que, en palabras de Gonzalo Correas (*Arte de la lengua española castellana,* 144 r./v.), "es contraria habla e ironía en una palabra". En la hermosa canción de cuna dedicada por los tepanecas de Nextenco precisamente a Ahuítzotl, se lo llama *Ahuitzoton* (*Cantares mexicanos,* 39 v, *sqq.*); el final de esta forma, *-ton,* nos dice Olmos (*Arte,* 4 r.), "significa menosprecio o humillación". ¿Y qué pasiega osaría menospreciar o humillar a un príncipe?

La crueldad del rey, de que hablaba Icazbalceta en relación con sacrificios humanos y guerras, ciertamente no viene tampoco al caso, que para los aztecas estas eran cosas de religión y de oficio. Hay en cambio algo en la vida de Ahuítzotl que sí es pertinente y en que hasta hoy al comentar esta voz, nadie, que yo sepa, se ha fijado: la traída del agua de Acuecuexco a la ciudad de México, ordenada por él, produjo una terrible inundación en que evidentemente fue grande el número de ahogados, y el mito del ahuizote consiste precisamente en que el animal, con la mano en que se supone termina su cola, sumerge al nadador o pescador, de modo que lo ahoga bajo el agua. Acaso el mito, o al menos la parte sustancial de él, tenga que ver con dicha inundación. No es, en efecto, infrecuente, que detrás de un mito haya algo de verdad, por mínimo que sea. Para terminar, estoy de acuerdo con usted en que el ajolote nada tiene que hacer aquí.

amanal. Ya tiene la etimología.

animalejo. La voz está, en efecto, en la definición de ahuizote, tomada, como hemos visto, de Molina y del *Códice Florentino,* y sin embargo, ya no tiene su entrada en el Diccionario. Pregunta usted: "¿Acaso está perdiendo autonomía el Diccionario académico?" Algo parece que está perdiendo, en todo caso. La voz en cuestión aparece también en un lindo pasaje de Acosta (*Historia natural y moral de las Indias,* Sevilla, 1590, p. 12): "de los más viles y pequeños animalejos se puede tirar muy alta consideración y muy provechosa filosofía". La ausencia en el Diccionario parece suplirse con la entrada "*-ejo, ja.* suf., entre diminutivo y despectivo, de sustantivos y adjetivos: *animalejo, diablejo, medianejo*". Lo curioso

es que, mientras las entradas *animalejo* y *diablejo* se han suprimido, *medianejo* sigue ahí, y por cierto con la curiosa etimología "Del desp. de *mediano*". *Medianejo* no viene del despectivo, sino que es el despectivo mismo de *mediano.* Peor, pues, ahora, que en la XXI edición, a no ser que en la novísima lexicografía una palabra venga de sí misma, como Lope en el célebre romance. Estoy de acuerdo, pues, en que algo no anda muy bien, en que hay cierta falta de congruencia.

apante, apantle. Ya se corrigió la grafía del étimo: *apantli.*

besana. En España mismo, hará ya medio siglo, escribía Pío Baroja que él, entre otras palabras, no hablaría de la *besana* (*Memorias,* v. ed. "Sepan cuantos", núm. 582, p. 189). Y añadía: "estas y otras palabras las leo, pero no las oigo. Sobre todo, no las he oído. Esto me basta para no usarlas". En todo caso, ya se le quitó la marca *Méx.*

botana. "Su sinónimo viene a ser *tapa*", dice usted, y estoy de acuerdo. Habría que proponerlo para la siguiente edición.

cazahuate. Extrañamente, la entrada ha desaparecido del Diccionario. Hemos de pedir su reposición.

cenancle. Ya se quitó del DRAE.

cencuate. Usted nos dice que no es venenosa, pero Clavijero escribía (*Reglas de la lengua mexicana con un vocabulario,* UNAM, 1974) que el *cencóatl* es "una serpiente venenosísima que resplandece en la oscuridad". Acaso habrá diversas especies.

chalate. Ya se quitó del DRAE.

chichicaste. La raíz nahua estaba correctamente escrita, *tzitzicaztli,* en Icazbalceta; el error de meter la ese en la penúltima sílaba proviene de Santamaría. Como, a pesar de ser obviamente mexicanismo, solo tenía la marca *Am. Cen.* (ahora también *Cuba*), pediremos añadir la marca *Méx.* y corregiremos la grafía de la raíz.

chichicuilote. Enviaremos a la RAE su etimología, obviamente correcta, que ya está en el *Diccionario breve de mexicanismos* de Guido Gómez de Silva, que en adelante abrevio *DBM.*

chichilasa. Como en el caso anterior, mandaremos a la RAE la etimología.

chicozapote. Hay cambios en el artículo, pero no está mejor que antes; ahora dice que *chicozapote* es *chico zapote,* así separado, y si se lo busca bajo *chico* (acepción 9) tampoco se hallará la definición; hay que buscarla bajo *zapote. Chico* se maneja, pues, como si fuera palabra independiente, no siéndolo en el caso; se da, pues, la forma *zapote chico,* tomada del *DBM,* que a su vez la habrá tomado de *SM,* aunque en este aparecen juntos los dos elementos. Desde luego, hay que aclarar todo esto y precisar la supuesta "etim. disc.", que no tiene nada que discutir; inexplicablemente, solo *zapote chico* aparece como mexicanismo, no así chicozapote.

chilango. Ya tiene la marca *adj. coloq.*

chilaquil. Ya tiene etimología.

chiltipiquín. La nueva definición es "chile muy pequeño y muy picante".

chinacate. Enviaremos la etimología, con la cual estamos, desde luego, de acuerdo.

chinampa. La etimología está ya en el *DBM.* La enviaremos a la RAE.

chinapo. En efecto, como usted dice, es pedernal y no obsidiana.

chincual. La palabra ha sido suprimida.

chochocol. Enviaremos la etimología.

coa. Se ha suprimido la errónea derivación nahua.

cojolite. La etimología ya está en el *DBM.* La enviaremos a la Academia.

coquita. Enviaremos la etimología, que ya está en el *DBM.*

coscomate. Ya aparece escrita correctamente la raíz nahua.

costomate. La voz ha sido suprimida.

coyote. "Coyotl no es adive", dice usted, pero hay que recordar que Molina la traduce precisamente como *adive,* palabra derivada del ár. *dhi'b,* 'lobo', aunque el adive, nos dice la Academia, es "parecido a la zorra". La zorra de las fábulas esópicas se traduce, en efecto, por *coyotl* en el manuscrito *Cantares mexicanos* de la Biblioteca Nacional. Ni siquiera la nomenclatura científica puede presumir de exactitud en las denomina-

ciones que da a los animales americanos. El coyote, en efecto, se llama *Canis latrans,* y no es, ciertamente, un *perro ladrador.*

cozolmeca. Enviaremos la etimología a la RAE.

cuajicote. Ya trae la etimología el nuevo Diccionario.

cuamil. Ya está con la etimología correcta en la nueva edición, y *milli,* una vez más según Molina, sí es *heredad.*

cuatequil. Hemos retirado ya tal palabra del DRAE.

cuatezón. En efecto, está de más el acento en la etimología; pediremos se retire.

cuicacoche. Enviaremos etimología a la RAE.

ejote. Se ha quitado el *excepto.*

féferes. Se ha quitado la marca *Méx.* a esta palabra.

fisga. Se ha suprimido esta supuesta acepción, inclusive para Guatemala.

guacal. Ya está corregida la grafía del étimo.

guacamote. Ya trae la etimología.

guaje. Pediremos uniformar la grafía del étimo. En cuanto al uso de dicho objeto, ya no dice nada la nueva edición, como tampoco el *DBM.*

guamúchil. Por lo que hace al étimo, Rémi Siméon trae *quamochitl,* con simple *a,* como la Academia.

guasanga. Se ha suprimido la marca *Méx.*

hatajador. Se ha quitado esta palabra.

jilote. Mandaremos corregir la etimología.

jiquilite. Mandaremos corregir la etimología.

jitomate. Respecto al étimo, Molina, en efecto, la trae "sin la *c* de *xictli*", pero Clavijero dice: "*xictomatl,* tomate que en Italia llaman *pomo d'oro*". Rémi Siméon recoge ambas formas.

jocote. Ya se ha corregido la etimología.

macazúchil. Está mal, desde luego, la escritura del étimo. Como todos los que no traen la marca *Méx.,* no me fue presentado para revisión.

meco, ca. Se ha modificado la definición.

metate. Corregiremos la escritura de la raíz.

mezquite. Ya se incluyó la etimología.

moco de pavo. Por *amaranto,* lo he oído yo mismo en uso.

molcajete. Corregiremos la grafía del étimo.

motete. Ya quedó México fuera de ese enredo.

nacatamal. Ya se incorporó la etimología.

nagual. Ya trae la etimología.

náguatle y *náhuatle.* Fuera del acento, las dos barbaridades vienen de Santamaría. Desde luego deben suprimirse, y así lo pediremos.

neja. Ya trae la etimología.

ocelote. Mencionaremos su observación a la RAE.

ocozoal. La voz, en efecto, no se ve fuera de los diccionarios, y ninguna de las etimologías que se han propuesto parece convincente. Consideraremos su eliminación.

paloma. Ya se quitó la acepción de bebida.

payacate. Voz suprimida en el nuevo DRAE.

pepenar. Ya se incluye la etimología.

pesa[3]. Se ha quitado la marca *Méx.* de esta acepción.

pesador[2]. Se le ha quitado la marca *Méx.*

pijije. Según el porcentaje que nos dio la encuesta que puede verse en el *Índice de mexicanismos* (Academia Mexicana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Fondo de Cultura Económica), la forma *pijije* la conoce el 22% de los encuestados, y la forma *pejije* solo el 9%.

pinacate. Ya de incluye la etimología.

pipiola. Ya se incluye la etimología.

pita. Como plantas, maguey y pita son equivalentes para el Diccionario, y como ninguno de los dos es en rigor mexicanismo, nuestra autoridad en este punto es relativa.

pulque. Entendemos desde luego que es incierto el origen de esta palabra. Parece que no está completa la entrada que usted le dedica.

quechol. Ya aparece definido como espátula.

quetzal. En Molina *quetzalli* es pluma rica, larga y verde. Puesto que el ave la tiene, parece el significado más apropiado.

sancochar. No siendo mexicanismo, no parece que podamos aquí decidir sobre su significado primigenio. Es cocer algo a medias, cocinarlo mal, puesto que sancochado, según el *Diccionario de autoridades,* es "mal frito o cocido". ¿Y por qué no ha de tener el idioma una voz para designar un hecho que se da con lamentable frecuencia en la realidad? No creo que Santamaría pueda aquí sentenciar absolutamente nada. ¿Será un disparate el verbo *bosquejar* por referirse a un dibujo inacabado? No, sino que esta, como tantísimas otras veces, el que disparata es Santamaría. Que en diversos países de América el verbo y sus derivados pierdan la original connotación negativa, es ya muy otra cosa, y aun cabe al respecto observar que en Cuba *sancochar* es, precisamente, 'cocinar mal', y *sancochado,* la comida mal preparada, justo como en *Autoridades.*

sotole. La voz ha sido suprimida. Solo queda *sotol.*

tabanco. 2. *Am. Cen.* Enviaremos la sugerencia a la RAE.

tacuacín. Ya está definido simplemente como zarigüeya.

tacuache. Ya se ha suprimido lo de *insectívoro.* En cuanto a que se diga o no *tacuache,* me parece que se ha dado usted mucha prisa en avalar a Santamaría. En mi tierra (Yuriria) prácticamente todos, salvo los que se van por el *Rojavejero* de Cri-Cri, dicen, decimos *tacuache* y no *tlacuache;* según nuestra encuesta (v. o. c.), *tlacuache* es conocido por la casi totalidad de los hablantes (97 %), en tanto que *tacuache* es conocido por el 47 %, porcentaje de todos modos nada despreciable.

talayote. Ya trae la etimología.

tecol. El étimo *tleocuilin* parece fonéticamente algo distante de *tecol.* Santamaría nos dice que es sinónimo de *chilocuil,* y que es 'rojo', en lo que se diferencia del *meocuil,* que es 'blanco', y es curioso que *meocuil* casi no sufra cambio, fuera de la caída de la terminación, y por su parte *tleocuilin* se deforme hasta darnos *tecol.* Si *tleocuilin* se llamaría así por lo rojo del gusano y del fuego, un carbón, suponiéndolo encendido, es igualmente rojo, y *tecolli* es precisamente 'carbón'. El único cambio es la pérdida de la terminación, como en *tamal, chochocol* y tantos otros. Consideraremos el asunto antes de hacer una propuesta.

tecolote. Ya trae la etimología.
tecomate. Ya trae la etimología.
tajamanil. Ya trae la etimología.
tepalcate. Ya trae la etimología.
tequio. Se le ha quitado la marca *desus.*
tiangue. Se le ha quitado la marca *Méx.*
tilma. Ahora dice *llevaban* en vez de *llevan.*
tocomate. Se le ha quitado la marca *Méx.*

tocotín. Está claro en la definición que es danza antigua. No se retira la voz porque hay frecuentes referencias a tal danza en nuestra literatura colonial, aunque Santamaría solo cita como fuente a Robelo porque, desde luego, no frecuentaba aquella literatura. A ese paso habría que quitar del Diccionario *chacona, gavota, minué, pavana, zarabanda,* etc., etc.

tolteca. Pediremos modificación radical de todo el artículo.

zapalote. En el nahua, hasta donde yo sé, sí hay la letra zeta, como en *zayolin, zoyatl, zahuatl* que usted mismo menciona *s. v. cazahuate,* y tantas otras. En cuanto a "dónde y cuándo se generó este invento lingüístico para decir que es maguey", supongo que en Santamaría, que así lo afirma, y dice, para más señas, que es el tequilero, sin dar ninguna fuente.

No me queda, ingeniero Macazaga, sino darle a usted las gracias por todo el trabajo que se tomó en preparar un estudio tan cuidadoso. Como usted bien sabe, el nuevo Diccionario casi ha triplicado el número de mexicanismos que había en el anterior. No faltarán, a buen seguro, en la nueva cosecha, fallas como las que usted ha observado en lo que ya estaba, y nos hará un favor que mucho le agradeceremos, si, como esta vez, nos las hace notar con toda confianza.

Sin más de momento queda de usted su seguro servidor

Salvador Díaz Cíntora, secretario.

EL ADELANTADO*

Capítulo XXXIV

De cómo quedó sin efecto el compromiso por el viaje de don Pedro a España

Salvador DÍAZ CÍNTORA

Todos se habían ido retirando, prudente y oportunamente, conforme caía la tarde; la comida exquisita, preparada y servida por las manos expertas de Tomíyauh y Pocuetzin, había dejado más que satisfechos a los hermanos, amigos y uno que otro compañero de armas, ya que habían desfilado por el zaguán; las cuelgas se amontonaban en la mesita al fondo del comedor; los músicos se alejaban tocando por el huerto; en verdad que había estado alegre don Pedro este día de su santo, pero más se alegraba ahora que quedaba a solas con la Cecilia.

—Se les agradece a todos —murmuraba el capitán saboreando el trago de aloque dulce… ¿Cuántos vasos iban con este?—. Gracias a todos, y más a ti, todo estuvo muy bien.

Alguien llamó a la puerta; era doña Blanca, el aya:

—Vámonos, niña, que el rosario no tarda en empezar; predica en San Pedro fray Tomás Ortiz.

—Que me disculpe; comí mucho y me siento pesada; Pedro tiene la culpa, con tan buenas cocineras. Idos, tal vez os alcance, y si no, él me llevará luego a casa.

—Todo son achaques, de días acá os estáis volviendo una herejota.

—Id vos, aya, os digo, que se está nublando y os va a coger el aguacero.

* Este capítulo de la novela inédita de Salvador Díaz Cíntora, cuyo título es *El Adelantado,* fue leído en la sesión ordinaria celebrada el 24 de octubre de 2002.

La buena mujer no se hizo repetir la orden y se marchó; un criado indio, aprovechando la puerta entreabierta, entró a prender las velas en los candeleros, que ya oscurecía; don Pedro le ordenó cerrara al salir. Solos de nuevo, dijo el capitán, siempre saboreando su vino:

—Gracias, Cecilia, por preferirme al sermón de Ortiz.

—Desde luego que os prefiero —respondió ella—, pero es cierto lo que dije, sí me siento muy pesada y sí es vuestra la culpa.

—Cargaré gustoso con ella y con el lindo peso a donde yo bien me sé —dijo don Pedro, enjugando el vino de la barba con la servilleta y levantándose de su silla.

—¡Tirte allá, Pedro! —exclamó Cecilia, como enojada—. Ya os he dicho que no es tiempo aún.

Se alejó un poco y, de pie en el rincón, frente a la mesita de los regalos, trataba de desviar la plática.

—Bonitas cosas os trajeron; me da pena que lo mío no fuera lo mejor; en fin, lo que contaba era daros vuestro abrazo; pero si seguís con vuestro tema, me iré, como el aya quería.

—El abrazo os devuelvo agora como no pude hacerlo delante de todos —dijo don Pedro, que se le había entretanto acercado por detrás, rodeándole el cuerpo con el brazo derecho, mientras con la mano izquierda le hacía volver la cabeza para besarla… y entre beso y beso la protesta, susurrada con una dudosa severidad, con un tartamudeo jadeante que expresaba lo contrario que decía:

—Me ajas las randas, Pedro, déjame ahí —se quejaba Cecilia, como procurando apartar de sus bigoteras las manazas del soldado, que unos instantes después, forzando hacia abajo el bobillo, exponían a su vista (¡por fin!) aquellos bultos macizos y pesados que le daban dentera, y que maceraban ahora con ansia los dedos temblorosos, concomíase la mujer en tanto que él se daba aquella calda.

—Déjame sentar —y al hacerlo intentó cubrirse, mas Pedro se lo impidió.

—¡Ah, mujer, que con esto me tapa la boca don Hernando!

—¡Quítala de ahí, quítala! —decía Cecilia, tirando hacia arriba de la rubia greña del capitán—. El viento sopla y me da frío en el pecho; no puedo seguir en esta descobertura. Cierra la ventana.

—La de la alcoba está cerrada —respondió Pedro haciéndola levantar—. Arrebujada bajo la telliza no sentirás frío. Vamos, vamos…

Ya en la alcoba, se dejó ella caer pesadamente en una silla, negándose a ir más allá. El capitán se arrimó otra silla y le impidió una vez más que se tapara, sentado junto a ella, volvió a dejar andar las manos.

—¿No dijo don Hernando que podíamos considerarnos marido y mujer? ¿A qué vienen entonces, mi Cecilia, todos estos melindres? ¿Es necesario acaso recurrir contigo a roncerías y magañas cuando tienes como seguridad la firme palabra de tu primo?

—¿Pero por qué atocinarte en tener cuenta conmigo desde ahora? ¿Por qué hacer hoy a cencerros tapados lo que haríamos más adelante como se debe, a repique de campanas? Déjame, Pedro, ya vendrá el día de estas cosas.

—Marido y mujer, Cecilia; es palabra y obra de Cortés, no hay que esperar más nada —replicaba Tonátiuh, desabrochando el brial de la mujer.

—¡Qué no, señor, que no quiero hacer un mal recaudo! —repetía la Vázquez, mientras la mano de Pedro se espaciaba por oscuro cadarzo entre las cujas madorosas.

—¡Cuerpo, cuerpo, que Dios dará paño! —clamaba Pedro quitando a la Cecilia los menores—. ¡Al fin a la cordobana!

Un rato después, cuando por la calle encharcada resonaban los pasos de los devotos que volvían del rosario, don Pedro se levantó, luego Cecilia… En la blanquísima crea, goles para un fanfarrón escudo (¿le darían algún día escudo a don Pedro?). Cecilia sonrió:

—¿Sabes? Me habría gustado esto al candil de la luna, no bajo esta bujía.

—Así estuvo bien —decía don Pedro terminándose de vestir—, muy bien —y empezó a apurar otro vaso de aloque. No se daba cuenta (Cecilia sí) de que el beber mucho más esa vez que otras no era solo por ce-

lebrar el santo sino, sobre todo, para darse valor. ¡No era cualquier cosa con una firma de Cortés! Afuera llovía a cántaros. Cecilia, ya vestida, le dijo que era tarde; tenía que regresar a casa.

—Ahora te llevaré —respondió el capitán calándose las botas.

—No, Pedro, no salgas tú. Has bebido mucho y se te nota, y el aire es muy frío, podría hacerte daño.

Pedro volvió la vista a la ventana; sí, la mujer tenía razón; abrió una puerta y ordenó algo a gritos, que se oyera a pesar de la lluvia, y unos instantes después un criado anunciaba que el carruaje para la señora estaba listo. Don Pedro, asomándose de nuevo a la puerta, llamó a voces.

—¡Pocuetzin, Pocuetzin!

En seguida acudió la moza corriendo; Tonátiuh le ordenó:

—Acompaña a la señora; no es correcto que vaya sola con el cochero. Idos, pues.

Sí, debía estar muy borracho, pensó Cecilia: a ambas las había besado en la boca cuando las despidió.

Por algún tiempo, a lo somorgujo, siguieron don Pedro y Cecilia con sus visitas y haciendo durante ellas vida maridable. Pero de repente empezaron a sonar por la ciudad nuevas venidas de España, que alteraron profundamente los ánimos del bravo soldado: se había nombrado a Francisco de Montejo, el día de la Limpia Concepción del año pasado de 26, capitán, adelantado y gobernador de Yucatán, con don y señoría. ¡A Montejo, que ni siquiera había subido a pelear al Valle de México, que no había conocido la parte dura de la refriega! Pero sus servicios a Cortés en la corte, en las oficinas de los secretarios, parecían merecer más premio que el peligro de muerte corrido día tras día. Alvarado estaba furioso; dejó pasar unas semanas, esperando alguna explicación al respecto de boca de Cortés, o acaso por medio de la prima. Nada. Tenía razón Gonzalo, que a todo esto comentaba con triste sonrisa:

—Vamos, Pedro, calma, que nunca faltaba un nudo en el mollete, no es cosa de añusgarse; los gozos siempre vienen en esta vida tripulados con penas.

Don Pedro se decidió; sin mucho buscar encontró un pretexto: el oro de Tututépec. No podía sufrir, les dijo a Cortés y a Cecilia, que en los corrillos de la ropa se lo señalara con el dedo como ladrón; iría a España a demostrar su inocencia para echarles un bozal a todos, caso era de honra y no se le podía negar permiso; despacharía a su hermano Jorge para que entretanto gobernara en Guatemala; al despedirlo le dio, entre otras, una extraña orden; mandaba que, en honor de su dama, el día de santa Cecilia fuera de fiesta general y obligatoria en aquella ciudad; Jorge se mostró sorprendido, pero ofreció cumplir con el encargo.

A poco partió don Pedro hacia la Veracruz, despedido cariñosamente por sus otros hermanos y por sus nuevos primos. Tiempo después, a la salida de misa una mañana, comentaba Cortés a Cecilia:

—Ya don Pedro debe estar en altamar; se nota que sentís mucho su ausencia, veo que os habéis llevado bien.

—Rebién, señor primo, y espero no dure mucho por allá, que no nos dio tiempo de casarnos. ¡Ojalá no haya yo quedado preñada! ¿Qué diría la gente?

—¿Que qué? —gritó Cortés dando un salto—. ¿Qué demonios dijisteis?

—Eso, señor, que puedo estar preñada, que él tuvo conmigo acceso carnal según vuestro dicho de que nos considerásemos marido y mujer.

—Mas no antes de la bendición, ¡malditos! —gritaba furioso el malinche entrando a palacio.

—Sosegad, primo —suplicaba Cecilia—. ¿No estaba yo ya muy a tiempo de saber lo que es un hombre?

—¡Sí, señora, repito, pero hasta la bendición! —seguía gritando Cortés—. ¡Traedme acá a doña Blanca!

Alguien corrió de inmediato por ella.

—Pero, Hernando, vos nos habíades dicho…

—¡Qué tomáis el rábano por las hojas, según os conviene! —y al ver acercarse a la vieja aya, la increpó furibundo:

—¡A ver, bellaca rollona santiguada! ¿Por qué no me dijisteis que este pedazo de maleta se andaba echando con don Pedro?

"Bellaca santiguada… ¿Cómo no se muerde la lengua el primo?", pensó Cecilia al tiempo que la piadosa dueña, temblando de miedo, respondía:

—Señor, porque nunca supe que mi niña se echara con nadie, y hasta agora nunca llegó tal a mis orejas.

—Es verdad, primo —intervino Cecilia—, ella no sabía nada.

—Válgale de presente a la vieja alcahueta —gruñó Cortés—, y vaya corriendo a llamar al doctor López.

—Si es para mí, señor primo, holgaría que mejor me viera una mujer, y ello en mi casa, que aquí estamos llamando mucho la atención.

—¡Miren a la vergonzosita! —volvió a gritar aquel como energúmeno—. Pero bien que te abriste delante de ese verraco, ¿no es así? —Cecilia bajó la vista; en efecto, guardias y soldados que pasaban oían todo y se alejaban al paso más lento posible, con mal disimulada curiosidad.

—Está bien, está bien por lo que hace a tu casa. Id por López, doña Blanca, y llevádmelo a casa de Cecilia —ordenó Cortés—. Decidle que es urgente.

Obra de media hora después, en efecto, se presentaba por allá nuestro viejo conocido, el gran médico, aguijando su gruesa mula. Don Hernando, procurando contenerse, le expuso el caso; López se rascaba la cabeza, sorprendido:

—¡Qué cosas, señor! Tratad de llevarlas en paciencia. Necesitaré verla detenidamente, examinar también algo de su orina…

—Os la mandaré con Blanca —interrumpió Cecilia—, porque podáis aquí de'saminalla a vuestro sabor.

—No se trata de mi sabor, niña —repuso López con calma y algo de risa—, que ya se sabe que es amargo. Ved, señor, estos casos se prestan a ciertas cosas… Puede mandarme orina de Blanca y entonces no servirá de nada lo que yo dijere; soy un médico serio, y no me haré cargo del asunto si no veo yo con estos ojos esa orina salir de su cuerpo y la recojo yo mesmo en este frasco.

—¡Que este viejo quiera verme mear, Hernando! ¿Habrase visto?

—Pues si no se ha visto, ahora se verá, y tenéis que mear, mi prima, en los ojos mesmos del doctor López.

—Bueno, no precisamente —aclaró el viejo, riendo una vez más—, pero sí a vista dellos.

—Quedaos aquí, pues —ordenó don Hernando—; yo voy un momento al cabildo y estaré aquí en seguida.

—Para desazón del doctor —dijo Cecilia cuando Cortés se hubo marchado—, debo decirle que no he de traer una gota de orina en el cuerpo, que la de lo que bebí anoche la eché levantándome, y hoy nada he bebido, que estoy en ayunas y vengo de comulgar.

—¿De comulgar, hija mía? ¿Quién es, si puedo preguntaros, vuestro director espiritual? ¿Juzgáis pecado venial lo pasado entre vos y don Pedro, o acaso simple imperfición?

—No juzgo nada de eso, señor, que nos teníamos por marido y mujer, sobre promesa de don Hernando —respondió ella.

—¡Os teníades por tales! Enhorabuena entonces, hija. Haced cuenta que no he dicho nada, y pues necesitamos copia de orina, id, doña Blanca, traednos algo de pulque…

—¡Pulque para mí, señor mío! ¿Estáis en vuestra camisa? —protestó la mujer—. ¡Beberlo heis vos!

—Obedezco. Traed, doña Blanca, un poco de pulque para mí y una taza de vino del que más le guste a la señora. Aguardaré pacientemente a que le den ganas de echarme aquí —y mostraba su frasco— un buen chorro de orina bacuna.

—¿Cómo os atrevéis…? —gritó Cecilia alzándole la mano; López se la sujetó suavemente, mientras Blanca corría a la cocina.

—Vamos, mujer, dígolo por Baco, por el vino. ¿Cómo, en efecto, podría jamás ser osado este pobre viejo a llamaros vaca? Pero ya que la mencionamos, dejadme ver esos gruesos burujones.

—No os entiendo, López —replicó Cecilia, aún enfadada.

—Más me declaro, señora, quiero veros los pechos —se explicó López—. Es absolutamente preciso para mi diagnóstico.

—Pues no hay vérmelos a mí. Empiezo a notar que sois un viejo mañoso y os acusaré con mi primo.

—El doctor tiene razón, mi niña —le dijo doña Blanca, que acababa de entrar con la taza y el jarro—. Sácatelos, tiene que verlos.

—Fijad, señora, la vista en vuestro vino mientras lo bebéis —le dijo López, en tanto ella, mal de su grado, se sacaba los pechos y él le alargaba la taza—. Así no os correréis de que os los mire, y aun os los toque, que vos sabéis, la ciencia ha menester de variados indicios. Decidme, estos pezones, ¿ansí los habéis tenido siempre de gruesos y atezados?

—¿Qué demonios os importa? —le gritó la paciente, tan indignada, que un chorrillo de vino que bebía le resbaló por la barbilla y el cuello hasta la parte que examinaba López.

—Ello se limpiará —dijo el doctor. —¿Qué me decís vos, doña Blanca?

—Que sí, doctor —respondió la dueña—. Así ha tenido siempre los pezones.

—Bien, como aún tengo mis dudas y la señora se enoja de nada, tomadle vos, doña Blanca, la teta, oprimídsela con toda la mano, aplicando los labios al pezón, y chupad con fuerza.

Una vez que la dueña siguió al pie de la letra las instrucciones, el médico ordenó:

—Decidme a qué sabe.

—A vino, señor, clarete por más señas —contestó doña Blanca con toda la sencillez del mundo.

—¡Vaya si soy bruto —reconoció el doctor—, que os indiqué la teta manchada! Acabad de limpiarla con la lengua, para que no le quede pegajosa a la señora, tragaos la saliva, y ya que no sintáis ningún dejo del clarete… por cierto, señora, ¿os lo acabasteis?

Cecilia levantó el vaso vacío y lo acercó, sin responder, a los ojos miopes del doctor; estaba harta de todo aquello.

—Muy bien, muy bien. Entonces me estoy atrasando con mi pulquito. Un momento, por favor… —y le dio un largo sorbo a su jarro, rela-

miéndose luego varias veces la barba—. Decíaos, doña Blanca, que en terminando… ¿y cómo es que aún no termináis? Empiezo a pensar que os gusta de suyo, que ya de vino no queda ni rastro.

—¿Qué queréis decir? —reclamó la dueña—. A mí ningún hideputa melecinero me va a…

—Basta, doña Blanca, que no lo dije por tanto, y cuando ansí fuera, yo como médico lo entendería. Estábamos en lo del vino, y siquiera lo hayáis recogido con la lengua, tomad mejor la otra teta sin mancha, aunque, bien mirado, creo que con esa boquita mancharíais cualquier cosa.

—¿Nunca os habrán dicho —preguntó la dueña, casi fuera de sí— que vuestros chistes son idiotas?

—Sí, veréis; antes que nada, en la universidad, cuando era mozo, pero como allí solo latín hablábamos, yo pensaba que si no se reían de mis chistes era por no los entender, que mi latín habrá sido demasiado para ellos…

—Sois además —interrumpió Cecilia— la pedantería en dos patas. ¿No acabaréis? ¡Que ya tengo algunas ganas de mear!

—Acabemos, pues. Tomad, dueña querida, la teta sin mancha, es decir, fuera de ese lunar, que hace tanto honor a su nombre, por encima de la redondez negra y terráquea del pezón.

—¡Acabad, López, por vida de vuestra madre! —gritó Cecilia.

—Chupad como en la otra. Eso, eso. ¿Percibís algún sabor? Apretadla. ¿No sabe a leche?

—No sabe a nada, señor —respondió Blanca.

—Mirad que si me mentís —advirtió López—, todo saldrá en la orina, y le avisaré a Cortés que sois una embustera. ¿Ningún sabor a leche?

—Repito que no sabe a nada.

—Perfecto, Blanca, gracias por vuestra ayuda. Podéis cubriros el pecho, señora, e ir destapando el babil.

—¿Qué cosa?

—La natura, señora, vuestras partes. ¿No queremos la orina? Yo mientras termino con mi pulque.

Y tomando el jarro, se lo empinó hasta no dejar nada. Cecilia, entretanto, se había levantado la falda y bajado los zaragüelles para dar la orina.

—Muy bien, ansí, abiertas las piernas como si estuviérades sola; ansí, ansí parece suficiente. ¿No queda más?

—No, doctor López, creo que es todo, mas… ¡mirad si sois bestia, que me habéis hecho mear en el jarrito! Vuestro frasco está sobre la mesa.

Cuando López vio que así era, enrojeció, y dándose una palmada en la frente, se deshacía en disculpas:

—¡Dios, qué cosas! Ansí soy de distraído, hija mía, pero después de todo no importa. Tengo de probar vuestra orina, y el jarro para eso es más a propósito.

Llevose, con efecto, el jarro de orina a la boca y lo probó repetidas veces; luego, entregándoselo a doña Blanca, le suplicó:

—Vaciad en este frasco un poquito, para poder observarlo al sol; el resto en alguna maceta, y traédmelo con más pulque, que me quedé con sed.

—¿En el mesmo jarro, señor? —preguntó doña Blanca, sorprendida.

—Claro que en el mesmo —repuso López mientras, frente a la puerta, agitaba su frasco a la luz del sol y lo miraba de hito en hito, tan absorto en ello que no sintió acercarse a Cortés, que estaba de regreso y que, al descargar amistosa palmada en el hombro del viejo médico, así lo espantó que le hizo soltar el frasco, que se hizo pedazos al caer, regando de orina el umbral y el quicio de la puerta.

—¡Cuerpo de Dios, mi buen don Perico! —exclamó Cortés—. Perdonadme que os haya roto el frasco.

—No importa, señor, que la orina estaba ya probada y observada.

Cecilia se acercó, ya vestida, a oír lo que pudiera decir el doctor a don Hernando, y Blanca por su parte regresaba de la cocina con el jarro de pulque.

—Id, Blanca, a llamar a alguien que recoja estos vidrios, que acabo de quebrarle su frasco al doctor —ordenó Cortés.

Blanca partió, dejando el jarro en la mano de don Pedro López, que empezó a paladear gustosamente, mientras un criado recogía los vidrios y secaba la orina con una jerga; Blanca observaba al doctor y comentaba al oído de Cecilia:

—¡Qué gran huerco es, señora!

Esta la hizo callar, para oír a López, que ahora tranquilizaba a Cortés.

—Puedo aseguraros, señor, que no está preñada vuestra prima. Bebed un trago a su salud —y le ofrecía del jarro de pulque.

No aceptó Cortés, y el doctor lo apuró hasta el fondo. Al querer regresarlo, Cecilia hizo una seña a su aya, que dijo amablemente a López:

—Lleváoslo, os lo regala mi señora.

—Os beso las manos, doña Cecilia —dijo el doctor llevándose el jarrito contra el pecho. Cortés sacó una moneda de oro, que López no quiso aceptar.

—Mil mercedes me habéis hecho, señor, ¿y había de cobraros?

—Esta cuando menos —insistió Cortés— por vuestro frasco, tomadla.

—Ya me lo repuso mi señora con este lindo jarro. Guardad eso, os lo suplico.

—El jarro —precisó Cortés— será regalo de Cecilia. Esto es por vuestro frasco.

—Nadie puede con vos, señor —concluyó López, embolsándose la moneda de oro.

—Todo bien, pues.

Don Hernando ordenó a la prima y la aya que acompañaran a don Pedro López hasta la puerta de la calle; doña Blanca dijo en voz alta a Cecilia, al acercarse allá, de modo que López la oyera:

—Si el doctor diagnostica sobre los efectos del matihuelo con el mesmo tino que lo hace sobre los del rejalgar, creo debemos irnos apalabrando con una comadrona.

—Dejad eso, grandísima chacharera —respondió tranquilo el doctor, ya con un pie en la calle.— Bien me doy cuenta de que aludís a lo

de Garay. Son casos muy distintos, podéis estar tranquilas. Quedad con Dios.

Anudó el jarrito por el asa en una de las riendas de la mula; trepó en esta calmosamente y se alejó al paso; las campanas llamaban a la oración del medio día.

CÓMO SENTÍ *EXTRAVÍOS Y MARAVILLAS* DE ARTURO AZUELA*

Enrique CÁRDENAS DE LA PEÑA

Un buen día me desperté leyendo. Los sentidos se apoderaron de mí en forma inusitada. Vista, oído, olfato, tacto, hasta gusto —quizá también el sentido común o aquel que mide espacio y tiempo— contribuyeron a la medida justa de un texto sombreado por el fino rejuego de las olas, la cresta que se irisa, la arena sedosa de la playa que trae el recuerdo de un amor lejano, envuelto en el iris de la tarde o el rielar de una luna enamorada perdida en lontananza. La novela suave, el cuento de hadas tempranero, la ronda de una velada sugerente. Nadie ni nada y, sin embargo, todo el mundo enmadejado por la nostalgia del ayer.

Un libro con desborde de poesía, cataclismo de placeres, recuento de la vida escondida en el mar, que ante la suavidad de la espuma él mismo califica de "reventar en el interior de los ojos y el corazón". Aunque no lo quiera, no lo acepte, no se identifique en sus múltiples páginas, para el lector existe un mucho, un muchísimo de autobiografía que Arturo Azuela, en estos sus *Extravíos y maravillas,* nos entrega en forma de cuento nada ingenuo, más tal vez horadado por la brisa o la tormenta de las pasiones propias, a veces deleznables y otras acariciadas por la sublimidad. Uno y mil vuelcos eróticos, sensuales, exquisitos en su carnalidad, descorridos a través de Sebastián en los prodigios del mar, Nayeli sobre las nubes del mismo cuerpo de agua, el protagonista reunido a Ada Magali dentro del alma marina, o ella, esta sola, en la vuelta final, prodigiosa a todas luces, de una Lisboa señorial.

* Leído en la sesión ordinaria celebrada el 28 de noviembre de 2002.

Resplandecen la vida y los conocimientos retenidos por quien escribe. Desde luego, la *geografía* bellamente explicada, entreabierta al máximo, con tanto género de detalles que subyuga y, curiosamente, desliza cada rincón sin provocar cansancio alguno. Hay una evocación marinera constante, salitrosa pudiéramos decir, con bandazos de viento impetuoso y silencios de luna llena en las costas soñadoras, bendecidas en pleno por el aletear de las gaviotas y los cormoranes; un recuento de pescadores y ciclos de las mareas, la brisa y los retumbos, la niebla y el horizonte perdido, en medio de la fantasía inigualable y el bosquejo de la mujer amada, mezclada al recuerdo retozón, anhelo y sumisión cuando desaparece o huye. Intensamente bella, ¡oh!, la comparación del mar y la amante impasible, extenuante, siempre dispuesta pero indómita en su lujuria: la unidad increíble entre cuerpo y espíritu en el instante mismo del orgasmo rotundo, multiplicado al correr del reloj del tiempo insensato. Los astros en las alturas, y la infinitud de las profundidades abismales del océano bendito.

Atada a la geografía, la *historia,* como ayer sumado al presente, a su vez semejante a un faro luminoso dirigido hacia el mañana. Voces antiguas cobijadas por nuestros muertos, dentro de un bálsamo prodigioso impulsado hacia el futuro donde, siendo sombra y desconocimiento, ignorancia gravitante, nos ahorra el conocer y la conciencia de cuanto sufrimiento nos espera. Los siglos idos y los por venir, enlazados en la materia de quien sueña, de quien pretende adivinar las veleidades de la fantasía mundana. Motivos seducidos por la *leyenda,* la imaginación, la magia o mentira ocasional, el mito y la incertidumbre. Dicho de manera diferente, aventura y espacio perdido, reencuentro incesante, opiniones encontradas y un deambular por el acierto o la negación casuales que, según él explica, son "lenguas exóticas y creencias diabólicas", o sea virtudes y vicios dándose la mano. Ya que, dentro de este maremágnum histórico, aparecen santos y ladinos, apóstoles o ladrones, misioneros salvadores de una *religión* y piratas ajenos a todo credo: es decir, visionarios y creyentes dentro de una rotación que abarca cualesquiera de los signos cabalísticos.

Los placeres y la pompa en el ropaje del demonio, más los compases y las rosas náuticas en el rugir infinito de las edades, del mundo cambiante, del universo reedificado. "Locuras y maravillas que no tienen fin, dentro del *amor* que es único y último remedio activo y fervoroso". Puesto que, detrás de todo ello, entre mercaderes, navegantes, prisioneros o esclavos, fetiches y señores, judíos o musulmanes, cristianos o paganos, vuela un juego de convulsiones, esperanzas, milagros, dádivas o infortunios. Ese condimento del existir en vaivén continuado, como si fuese esencia o presencia, flor y fruto que nos revive o escarnio que nos condena.

Cerca del autor no podría olvidarse el celo que siente en derredor de las *matemáticas* y la *geometría*. Primero, el descubrimiento del cero y del infinito, combinado con la aparición de las hiladas, falsas o verdaderas, relamidas o frías, graves o agudas, resbalosas o congruentes. Después, el rejuego de ordenadas y abscisas, la imaginería de una arquitecta anónima —parecida a la combinación de las pasiones o de los sentimientos entrelazados a los muros—, el descifrar de la línea, la superficie o el volumen, y la razón de ser del círculo o la esfera combinados en planos equidistantes, en tanto ocurren los augurios celestes, astronómicos y satelitales, que al fin todo cuenta en una recta o una cueva, una parábola o una elipse, un cuadrante o un ángulo eterno. Al unísono del vaivén de las olas o el vaivén de los cuerpos revolcados en la arena, dentro de una visión geométrica ideal. El poder enigmático del pubis, y los efectos visuales de la pasión, la emoción y la imaginación. Esas lumbres envolventes de los atardeceres, concéntricas y jugosas, o la sensualidad elíptica del viento quemante con armonías y contrapuntas musicales que arropan saudades y melodías. Un espacio tridimensional dentro del dogma, el cisma, la tradición colectiva. Y, volviendo a la tierra, el olor a brea de los hoteles marinos, con la geométrica magnitud de la curvatura cimbreante de unas caderas frondosas o unos senos turgentes. Las mismas lumbres —lumbres una y más veces— de los atardeceres circulares entregados a la complicidad de las aguas, y la sensualidad de los vientos horizontales, exóticos y armónicos. Perfil y figura, línea y símbolo a la par.

En un tercer turno, el dominio del *entorno* y de la *muerte.* Entorno y muerte como dominio del ánimo vertiginoso, de los dardos vitales que acortan los tiempos al representar la incertidumbre y el misterio, el encubrimiento y el mestizaje de la naturaleza, la apertura y la anchura del alma con todo su vacío y toda su desnudez. En lo más profundo, Arturo invoca al mar dentro de él, fuera de todo: olido, pensado, más bien sentido, porque en su piel hay corrientes marinas, acompasadas una vez y otra "por las gaviotas dentro de las violetas del cielo". Frivolidad dentro de la carne como pecado el mayor, como conmoción y silencio, como resaca entretejida al camino sinuoso, inacabable, de las olas voluptuosas, perturbadas y perturbadoras de nuestro gran final.

Y allí, siempre, el milagro de la palabra, milagro que nuestro elegido hoy recoge con exactitud, con elegancia poética, con regocijo y sutileza. Gotas suyas hechas mías, las más blancas de la cortina que cae sobre el litoral, y zambullida que, aventura y ventura, resulta el rumbo certero, con su ironía tan especial que le impone como filtro vivaz. El viaje de Arturo, según mi humilde criterio, en esta interpretación es aliento. Mide el ritmo de su respiración, lleva el olor de su cubierta, los vuelos y vuelcos de su alma hacia las incertidumbres que ha sabido vencer. Sin más —canta esta voz repetitiva— es *espuma* frágil hacia la lumbre de la aurora.

UN PADRENUESTRO PARA MÉXICO EN EL *CATECISMO* DE FRAY PEDRO DE GANTE*

Salvador DÍAZ CÍNTORA

Muchos años han pasado y sin embargo mi impresión de sorpresa sigue tan viva como en el momento en que por primera vez oí en la novísima liturgia la quinta petición del padrenuestro en esta forma: *perdona nuestras ofensas como también nosotros perdonamos a los que nos ofenden*. ¿Dónde habían quedado las *deudas* y los *deudores*? ¿Cómo sostener que las deudas son las ofensas? ¿Cuándo vino el atrevimiento de meter la interpretación en el lugar del texto? No sabría decirlo, pero, en todo caso, ello ocurrió ya en el siglo XVI mismo.

Conocí el *Catecismo* objeto de este breve estudio en la publicación que de él hizo en 1981 Ernesto de la Torre Villar, y me chocó de inmediato ver que se había adelantado en cuatro siglos (fue publicado en 1553) al texto actualmente en vigor. Los franciscanos del *Coloquio de los doce* dicen a los indios que Carlos V los ha enviado a enseñarles la Escritura. ¿Cómo iban a hacerlo si ya desde antes la estaba dando fray Pedro de Gante así alterada y ellos no se tomaron la molestia, que hubiera sido leve, de corregirlo en ese punto?

La quinta petición, en efecto, reza: *ihuan ma xitechmopolhuili in totlatlacol in yuh tiquinpopolhuia in techtlatlacalhuía* (y perdona nuestras ofensas como nosotros perdonamos a los que nos ofenden), tal como dicen ahora en la liturgia. ¿Qué le costaba, pensé yo, a quien conocía el mexicano tan profundamente como él, hablarnos como lo hace la Escritura, de *nuestras deudas, totlaactoliz*, y de *nuestros deudores, tonetlacuicahuan*? Nada, evidentemente, pero por alguna razón no quiso hacerlo, y yo por más que lo pensé y repensé no pude dar con aquella razón.

* Leído en la sesión ordinaria celebrada el 9 de enero de 2003.

Años después llegó a mis manos otro catecismo: el de fray Pedro de Alcalá, publicado unos cincuenta años antes que el de Gante, y destinado a doctrinar a los moros de Granada. Y de nuevo la misma sorpresa. En vez de deudas hallaba aquí, como en Gante, pecados u ofensas, que las dos cosas significan a la voz árabe *dhunûb*, y en vez de nuestros deudores, los que nos ofenden o nos dañan, *men asâ'ileina*. De nuevo, este otro fray Pedro hubiera podido perfectamente poner *deudas* y *deudores,* es decir, *duyûm* y *madinûm* respectivamente, pero no lo hizo. Y de nuevo también la misma pregunta insistente: ¿por qué?

Me ha parecido que mucho después encontré la respuesta, una posible respuesta, de ninguna manera definitiva. Si observamos ciertos documentos del siglo XVI notaremos que están dirigidos a los que entonces se llamaban cristianos viejos, gente, pues, acostumbrada por siglos de práctica a la no infrecuente disparidad entre lo expresado por el texto bíblico y la interpretación de la iglesia, gente que antes de tomar a pecho cualquier versículo consultaba primero al cura; con estos no había tanto peligro de una supuestamente torcida inteligencia de la palabra escrita. Los catecismos, en cambio, de Alcalá y de Gante, se escriben para gente recién convertida del Islam en un caso, del paganismo en otro; es decir, son obras del carácter misional, y aquí sí era importante, les habrá parecido a los predicadores, que no fueran a pensar los pobres moros o indios que los cristianos perdonaban las deudas y que, de no poder pagar en tal o cual caso, no habría problema alguno aplicando en la práctica el texto del padrenuestro.

En otras palabras, el incipiente capitalismo burgués que había desplazado al régimen feudal empezaba a crear en la Iglesia aquella actitud que siglos después describiría Carlos Marx: *heutzutage ist der Atheismus selbst eine culpa levis verglichem mit der Kristik überlieferter Eigentumsverhältnisse* [hoy en día el mismo ateísmo es culpa leve comparado con la crítica a las relaciones tradicionales de propiedad]. Respetuosa de estas relaciones, la Iglesia las toma en cuenta en su actividad misional, y esto es, a lo que parece, lo que reflejan textos como los de Alcalá, Gante y la nueva liturgia; reflejo, pues, de relaciones de propiedad que el Evangelio, siempre según parece

pensar la Iglesia, no ha venido a alterar en lo mínimo. Al convertirse, los pochtecas siguen siendo tan pochtecas como siempre; las puertas del templo cristiano están, de par en par, abiertas para ellos, con todo y guacales.

La cosa viene de muy atrás. San Agustín se pregunta: "¿Pues qué son las deudas sino los pecados?" Vamos, padre, ¿es que no considera tu santidad deberle algo, y aun mucho y muy mucho a Dios en haber nacido de tan buena madre como Él le dio, en estar con los miembros completos por haberlo Él librado de accidentes desdichados que a otros acaecen, en haberle dado Él la elocuencia que tanto le hizo brillar en la retórica y acabó por determinar su encumbramiento a la cátedra episcopal de Hipona, desde donde da, por cierto, una respuesta muy por debajo de lo que nos haría esperar su altísimo ingenio?

Porque, en efecto, dice san Agustín que los deudores son *qui vobis antea iniurias fecerunt* [los que antes os han injuriado], y que de lo que aquí se habla es de la *remissio peccatorum* […] *quae quamdin vivimos hic, datar in dominica oratione* [la remisión de los pecados, que mientras aquí vivimos, se da en la oración dominical]. Es verdad que san Agustín mismo en otro lugar había escrito que en este pasaje se trata de *omnibus quae in nos quisque peccat, ac per hoc etiam de pecunia* [de todo aquello en que alguien peca contra nosotros, y por tanto también del dinero (*De sermone Domini in monte*, 28)], pero esto último en general no hay quien lo recuerde, y solo se repite lo de que deudas son ofensas.

Se trata desde luego de una interpretación tan respetable como se quiera, y san Agustín no era el primero en proponerla, pero, ¿es que se impone por sí misma esta interpretación? Más aun, ¿es que este pasaje, en su simplicidad, necesita de interpretación alguna? ¿Es acaso incongruente con el resto de la doctrina de Cristo, que mandaba dejar cuanto uno tenía por seguirlo, que ordenaba vender cuantos bienes alguien tenía y repartir el producto entre los pobres, el que dijera también que había que perdonar las deudas si queremos que Él nos perdone? ¿Dónde estaría la incongruencia?

Aunque no parezca, pues, que se necesitara en absoluto de interpretación, la interpretación, esta precisamente, acabó por imponerse, lo cual

parece fácil de explicar por razones históricas obvias. Los grandes capitales podían sentirse más atraídos a la nueva religión sin la triste perspectiva de irse a pique por obra de deudores que no quisieran o sencillamente no pudieran pagar. Así, ya en la Edad Media parafraseaba Dante esta petición del padrenuestro: *E come noi lo mal ch'avem sofferto / Perdoniamo a ciascuno, e tu perdona* [y como nosotros perdonamos a cada uno / el mal que hemos sufrido, tu también perdona]. El texto litúrgico y desde luego el bíblico de donde arrancaba, permanecían inalterados; la interpretación seguía siendo simplemente una interpretación.

Como tal llega al siglo XVI, que es del que hablamos aquí. Juan de Valdés, en su *Diálogo de doctrina cristiana* (1529), dice: *nosotros perdonamos a nuestros deudores, quiero decir a los que nos ofenden*.[1] Doce años más tarde, el reformador Juan Calvino, en su *Institución de la religión cristiana* (Ginebra, 1541), siempre respetando el texto sagrado, escribía: *remets nous nos dettes comme aussi nous remettons à nous detteurs,* que es lo que rezábamos, y comentaba: *remettons* [...] *à tous ces qui nous ont offensés ou qui nous offensent*,[2] es decir, "perdonamos a todos aquellos que nos han ofendido o que nos ofenden".

Ya en tiempo de Felipe II, el dominico Carranza, arzobispo de Toledo, explicaba en 1558: *deudas llama aquí a los pecados* [...] *nosotros también perdonamos a nuestros hermanos cuando han pecado contra nosotros*.[3] Santa Teresa, en fin, en su *Camino de perfección*, publicado en Evora en 1583, pero escrito 20 años antes, de 1562 a 1564, al comentar la expresión *nuestras deudas*, escribe, con aquella gracia tan suya, que *perdonamos cosas que ni son agravios ni son nada,* y unos párrafos abajo, ya en singular y no menos lindamente: *yo no he tenido a quién perdonar ni qué* (63, 1-2; 65, 4 resp.), donde, independientemente del encanto personalísimo de sus observaciones, queda claro que se adhiere a la interpretación que venimos tratando.

[1] En la edición de D. Ricart, México, UNAM, 1964, p. 959.
[2] En la edición de Jacques Pannier, t. III, París, Belles Lettres, 1961, pp. 185, 187.
[3] Bartolomé Carranza, *Catecismo cristiano,* t. II, Madrid, BAC, 1972, pp. 433, 435, resp.

EL DEBATE DE LA ROSA

Gustavo COUTTOLENC

¿QUÉ SABEMOS DE LA ROSA?

En cuanto a su existencia, algunos la registran en la era del paleolítico; otros, aparentemente, dicen que fue originaria de Asia, donde surgió por primera vez, alrededor del año 3000 a. C., y se usó para modelar objetos artísticos. Tiempo después se introdujo a Europa.

Su nombre (*rodon*) nos llega de Grecia, y también el culto y la admiración por ella. El nombre *Rosa* origina otros muchos, propios de la mujer: *Rosario, Rosalía, Rósula, Rosalina, Rosina, Rosamunda, Rosalba, Rosana;* con ellos las mujeres añaden belleza a su belleza.

Según la mitología griega, la rosa era la oblación más grata a los dioses. Zeus, fascinado por ella, se inclinaba ante el rosal. Por la misma fuente, sabemos que la primera rosa formada con la espuma del mar fue blanca y después, purpúrea, debido a unas gotas de sangre de Afrodita herida por la espina de un blanco rosal que emergía de las aguas, cuando la diosa iba a la playa con el fin de curar las llagas de su amado Adonis.

La orfebrería estuvo en su apogeo, pues los orfebres labraban rosas en plata para surtir de ofrendas a los devotos de las divinidades míticas.

En Roma, el mito latino informa que la rosa estaba especialmente consagrada a Júpiter. Griegos y romanos la tuvieron como símbolo de la luz, del amor y de los placeres.

Las fiestas Dionisias (Rosalías), eran celebradas en honor del dios Dionisio (Baco), en las ciudades de Grecia y de Roma. Cuando comenzó a florecer la civilización romana, las rosas fueron consideradas como un

* Leído en la sesión ordinaria celebrada el 23 de enero de 2003.

artículo de lujo. Previo a un banquete, los invitados, después de tomar un baño, se rociaban el cuerpo con aceite de rosas. El techo interior y el piso de la sala eran adornados con rosas cuyos pétalos flotaban entre las copas de vino. También los comensales ceñían sus sienes de rosas. Ante la certeza de la muerte y la incertidumbre de la hora, se decían: "Coronémonos de rosas antes que se marchiten" (Sap. 2,8); "Coronémonos de rosas, que mañana moriremos".

La tradición cristiana prefiere la rosa blanca. La Virgen de Nazaret, purísima desde su concepción, de raíz, tallo y flor de nevada blancura. Otras rosas son blancas por la vía de una purificación que destruye las tinieblas y restaura la luz. Asimismo, inundan la historia las purpúreas rosas martiriales de altísimo precio.

Mención aparte merecen las rosas invernales del Tepeyac, las del milagro de la imagen de la Virgen morena. Aquí tienen lugar oportuno las palabras de Carlos Pellicer: "Aquí no suceden cosas de mayor trascendencia que las rosas".

Existe la Rosa Áurea, bendecida por el papa con ritual solemne año tras año, desde el siglo XII hasta nuestros días, y se entrega como una especial distinción a quienes se han distinguido por su dedicación al bien común.

La rosa tiene amplia presencia en las ciencias y en las artes: en medicina y cosmética, como remedio para el estrés o el nerviosismo, amén de otras enfermedades; también a modo de recurso aromático, personal o ambiental. En las exposiciones de las rosas hay concurso de esencias; se dice que en la mayoría de los perfumes entra la rosa como composición de todas las fragancias. Es considerada como la reina de las flores.

La arquitectura llama *rosetón* a la gran vidriera redonda de la fachada principal de las catedrales.

En la navegación, el más importante instrumento es la rosa de los vientos, pues lleva grabados los 32 rumbos en que se divide el horizonte.

La geografía, la música y la pintura están saturadas de rosas. En la literatura la rosa invade la poesía de todos los tiempos y lugares, desper-

tando la inspiración de los poetas. Quizá se deba a que, como dice José María Pemán,

> El encanto de las rosas es que,
> siendo tan hermosas,
> no conocen que lo son.

¡Qué tendrá la rosa que, siendo silvestre, se volvió urbana y cosmopolita! ¡Qué tendrán las rosas que, siendo fugaces, desempeñan un magisterio inquietante mientras viven y cuando mueren! Desde siempre se dividen en rosas de esencia y ornamentales. Estas últimas son las más estimadas. Se puede afirmar que la rosa ha sido recreada por el hombre. El número de las que podríamos llamar artificiales es amplísimo y está en constante aumento. No solo es valiosa por su valor estético, también lo es por su esencia. Se ha cultivado en muchas partes, de modo especial en Asia y en Persia. Es una de las flores más abigarradas; tal parece que provocan la envidia de los iris. Hay una excepción, la rosa azul, que no es redondamente azul, pues se instala en el color violeta.

Emma Godoy nos dice, en su artículo "El misterio está en la rosa" que la rosa: "No es una flor nada más como las otras, no. Ella aprisiona un perfumado secreto que solo promete revelar a las almas profundas. Es mucho más que una bella flor: es un enigma… Los pueblos antiguos practicaron con tenacidad la meditación sobre la rosa para adquirir toda clase de sapiencia, así que es natural el que hayan hecho de ella una flor sagrada". Su belleza y perfección nos pueden ayudar a realizarnos cabalmente conociendo mejor nuestro interior, alcanzando sabiduría para iluminar nuestros caminos.

Veamos, pues, qué revela la reina de la flores, la rosa, a los púgiles de este debate, siendo todos ellos almas profundas, capaces de recibir su secreto, el desciframiento de su enigma. Termino esta introducción con las palabras de Juan Ramón Jiménez.

> ¡No le toques ya más
> que así es la rosa!

El debate de la rosa

Composición del lugar

1. El ring, más clásicamente Pancracio, lo fundaron y lo abrieron dos grandes y añorados académicos de esta Academia Mexicana de la Lengua. Gabriel y Alfonso Méndez Plancarte. El nombre del Gimnasio, *Ábside*.

2. El réferi, más clásicamente, el árbitro de este debate sobre la Rosa, fue otro insigne académico nuestro, Alfonso Junco, por esta época director de la revista después de fallecidos los fundadores.

3. Los púgiles: Manuel Ponce, Joaquín Antonio Peñalosa, también académicos. Alfonso Castro Pallares, humanista y poeta lírico; Jorge Eugenio Ortiz, poeta michoacano; José Luz Ojeda, michoacano también; la peruana Esther M. Allison.

4. La jueza, Isaura Calderón que con bellos poemas se pronuncia, primero sobre cada uno de los púgiles, después sobre todos en común.

Si menciono primero a los varones y después a las mujeres no es por misoginia; ello obedece al orden en que aparecen en el debate.

5. Cronista deportivo, de esta misma Academia, Gustavo Couttolenc C.

Nota: Todo el debate se realiza en sonetos, dialogando en sonetos.

Introducción

En el "debate de la Rosa" se ha publicado, como pórtico, un soneto de sor Juana Inés de la Cruz que, aunque no participó en el certamen, bien sirve para introducirlo. El poema en cuestión se titula "Viviendo engañas y muriendo enseñas", y dice:

> Rosa divina que en gentil cultura
> eres, con tu fragante sutileza,
> magisterio purpúreo en la belleza,
> enseñanza nevada a la hermosura.

Amago de la humana arquitectura,
ejemplo de la vana gentileza,
en cuyo ser unió naturaleza
la cuna alegre y triste sepultura.

¡Cuán altiva en tu pompa, presumida,
soberbia, el riesgo de morir desdeñas,
y luego desmayada y encogida

de tu caduco ser das mustias señas;
que con docta muerte y necia vida,
viviendo engañas y muriendo enseñas!

1. Cabe destacar la epitetología, o la simple calificación, hermosas y muy bellas.

2. Asimismo, la sinonimia: "altiva", "presumida", "soberbia", "desmayada" y "encogida".

3. Los contrastes: "docta muerte y necia vida"; "viviendo engañas y muriendo enseñas". La vida resulta mentirosa; y la muerte, docta maestra.

Dialogando en sonetos

Primer púgil, Manuel Ponce

Ciencia-lamento

En un poema llamado originalmente "La siesta de la rosa" publicado en el *Diálogo en sonetos* con el título "La Rosa es la culpable", Ponce aúna en la reina de las flores la hermosura y pesadumbre. Desde el primer endecasílabo hay autocompasión: "Pobre de mí que sé lo que es la rosa".

Recurre al oxímoron: "Éxtasis en los dáramos del día: / lo que es llama, pero llama fría, / lo que más huye cuanto más se acosa".

¿Será que el páramo en que la ubica le arrebató su fuego? ¿La jornada de la rosa se reduce a la mitad, su sol se pone al mediodía?

Y las antítesis continúan en todo el soneto: muerte y vida: "Parece inocua, pero hiere intensamente: // Todo en la vida es rosa, ser extraño / que no parece que nos hace daño / y toca en lo más hondo de la llaga".

Nos *finge ser una gran mentira, pero es verdad,* es rosa: "Todo en la vida es rosa, si es dudosa, / hasta la muerte cuando nos amaga: / solo la muerte no es mentira, es rosa".

El juntar en demasía términos u oraciones contrastantes dificulta la comprensión de la amplia riqueza expresiva del poeta. Por ello no se capta la estética del pensamiento interior de Ponce. Sabe mucho de la rosa, pero se excede al acentuar su transitoriedad; nos deja un sabor de frustración. Pero acierta al subrayar como timbre cimero su hermosura.

Segundo púgil, Joaquín Antonio Peñalosa

Encendida defensa

Peñalosa con un soneto, "Defensa de la Rosa", la rescata de los ultrajes de Ponce y de cuantos la enjuicien como él. Todo el poema es una prosopopeya tenaz, desbordante.

Le habla a la rosa, acusando de falso juez a Ponce por cuanto le ha dicho:

> Si en público te dicen, sí al oído,
> los falsos jueces que tu llama es fría,
> que anticipas la noche al medio día,
> que en ti es lo mismo ser que haberlo sido.

La aconseja y le manda que se defienda, pues tiene motivos y razones para ello:

> Mídelos con la vara que han medido:
> el hombre es menos rosa todavía,

única flor que sabe su agonía,
y a muerte nace por haber nacido.

Además, le hace ver las sinrazones de los acusadores; les falta autócrítica:

Con qué cara te juzgan pasajera
ellos, y tú, color, calor, espuma,
igual en todo, igual como tú eres,

argumento falaz de primavera,
vida, muerte, fugacidad en suma;
los que mueren te acusan de que mueres.

No pueden acusar a la rosa de pasajera los que también pasan; ni de mortal los igualmente mortales.

¡Brava defensa! Pero no debemos callar el pronunciamiento de que el hombre es menos rosa todavía, aunque se refiera a que la rosa sabe su agonía. El hombre es muchísimo más que la rosa. Es un lapsus intelectivo-sensitivo inaceptable el de Peñalosa, aunque explicable por la vehemencia de la defensa.

Tercer púgil, Alfonso Castro Pallares

Conciliadora inteligencia

Alfonso Castro Pallares, amigo de Ponce y de Peñalosa, en el soneto "La rosa en conflicto", interviene con certero juicio, para dar a cada uno la parte de verdad que afirman; corrigiendo, además, los erróneos pronunciamientos en que incurren. El soneto de este humanista y poeta lírico se puede dividir en dos partes perfectamente señaladas con las palabras de una incipiente anáfora "Tienes razón, Manuel…" "Tienes razón, Joaquín…"

Al primero lo alaba por sus logros del primer cuarteto:

Tienes razón, Manuel: la rosa es rosa
en frágil y encendida arquitectura;
nos predica la vida mientras dura
y nos engaña, al fin, por engañosa.

Al tiempo que le reclama el indebido reproche que le hace:

Crisálida fugaz de mariposa,
nuestro barro de muerte y amargura,
no puede reprochar a la hermosura
de la rosa, ser muerte y ser hermosa.

Al segundo le acepta la defensa de la rosa, pero corrigiéndole el desacierto en que ha incurrido, en la encendida defensa:

Tienes razón, Joaquín. Mas no del todo.
El hombre es más que rosa, es más que llama,
aunque arcilla tenaz se vuelva lodo;

Es más que un argumento de rocío
porque fuego escondido en rosa y llama,
no morirá del todo, amigo mío.

Cuarto púgil, Jorge Eugenio Ortiz

Diversidad de criterios

TERCIO POR LA ROSA

Tengo en mi corazón la roja rosa
a la que flama nombra Manuel Ponce,
que aunque pátina sufra como el bronce,
símbolo de la vida es por hermosa.

La que, mortal, defiende Peñalosa,
que alerta nos gritó desde las once

antes que la hora cero nos response,
reos de muerte que con ansia acosa.

Dirimen los poemas: por la muerte,
por el hombre, la rosa y por la vida.
Tercio en protesta por mi Amada rosa.

Porque mi vida es lo que llaman muerte,
dígole muerte a lo que llaman vida:
a mi ser, a mi vida y a mi rosa.

Jorge Eugenio Ortiz debate con el soneto "Tercio por la Rosa". Expresa sus criterios para dirimir los poemas, pues no lo convencen los de Ponce y Peñalosa. Para este púgil, la Rosa, aunque muera pronto, es vida. En cambio, es muerte si se reduce a un mero símbolo. Jorge Eugenio lleva en su corazón "la rosa roja", lleva a su Amada en la entraña vital; ella a zarpazos lo convida a buscar más allá paz y dulzura, hiriéndolo con su tallo erizo. Por eso, a distancia de los mencionados debatientes, Ponce y Peñalosa, que consideran muerte y mortal, respectivamente, a la Rosa; abreviada y casi abortiva para el primero; mortal, acercándose a la hora cero, para el segundo. De allí el retruécano que indica la contraposición: "Porque mi vida es lo que llaman muerte, / dígole muerte a lo que llaman vida".

Quinto púgil, José Luz Ojeda

La docta ignorancia

José Luz Ojeda blande el soneto "El Debate de la Rosa" y, desde el primer endecasílabo, se ubica como antípoda de Ponce mediante una antífrasis.

Ponce: "Pobre de mí, que sé lo que es la rosa".
Ojeda: "Pobre de mí, que ignoro qué es la rosa".

Luz Ojeda va por otro camino; lejos de enredarse contrastando conceptos para decirnos qué es la rosa, busca y encuentra un gozo estético. Con el feliz hallazgo de una triple prosopopeya, nos dice por qué la rosa le "encanta y le fascina".

La rosa no oye, pero él la capacita para oír; la golondrina no es cuentacuentos, pero él la dispone para narrar; la mariposa no sueña, no obstante el poeta la induce al sueño. Ojeda las personifica obteniendo un efecto maravilloso. Todo es encanto y fascinación; nos contagia con la dicha del tesoro encontrado:

> ¡Pobre de mí, que ignoro qué es la rosa!
> Mas, eso sí, me encanta y me fascina,
> porque oye el cuento de la golondrina
> y sabe el sueño de la mariposa.

Coincide con Ponce, al decir que el mayor atractivo de la rosa es la hermosura, pero sin culparla por ello. Además, encumbra su belleza con adjetivos que corren sin tropiezo, "fresca y peregrina"; asimismo le lanza algunos escarchados piropos: "rosa de botón" y "llama ponentina de gracia niña y novia donairosa…" Pero la brecha entre Ponce y Ojeda es grande. A este no le importa si la rosa engaña; si es veraz o mentirosa; si nos depara una espina o no; ni la tilda de dolosa. No busca motivos accidentales para quererla; le basta con lo esencial: "Ni la quiero por regia o por sedeña: la quiero simplemente… porque es rosa". Tampoco se ocupa en defenderla, como Joaquín Antonio Peñalosa.

Es el turno de Esther M. Allison

El espejismo del color

> Rosa, si rosamente se sonrosa
> yendo hacia el malva desde el rosmarino.
> Rosa también si en flavo la confino
> y rosa, si en el jade es más airosa.

Rosa, si es por lo ígneo belicosa,
volviéndose el incendio su inquilino,
y rosa si en el ampo o si en el lino
es más resplandeciente o candorosa.

Tan en lo suave como en lo felino
la rosa asume su perfecta glosa,
lo delicadamente femenino.

Pero cuando la muerte se le adosa
trasciende más allá de su destino
y es sobre el viento como nunca rosa.

Adviértase el neologismo adverbial *rosamente,* color generalmente encarnado poco subido. Pero las rosas presentan infinitas variedades de color: rosmarino es el color que va del violeta pálido hacia el rojo claro; hay rosas de color flavo o leonado (amarillo y rojo), como el de la miel y el oro; ígnea (color de fuego), si es guerrera; si es confinada en el ampo, indica suma blancura; si se contrasta con el jade, tiene garbo y elegancia.

Dejado el lenguaje del color, lo más significativo del poema se puso en los dos tercetos.

El poema puede sintetizarse así: color, feminidad, muerte y trascendencia. Y es precisamente aquí en donde la jueza se ensaña contra la peruana. Haciendo el oficio de rigurosa pedicura, le arranca no solo callos, también garras y uñas; le quita la bravura, y la domestica. Le pregunta en qué cumbre andina florecen garfios o espinas.

La jueza Isaura Calderón —no sabemos quién la nombró para desempeñar el oficio— nos da su parecer sobre cada uno de los bardos participantes en el debate; después hablará de ellos en conjunto:

- A Manuel Ponce lo critica porque inculpa a la rosa por su hermosura que le provoca trenos, cuitas, pesares, amarguras y lágrimas. Le pregunta: ¿Qué imágenes evoca, por dolosa la rosa en tu metáfora exquisita? Le hace ver que del poema presentado en del Debate "Trasciende hondo

lamento que no fragua con la poesía en 'Metáforas del agua' donde el límpido verso es gracia pura". Ponce pudo haber cantado a la Rosa con la alegría y el encumbramiento con que cantó a María en aquellas. Tiene razón Isaura, aunque no entendió la mística melancolía estética de Ponce. Le da una baja calificación.

- A Joaquín Antonio Peñalosa lo halaga como cantor de las mínimas creaturas, en su simplicidad franciscana, pero muy distante del modo como canta en el soneto "Debate de la Rosa", cuando la aconseja vengarse de Ponce y de los falsos jueces midiéndolos con la vara que han medido. Ahora Peñalosa se muestra, según Isaura, "Evangélico en todo, hasta en la ira".
- El humanista y poeta lírico Alfonso Castro Pallares resulta ser el mejor calificado por la jueza, al examinar el soneto "La rosa en conflicto", afirma que su autor razona con sutileza viva, esgrime con mesura no la espada sino la luz del corazón. El poeta es justo al dar la razón a Ponce y Peñalosa, ambos amigos suyos, cuando la tienen, y negarla cuando carecen de ella.
- De Jorge Eugenio Ortiz dice Isaura: acierta a llamar muerte a lo que es vida simbólica, y vida a lo que otros llaman muerte por la brevedad de su existencia, como la rosa a la que Ponce llama "éxtasis en los páramos del día / lo que es la llama, pero llama fría, / lo que más huye cuanto más se acosa", pues, su Amada, por quien vive, va en su corazón y lo convida, a zarpazos, a una vida trascendente.
- Con el soneto de José Luz Ojeda, Isaura teme que la "rosología" en esta lid sea mentirosa. No porque el poeta cante a la rosa, esta es más hermosa; la rosa no admite apologías, cosa que exaspera a la jueza, quien sustituye el nardo por la rosa vallada por las espinas, siendo aquél aroma y gracia pura.
- De la peruana Esther M. Allison dice que añade nuevos matices a la rosa: un cargado espejismo del color, lo suave y lo felino, expresando la feminidad. Isaura la despoja a tal grado de fingidos bríos, pues en ninguna cumbre andina hallará garfio alguno. Más que rosa, Esther es como

una margarita, como una flor del beleño, flor de raíz narcótica, propia para inducir al sueño, no a combate alguno.

- Se dirige a todos los debatientes diciendo que conoce todas las voces que se dan a la rosa: es milagro, paradigma, espuma, llama; se agotan los epítetos; el sonetario se desborda y, al parecer, nadie se atreve a discutir la belleza superlativa de la rosa. Pero ya se pronunció preferentemente por el nardo.

Isaura, después de calificar a los debatientes, se hace juez y parte, con el soneto "Pues bien, disiento". ¡Y qué manera de disentir!:

Una cosa es el mito y otra cosa
es lo que palpa el tacto y lo sopesa:
la euritmia de la forma fiel, ilesa,
no la variable imagen de la rosa.

Ya mi mano sedienta y amorosa
al asir la ficción de la Belleza,
que imita espuma o llama y que la apresa,
sabe el precio que paga quien la acosa.

Fascina como espacio y es abismo;
de nube tiene el alma vaporosa
y en la ficción emula al espejismo;

del arcoíris tiene lo engañosa
y a música y color, es simbolismo
del amor, por voluble y espinosa.

Para Isaura la rosa es mito, ficción, engaño, simbolismo; no más. Ya, después de calificar a José Ojeda, opone el nardo a la rosa, y se queda con él.

Así las cosas, el humanista y poeta lírico Alfonso Castro Pallares le escribe tres sonetos bajo el rubro "Y todavía la Rosa…" en los que trata de convencerla de que es superior al nardo, pero en vano. En el primero le dice: "La rosa es simbolismo de la vida que se nos va a cada instante;

hasta una bella mentira es una rosa, también el engaño de una mariposa". Al poeta-filósofo le encanta el devenir de la existencia, y la poquedad de nuestro ser, y el tiempo que nos amenaza. "La rosa nos miente cada mañana como la vida, pero nos lleva a la Rosa inmortal".

En el segundo continúa su razonamiento: "Poeta del viento que no sabemos ni de dónde viene ni a dónde va. Vamos a ese existencial necesario: la muerte. Y todo lo demás desaparecerá. Solo la espina es cierta, es fiel, y esto nos atormenta el corazón de pensarlo. Entonces es inútil quejarnos de las espinas, armadura de la rosa. Y si todo es una ficción y corremos de esquina en esquina, engañémonos con la rosa. Finalmente, en el tercer soneto, "Gracias por tu nardo", concluye… "El nardo es blanco, leve, perfumado, / casto, es pequeña copa de amor, es una gótica oración…" Pero… por su seducción, por su seda jactanciosa, por sus gitanos fuegos, por su pagana gracia, "Isaura, yo me quedo con la rosa".

Termina el debate con la participación de dos poetas que, aunque no calificados por la jueza, dado que se publicaron en 1972, salieron en la revista *Ábside* como colofón de este.

Alfonso Escárcega participó con el soneto "Dame, Rosa de rosas, una rosa", dedicado a la Rosa del Tepeyac, cuya blancura sufre un cambio de color. Pide una rosa que aromatice sus "tristezas" y sus "males":

Rosa canela, hermosamente obscura
que el sol besara tanto, tantas veces
que transformó su virginal blancura
en el color trigueño de las mieses.

Dame, Rosa de rosas, una rosa
que arome mis tristezas y mis males
tan huérfanos de rosas, Rosa hermosa.

El poeta Alfredo Cardona Peña cierra con el poema "La rosa del soneto" comparándola con una catedral: "es inquieta en su clausura", "inmóvil en su movimiento, criatura ágil y fina en brazos del viento".

Y si cabe en ella un hondo pensamiento como el mar en la gota que estructura.

Es porque, regalando su secreto,
la rosa, por ser rosa, nos traduce
el alma incomparable del soneto.

El resultado del debate es un empate técnico de todos los concursantes, pero se otorga *un cinturón de oro para la poesía*.

SOBRE EL *DICCIONARIO NORMATIVO DE DUDAS* Y LOS CONCEPTOS DE *NORMA, CORRECCIÓN, EJEMPLARIDAD Y PRESTIGIO LINGÜÍSTICOS*[*1]

José G. Moreno de Alba

La Real Academia Española, en estrecha colaboración con la Asociación de Academias de la Lengua Española, tiene el proyecto de preparar un instrumento de consulta que ayude a los usuarios del español a resolver, de manera integral, sus abundantes dudas lingüísticas, que pueden referirse a asuntos fonológicos, fonéticos, morfológicos, sintácticos, semánticos, léxicos, etc. Provisionalmente este instrumento viene denominándose *Diccionario* normativo *de dudas*. Me parece que, en efecto, las academias no pueden renunciar a su labor normativa, pues es la que justifica en buena medida su propia existencia. Sin embargo, para que ese instrumento cumpla cabalmente sus funciones, es conveniente antes precisar de la mejor manera posible el significado del adjetivo *normativo,* para saber con mayor seguridad de qué tipo de diccionario se está hablando y en qué medida podrá ser útil a cualquier hispanohablante que lo consulte. Para ello puede resultar conveniente, primero, revisar algunos conceptos lingüísticos tradicionales —entre ellos, predominantemente, los de *norma, corrección, prestigio y ejemplaridad*— y, después, ver cómo se relacionan entre sí y con el proyecto del diccionario, y cómo podrían contribuir al establecimiento de su basamento teórico.

[*] Leído en sesión ordinaria celebrada el 27 de febrero de 2003.

[1] Glosas a algunas ideas de Eugenio Coseriu.

Norma

Es frecuente, aludiendo al tipo de estudios lingüísticos, presentar como antónimos los adjetivos *normativo* y *descriptivo;* bien entendidos empero puede resultar que no solo no sean conceptos contrarios sino que incluso estén relacionados. Ello puede demostrarse mediante la definición del concepto *norma*. Este término, empleado en diversas disciplinas, en filosofia y en lingüística por ejemplo, es evidentemente polisémico. Si se consulta un diccionario filosófico, podrá constatarse que *norma,* por una parte, significa 'regla', especie de 'ley', lo que debe ser, lo que es obligatorio y necesario que se dé. Pero, por otra parte, tiene también el sentido de 'lo usual', 'lo habitual', lo que simplemente *es*. Esta dicotomía semántica queda reflejada en los adjetivos *normativo y normal,* ambos derivados de *norma*. Algo semejante pasa con esta voz en el terreno de la lingüística, donde también se habla de *norma* como forma de hablar que debe acatarse por *correcta,* y de norma como regularidad o 'hábito' lingüístico de tal o cual comunidad de hablantes. La gramática *descriptiva,* como su nombre indica, no se interesa por reglas del bien hablar sino que pretende limitarse a la científica exposición de los hechos de lengua. En cierta manera, uno de los significados posibles de *norma* ('hábito') está bastante cerca del sentido de la voz *descripción,* pues una gramática *descriptiva* se supone que expone en orden una serie de hábitos lingüísticos que, ciertamente, tienen existencia gracias al sistema llamado lengua.

Ahora bien, el que un fenómeno de lengua se convierta en *norma* (en el sentido de 'regla' o 'ley') se explica porque, de alguna manera, antes fue *norma* (en el sentido de 'hábito') de ciertos hablantes que, por su número o calidad, lograron que los demás los consideraran, en sentido lingüístico, como modelos que deben imitarse. Hay entonces una relación dialéctica y complementaria de *norma* como 'regla' y norma como 'hábito'. Una costumbre generalizada puede en efecto convertirse en *regla* y, aunque poco frecuentemente, una regla o ley no emanada de una

costumbre puede volverse *hábito.* En otras palabras: un hecho lingüístico *normal* puede dar lugar a una regla *normativa;* y, más raro pero no imposible, una ley *normativa,* una *norma* puede originar un hábito, un hecho lingüístico *normal.* En el terreno del lenguaje, así se quiera ser normativo, se necesita antes conocer lo que es en alguna medida *normal.* Cuando se desconocen los hábitos lingüísticos predominantes en determinada comunidad, hay riesgo de proponer, en una actitud *normativa* sin sólidos fundamentos, reglas o normas que van contra las costumbres lingüísticas predominantes.

¿Para un *Diccionario normativo de dudas,* no bastaría considerar los hábitos lingüísticos de los *buenos escritores,* sin necesidad de tomar en cuenta las normas actuales del español? En los escritores, sobre todo en los llamados *buenos,* también influyen las hablas que constituyen las normas (de su época, de su espacio geográfico), aunque después ellos mismos, su español, sus hábitos lingüísticos puedan influir no solo en la norma de su comunidad sino también en la norma general de la lengua española. En los escritores suelen influir, sobre todo, las normas establecidas en su comunidad por los hablantes llamados *cultos,* es decir no necesariamente los eruditos o intelectuales, sino cualquiera que recibió educación, que tiene el hábito de la lectura, que trabaja más con el cerebro que con las manos, etc. La suma de las hablas de estas personas cultas da como resultado la *norma culta.* Hay muchos rasgos lingüísticos, la gran mayoría diría yo, que pertenecen a la norma culta del español general, del español de todos los hispanohablantes *cultos* del mundo; pero los hay empero que son propios de determinadas hablas cultas, como la de España, la de Argentina o la de México, entre muchas otras, y que son fenómenos fonéticos, gramaticales o léxicos normales en las hablas peninsulares, argentinas o mexicanas, pero no en todas las hablas españolas. Para responder a la casi totalidad de dudas de los hispanohablantes, al *Diccionario normativo de dudas* le bastará conocer la norma actual del español general, que incluye todas los rasgos comunes a las diferentes normas parciales, que son, evidentemente, la mayor parte de todos

los rasgos lingüísticos (en ello radica nada menos que la unidad de la lengua); en ocasiones, sin embargo, deberán asimismo tenerse en cuenta las otras importantes normas cultas *regionales,* que también deben respetarse en aquellos pocos aspectos en que difieren de la norma general.

Lo correcto y lo ejemplar

Es frecuente, en cualquier parte, oír expresiones como las siguientes: "Aquí hablamos muy mal" o "Nosotros decimos x pero en español se dice y", etc. Es probable que en este tipo de juicios haya una confusión de conceptos. Conviene no confundir, en el empleo de la lengua, *lo correcto* y *lo ejemplar.* Puede establecerse que, estrictamente, *lo correcto* tiene que ver solo con el sistema lingüístico *abstracto* (no histórico) llamado *lengua,* es la propiedad de los hechos de habla en relación con la lengua. En español será *incorrecta* una expresión si no está construida de conformidad con las reglas del sistema abstracto llamado lengua española. De conformidad con el sistema, por ejemplo, el artículo antecede al sustantivo; por tanto, la expresión **libro el* es, sencillamente, *incorrecta.* Por lo contrario, *lo ejemplar* relaciona ciertos hechos de habla con determinada lengua o dialecto con comprobación de índole *histórica.* Así pues, los enunciados "Hoy *llegué* tarde al desayuno" y "Hoy *he llegado* tarde al desayuno" son ambos *correctos* porque ninguno contradice regla alguna del sistema lingüístico español. Ahora bien, una de esas expresiones puede resultar, a ciertos hablantes, más *ejemplar* que la otra. Para un madrileño el enunciado "Hoy *he llegado* tarde al desayuno" es más ejemplar que el otro porque corresponde a su *dialecto madrileño;* a un mexicano, por lo contrario, será la expresión "Hoy *llegué* tarde al desayuno" la que le parezca ejemplar porque se aviene mejor al dialecto al que pertenece (el mexicano). La llamada lengua *literaria* o el conocido como español *estándar* se enseñan en las escuelas precisamente por su carácter *ejemplar* mejor que por su naturaleza *correcta.* Evidentemente no puede haber un

español ejemplar *incorrecto;* lo que abundan son dialectos, jergas, construcciones, vocabularios no precisamente incorrectos pero evidentemente *no ejemplares* para cierto tipo de hablantes pertenecientes a determinada región o nivel cultural.

Para la redacción del *Diccionario normativo de dudas* conviene distinguir, con toda claridad, aquellas dudas que tienen que ver con lo correcto de las que están relacionadas con lo ejemplar. Quizá convenga en efecto *corregir* todas las *incorrecciones,* con la única condición de que en efecto lo sean; para ello, obviamente, se requiere, por parte de los redactores del *Diccionario,* un buen conocimiento del sistema lingüístico español. Habrá que discutir si algunas (muy pocas) incorrecciones que parece que han ingresado en ciertos idiolectos (o dialectos) *ejemplares* deben o no corregirse en el *Diccionario.* Por ejemplo, el *se los* por *se lo (se* los *dije* por *se* lo *dije)* de dialectos americanos o el laísmo *(la* por *le: la dij*e por *le dije)* de algunas hablas peninsulares. Por mi parte creo que, si hay acuerdo o consenso en el sentido de que estos fenómenos suponen en efecto una impropiedad en relación con el *sistema* (y no solo con algún *dialecto histórico),* convendría que se recomendara su corrección. Por lo contrario, si hay evidencia de que tal o cual supuesto *error* es simplemente un fenómeno relacionado con el carácter ejemplar (o no ejemplar) de tal o cual dialecto *geográfico,* valdría la pena señalarlo así en el *Diccionario* o, quizá, dejar las dos (o más) opciones como igualmente recomendables. Sin embargo hay que reconocer que esto, en la práctica, no será nada sencillo. Habrá dudas que tengan que ver con fenómenos propios de ciertas hablas *no* cultas en un dialecto y de *hablas cultas* en otro: ¿qué recomendará en tales casos el *Diccionario?* Estos y otros muchos problemas solo podrán tener solución aceptable para todos si los responsables de ese instrumento de consulta cuentan, por una parte, con suficientes conocimientos tanto del sistema abstracto llamado lengua española cuanto del estado actual de sus principales variedades geográficas y, por otra, con criterios claros, compartidos por todos y de fácil aplicación a los casos particulares.

El prestigio lingüístico

Sabemos que, desde un punto de vista puramente lingüístico no hay lenguas y dialectos ni 'mejores' ni 'peores'. Sin embargo es obvio que cada uno de los dialectos del español (como los de cualquier otra lengua) gozan de diverso prestigio e importancia. Son sin duda una importancia y un prestigio *extralingüisticos.* Es asimismo innegable la relación que suele establecerse entre ejemplaridad y prestigio lingüísticos: a mayor prestigio, mayor ejemplaridad. Si con el *Diccionario normativo de dudas* se pretendiera la construcción de una especie de ejemplaridad panhispánica, habría necesidad de considerar el concepto de prestigio lingüístico. Evidentemente, de nuestra lengua, el dialecto de mayor prestigio, por obvias y múltiples razones, es el español de España y, por ello, debería ser particularmente influyente en esa hipotética ejemplaridad panhispánica. Un solo ejemplo: si determinado concepto ('acera', sea por caso) se manifiesta en América por diversas voces *(banqueta, vereda, acera, contén, calzada, andén...),* entre las cuales, incluso en minoría, está la que se emplea en España *(acera),* habría que recomendar la española, mejor que cualquier otra americana, para integrar el vocabulario ejemplar panhispánico, debido a que ninguno de los dialectos americanos en particular tiene, frente a los demás dialectos de América, el prestigio que tiene el de España. Cosa diferente sería el que cierto concepto ('zumo de fruta', por ejemplo) se exprese en todo el continente americano por una misma voz *(jugo)* y en España por otro *(zumo).* Difícilmente podría *zumo* integrarse al vocabulario panhispánico, a pesar del enorme prestigio del español de España.

Ahora bien: creo que nada tiene que ver el *Diccionario normativo de dudas* con el proyecto de la construcción de una ejemplaridad panhispánica. Por ello convendría no tomar en cuenta, al menos no muy frecuentemente, el criterio de prestigio lingüístico (que en realidad es *extralingüístico*) para la elaboración del *Diccionario.* No creo que sea ni necesario ni conveniente. Además de su difícil y casuística aplicación, no sería de

particular utilidad en la práctica. Resulta mucho más recomendable aplicar los tres criterios señalados anteriormente: *1*) Ante todo debe tenerse en cuenta la corrección en cuanto se refiere al sistema lingüístico abstracto: toda incorrección en este sentido debe corregirse. *2*) Para la mayoría de las recomendaciones, que no tengan que ver con *incorrecciones sistemáticas,* no hay necesidad de considerar ejemplaridades particulares de tal o cual dialecto, pues pertenecen a la que podría llamarse lengua española *estándar* (ejemplar). Es decir, son fenómenos que, aunque no estén en el ámbito de la lengua abstracta, sí pertenecen a la lengua española (histórica) actual, que está sobre todos los dialectos (geográficos y sociales). *3*) Tomar en cuenta, cuando convenga y solo para ciertas recomendaciones, las ejemplaridades propias de los principales dialectos, cuando estas no contradigan la corrección lingüística (criterio 1) y cuando se vean apoyadas por las hablas cultas de esas variedades geográficas.

LA ANALOGÍA EN LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA*

Mauricio BEUCHOT

En este artículo trataré de hacer ver cómo, después de la edad antigua y la medieval, y tras haberse opacado en la moderna, la noción de analogía reaparece en la estética del siglo XX. Esto resulta muy interesante, ya que parece haberse perdido en la modernidad. Mas, a pesar de que muchos artistas y teóricos de la estética pugnaron por desaparecer cierto concepto de estructura, orden, armonía, equilibrio y proporcionalidad (en lo cual consiste la analogía), este reaparece y se recoge en las reflexiones de pensadores de la estética de ese siglo. Da la impresión de que, después de las estéticas de corte romántico y obviamente anticlasicistas, se pierde la conexión con la proporción y se introduce en la estética lo desproporcionado y aun lo monstruoso.

Sin embargo, veremos que la proporción o analogicidad se recupera en algunos autores contemporáneos, concretamente en las especulaciones sobre la simbolicidad del arte en Heidegger y Gadamer; pero, sobre todo, en la *estética de la formatividad* de Luigi Pareyson, quien fue profesor de filosofía del arte en Turín. Allí se vuelve a la antigua teoría de la forma como sede de la belleza y, además, como objeto de la interpretación estética.

HEIDEGGER

Hay un aspecto en el que Martin Heidegger (1889-1976) se acerca a la analogicidad en el arte, y es cuando señala un carácter alegórico o sim-

* Leído en sesión ordinaria celebrada el 13 de marzo de 2003.

bólico en la obra de arte. En su conferencia "El origen de la obra de arte" (1935), aborda el problema de qué es lo que hace que una obra sea artística, esto es, que sea bella, dejando el nivel puramente cósico y accediendo al nivel de lo estético. Dice que, además de ser cosa, hay en la obra de arte un carácter especial: ser una alegoría o símbolo.[1] Es decir, no se queda en ser una cosa, significa algo, algo muy especial y rico, y en esto consiste su belleza: significa al ser. Es el ente manifestando su ser, es como si el ser brillara en el ente, comenzara a dejar la opacidad de lo óntico para pasar a la luminosidad de lo ontológico.

En efecto, Heidegger trata de explicar cómo una obra de arte abandonó el nivel cósico para llegar a ser un producto estético. Y parte de la consideración de la obra como cosa. Indudablemente es algo, es una cosa. Pero no se queda en ello, tiene algo más, que él llama su simbolicidad: manifiesta, significa, revela o desvela algo. Ese algo es el ser. En la obra de arte se ve, de manera privilegiada, lo que sucede en todo ente, que tiene que hacer brillar su ser. Por eso dice que en toda obra de arte brilla la verdad del ser.

Para Heidegger, la verdad no es mera representación, ni concordancia. Es desocultamiento.[2] Hay una lucha en la obra de arte entre el ocultamiento y el desocultamiento. Este último, el desocultamiento, es la verdad; pero en su lucha contra el ocultamiento consiste la belleza de la obra. Para señalar un elemento que oculta y otro que lucha por desocultar, Heidegger alude a la materia y a la forma; pero va más allá, adopta un binomio distinto: la tierra y el mundo. La tierra es ese elemento ctónico, oscurecedor, ocultador, al que se enfrenta un logos, un orden, una comprensión humana, que es el mundo. La noción heideggeriana de mundo, más que lo que se entiende por ello físicamente, es el contexto cultural, el mundo humano.

[1] *Cf.* M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", en él mismo, *Arte y poesía*, México, FCE, 1958, pp. 40-41.

[2] *Cf.* M. Heidegger, "De la esencia de la verdad", en él mismo, *¿Qué es metafísica? Antología*, comp. M. Velázquez Mejía, Toluca, UAEM, 1997, pp. 211 ss.

Pues bien, el mundo del artista se manifiesta en la obra de arte, brilla en la tierra de esta. Y con ello se da una tensión, una dialéctica o una polémica, lo que oculta, lo que quita la inteligibilidad, se opone a lo que desoculta, a lo que brinda inteligibilidad: la tierra y el mundo, como un elemento dionisiaco que se opusiera a un elemento apolíneo. La lucha de ellos dos, en la obra de arte, es lo que la hace bella: su solo manifestar la verdad del ser en un ente, y nada más.

Por ello en la obra de arte se pasa de la consideración de un ente como cosa, como ser a la vista y como ser a la mano, es decir, como útil —según se mostraba en su obra *El ser y el tiempo*, de 1927—,[3] a sus estratos ontológicos más profundos, porque ese ente, esa cosa, ni siquiera aspira a alguna utilidad. Es por gracia de sí mismo. De esta manera, la obra de arte, el objeto estético, es donde mejor se manifiesta la lucha que se libra en el seno de cada ente, por hacer brillar su ser, por desocultar su verdad, por poner en obra su luz más íntima.

Esta idea del arte como desocultación, es decir, como manifestación o epifanía del ser en el seno del ente, nos habla de un carácter sumamente analógico que podemos encontrar en la estética heideggeriana. En efecto, la analogía es la que, como insistió tanto Kant, es la que nos da el conocimiento de lo simbólico. Y aquí la simbolicidad de la obra de arte es ser signo del ser, símbolo y alegoría suyos. Lo que revela, lo que desvela, lo que desoculta la obra estética es la verdad del ser, el ser mismo. Un ente se vuelve símbolo del ser, y con ello accede al nivel estético, a obra de arte, nivel privilegiado para mostrar la entraña ontológica de lo óntico.

A veces se ha insistido demasiado en que Heidegger no pudo considerar la simbolicidad en la obra de arte, dado su rechazo del simbolismo en polémica con Cassirer; pero allí está su pensamiento, sustentado en su célebre conferencia sobre el origen de la obra de arte. A pesar de los cambios que sufrió su pensamiento posteriormente, de alguna manera se conservó esta simbolicidad de la obra de arte y de la belleza. Lo dice

[3] *Cf.* M. Heidegger, *El ser y el tiempo*, México, FCE, 1956, pp. 117 ss.

indirectamente (simbólicamente): "El habla del poema es esencialmente multívoco, y ello a su propio modo".[4] Es cierto que se trata de una simbolicidad demasiado del lado de la alegoría, y, por lo tanto, demasiado inclinada a la equivocidad; pero puede equilibrarse con algunas consideraciones aportadas por su discípulo Hans-Georg Gadamer, quien aleja a la obra de arte de la alegoricidad y la acerca a su exacto carácter de símbolo, de algo simbólico.

GADAMER

Así pues, en seguimiento de Heidegger, pero en diversos puntos con diferencias respecto de él, Hans-Georg Gadamer (1900-2002) recalca la simbolicidad de la obra de arte, el carácter simbólico de lo bello. Esto se ve en *Verdad y método* (1960), pero, sobre todo, en *La actualidad de lo bello* (1975). Trataremos de extraer las ideas principales de ambos escritos.

En *Verdad y Método*, Gadamer construye una ontología de la obra de arte. Recoge el problema que había tratado su maestro, Heidegger, acerca de la verdad de la obra de arte. Para Gadamer, la obra de arte tiene verdad de una manera propia, independientemente de su representatividad. Pero también tiene alguna representatividad, en la línea aristotélica de la mimesis.

La verdad de la obra de arte es una verdad dada como parte del acontecimiento universal, con una historicidad determinada, esa es su finitud. Es el carácter histórico que Kierkegaard daba a la existencia estética.[5] Por eso es eminentemente susceptible de interpretación, es un objeto hermenéutico. Tanto el artista como el receptor, sea consumidor o intérprete, ejercen la hermenéutica respecto del objeto. Pero la obra de arte

[4] *Cf.* M. Heidegger, "El habla en el poema. Una dilucidación de la poesía de Georg Trakl", en *De camino al habla*, Barcelona, Eds. del Serbal, Odós, 1987, p. 69.

[5] *Cf.* H.-G. Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977, pp. 137-138.

se presenta como un juego, según decía ya Schlegel,[6] y esto tanto para el que la crea como para el que la recibe; no en balde en algunos idiomas ejecutar es jugar (como en inglés: *to play*). La obra de arte, como el juego, es autorrepresentación; no es la representación exacta de alguna cosa, tiene más de manifestación casi arbitraria. No tiene sentido el problema de la relación de la obra de arte con la realidad, pues la obra de arte se presenta a sí misma como una realidad nueva y diferente, es captada y gozada como realidad.

Pero Gadamer tampoco se queda en la obra de arte como mero juego caprichoso, según quiso hacerlo la estética del genio, en contra de la estética de la representación. Algo recupera de la representación, precisamente a través de la noción de mimesis, de Aristóteles, la cual no es copia y reproducción de la realidad, sino transposición de la realidad misma en su verdad: "Lo que representa el actor y lo que reconoce el espectador son las formas y la acción misma, tal como estaban en la intención del poeta. Tenemos pues, aquí una *doble mimesis:* representa el poeta y representa el actor. Pero precisamente esta doble mimesis es *una:* lo que gana existencia en una y en otra es lo mismo".[7] El juego es representación de alguien para alguien, por eso vuelve su naturaleza interpretativa, revela de nuevo su ontología hermenéutica. Tiene que ser interpretada porque revela el contexto histórico del artista y requiere el contexto histórico del receptor, para que pueda darse un convenio entre ambos. Tanto el artista como la obra y el intérprete pertenecen a una tradición, y el juego es el modelo de su relación con esta. Así, la obra de arte, como el juego, es un modo de pertenecer a la historia y al ser.

Aquí, en la hermenéutica de Gadamer, el ser se da en el lenguaje, por ello el lenguaje es como el horizonte donde se da la obra de arte.[8] Solo puede ser captada como lenguaje. El lenguaje es el que revela la historicidad, porque manifiesta la tradición a la que se pertenece, y con la que se

[6] *Cf.* ibíd., p. 148.
[7] Ibíd., p. 162.
[8] *Cf.* ibíd., pp. 526 ss.

dialoga; y también es el que revela el ser, pues es la condición de posibilidad para comprenderlo.

En su texto *La actualidad de lo bello*, Gadamer plantea explícitamente la simbolicidad de la obra de arte. Allí trata tres conceptos en relación con la estética: el juego, que ya había expuesto en *Verdad y Método;* el símbolo, "esto es, la posibilidad de reconocernos a nosotros mismos",[9] y la fiesta, que es donde se recupera la comunicación de todos con todos. En cuanto a la utilización de Gadamer de la idea de juego, ya sabemos lo que él piensa: es autotélica o con finalidad en sí misma, no en otra cosa, al igual que es autorrepresentación, no representación propiamente dicha, en la línea de Heidegger. También la idea de símbolo, en relación con la obra de arte, hemos visto que tiene orígenes heideggerianos; pero en Gadamer adquiere nuevos matices.

"Lo simbólico" es una expresión que, para el arte, habían acuñado Goethe y Schiller. ¿Qué es un símbolo? Gadamer responde según el significado griego original: "Algo con lo cual se reconoce a un antiguo conocido".[10] Así, la obra de arte es símbolo o simbólica porque nos remite a algo más; es decir, no a su significado inmediato, sino a un significado distinto, pero es algo que se podría significar de manera inmediata. Es, por así decir, una significación de segundo orden. Esto lo hace también algo que ya hemos visto en Heidegger: la alegoría. En ella se dice de modo diferente algo, que también se puede decir de modo directo. Pero la alegoría es un tanto fría y remota. "En cambio, el símbolo, la experiencia de lo simbólico, quiere decir que ese individual, ese particular, se representa como fragmento de Ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con él; o, también, quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscado, que complementaría en un todo nuestro propio fragmento vital".[11] Es una reintegración en el todo, es una acción icónica o de iconicidad: el fragmento cobra sentido en el

[9] H.-G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1998 (reimpr.), p. 45.
[10] Ibíd., p. 84.
[11] Ibíd., p. 85.

todo: "en lo particular de un encuentro con el arte, no es lo particular lo que se experimenta, sino la totalidad de un mundo experimentable y de la posición ontológica del hombre en el mundo, y también, precisamente, su finitud frente a la trascendencia".[12] No es que comprendamos la totalidad, pero la vemos de manera cercana, por lo menos se atisba. Pero esto nos hace ver que lo simbólico del arte "descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación. En su insustituibilidad, la obra de arte no es un mero portador de sentido, como si ese sentido pudiera haberse cargado igualmente sobre otros portadores. Antes bien, el sentido de la obra estriba en que ella está ahí".[13] Pero, así como hay en la obra de arte un aspecto de desocultamiento, hay otro de ocultamiento, debido precisamente a la finitud humana, a la gran facticidad que no revela todo su contenido ni su significado.

En la línea de Goethe y Schiller, Gadamer dice que lo simbólico no solo remite al significado, sino que lo hace presente. Es el sentido más propio de representar. Es el sentido del sacramento. (No en balde Gadamer usa como ejemplo la presencia de Cristo en el pan y el vino.) Esto es lo que hace que la obra de arte sea *un crecimiento en el ser*. Por eso es irrepetible, aun en la época de su reproducibilidad técnica, que tanto cuestionó a Walter Benjamin. Un disco es una reproducción, pero no una representación; si se me pierde compro otro, o puedo preferir otro que tenga una técnica mejor. Pero lo artístico es la representación. Por eso Gadamer vuelve a la noción de mimesis, pero dice que debe ser bien entendida: no es meramente copiar algo, es llevar algo a su representación, de modo que esté allí, de veras presente. "La representación simbólica que el arte realiza no precisa de ninguna dependencia determinada de cosas previamente dadas. Justamente en esto estriba el carácter especial de arte por el cual lo que accede a su representación, sea pobre o rico en connotaciones, o incluso si no tiene ninguna, nos mueve a demorarnos

[12] Ibíd., p. 86.
[13] Ibíd., p. 87.

en él y a asentir a él como en un re-conocimiento".[14] Aquí está la paradoja de lo simbólico: refiere a algo, pero detenta ese algo a lo que refiere; lo muestra en sí mismo, lo hace presente, no solamente lo representa. Así, la simbolicidad del arte embona con el juego y su carácter de autorrepresentación. Esto disminuye y desaparece su posible alegoricidad: "En la representación que es una obra de arte, no se trata de que la obra de arte represente algo que ella no es; la obra de arte no es, en ningún sentido, una alegoría, es decir, no dice algo para que así se piense en otra cosa, sino que solo y precisamente en ella misma puede encontrarse lo que tenga que decir".[15] Eso mismo es lo que hace que el arte pueda reunir en fiesta, en una comunicación profunda entre las personas.

Vemos, pues, en Gadamer la presencia de lo simbólico en la obra de arte, en la belleza misma, en el acontecimiento estético. Inclusive más que alegoría, hay símbolo. Es una simbolicidad la que se da en el arte, la que hace que se distinga de cualquier otro tipo de obra, como utensilio técnico u otra cosa. Esa especie de sacramento que es la obra de arte, que hace presente lo mismo que representa, que entrega aquello mismo a lo que remite, conduce a algo ya conocido, nos lleva a algo que era un viejo conocido, un antiguo conocido, que es el Ser, que es la profundidad de la realidad, en sus capas más hondas.

Pareyson

Luigi Pareyson (1918-1991), amigo de Gadamer y maestro de Umberto Eco y Gianni Vattimo, fue, en el siglo XX, uno de los primeros en propugnar la hermenéutica y, además, en vincularla con la estética.[16] Elabora una teoría de la formación, que es estética pero relacionada con la on-

[14] Ibíd., pp. 93-94.

[15] Ibíd., p. 96.

[16] *Cf.* P. Blanco Sarto, "Luigi Pareyson (1918-1991): Un itinerario filosófico. Personalismo, estética, hermenéutica, ontología de la libertad", *Espíritu*, 51/126 (2002), pp. 241-257. Muy interesante resulta saber que el primer libro de estética de Pareyson llevaba por título *Analogía del arte*, de 1945 (*Cf.* ibíd., p. 249).

tología.[17] Sin llegar a un ontologicismo casi naturalista como el que se ve en Heidegger, pero sin caer tampoco en el esteticismo tan centrado en el juego como el de Gadamer, Pareyson busca una postura intermedia, en la que precisamente lo natural de la obra de arte es el juego, pero el juego produce una ontologicidad fuerte y que sustenta a la obra de arte. Trata de armonizar la estética clásica y la romántica.

Pareyson centra la belleza en la forma, como ya hemos visto hacerlo a toda una tradición, que proviene de los pitagóricos, Platón y Aristóteles. La forma es lo que hace bellas a las cosas, o, si se prefiere, solo pueden ser bellas por su forma. Pero no toda forma es bella, sino aquella que muestre proporción y armonía, que es lo que nos hace apreciar belleza en las formas de las cosas. Tanto en el mundo natural como en el mundo del arte, la forma es el asiento de la beldad. En el caso del arte, la obra es bella cuando el artista ha logrado imprimir a su forma esa armonía o proporción.

En el arte, que es un hacer, tiene que darse una estética del hacer y también una ontología del hacer, no del ser. Esto es, se trata de una ontología de lo que no está acabado, sino haciéndose. Si esto es necesario en cuanto a la ontología de lo natural, mucho más tratándose de la ontología de la obra de arte. Hay estéticas que ven al ser como acabado, y otras que lo ven como en puro devenir. Las primeras son estéticas de la perfección; las segundas, estéticas de la expresión. "Según la primera, la belleza es *perfección:* perfección absoluta, ejemplar, canónica; armonía y proporción que [...] son paradigmáticas, normativas e ideales. Para la segunda, la belleza es *expresión:* resultado de una producción expresiva, que tiene en sí un carácter de singularidad irrepetible e inconfundible".[18] Es decir, la primera aspira a una belleza modélica y canónica, y la segun-

[17] Esta estética de la formatividad fue muy apreciada por Gadamer, quien, en *Verdad y método* (ed. cit., p. 163, nota 28), dice: "El objeto estético no se constituye en la vivencia de la recepción estética, sino que en virtud de su concretización y constitución es la obra de arte misma la que se experimenta en su cualidad estética. En esto estoy de acuerdo con la estética de la *formatività* de L. Pareyson".

[18] L. Pareyson, *L'estetica e i suoi problemi,* Milán, Marzorati, 1961, p. 175.

da se queda en la pura expresividad, el sentimiento y la emoción sin límites o estructuras. La primera corresponde a la estética clásica o clasicista: solo es bello lo ordenado, armonioso y perfecto; la segunda corresponde a la estética romántica: puede ser bello lo desmesurado y desproporcionado, o aun, como llegaron a decir Zola y Baudelaire, lo feo y lo monstruoso.

Una y otra estéticas se basan en ontologías diferentes: "La primera presupone una metafísica de la *realidad ya acabada:* la realidad es perfecta y está ya terminada […]. La segunda presupone una metafísica de la *creatividad:* la realidad es innovación continua".[19] Allí se señalan dos extremos. En uno, la realidad ya no admite perfeccionamiento alguno, está dada y concluida, y solo hace falta reflejarla, reproducirla. En otro, no hay nada hecho, todo se hace y, para el hombre, todo está por hacer, surge de él como si fuera un supremo creador que partiera de cero y no tuviera que obedecer ni respetar no digamos algún precepto sino ni siquiera nada dado en la realidad ni en la tradición. En la primera se da claramente la estética de la mimesis como mera copia, esto es, el arte como imitación de la naturaleza, y en la segunda el arte como casi negación de la naturaleza y alejamiento de ella.[20] Es decir, la estética de la perfección se basa en una ontología esencialista, mientras que la estética de la expresión se basa en una ontología existencialista, si no es que del puro devenir, sin la limitación de estructura alguna, inclusive sin orden.

Como algo intermedio pero diferente de ellas, Pareyson propone una *estética de la formatividad*. Ni estética de la perfección ni estética de la expresión, sino estética de la formación. En esta última, la forma es tanto lo contemplado como lo que es objeto de la creación o proceso de producción. La obra de arte es simultáneamente ejemplar y singular, modélica a la vez que única (e irrepetible). En ella coinciden perfección y expresión; es una estructura perfecta a la vez que manifestación de la personalidad

[19] Ibídem.

[20] Es lo que advertía J. Ortega y Gasset en su libro *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1925.

del artista. "La estética de la formatividad pretende conciliar así producción y contemplación, arte y naturaleza, originalidad e imitación, hacer y expresar".[21] No puede haber actitud más analógica frente a la estética y a la ontología que la acompaña. Trata de realizar la mediación entre esos extremos.

Así, la estética de la formación, de Pareyson, es dotada por él con una metafísica de la figuración, que acepta en la realidad el devenir, la renovación, con lo cual da cabida a la innovación; pero también sostiene una delimitación o vida propia en las formas, con lo cual no se desata un proceso inacabable de intervenciones del hombre. No todo está permitido en el arte. La forma es contemplable, no solo contemplada ni producible. Pone exigencias al artista, que este debe satisfacer para alcanzar belleza. No se queda en la pura representación, pero tampoco en la mera expresión. Podríamos decir que no supone una semiótica de la representación ni una semiótica de la expresión, sino algo intermedio, una semiótica de la interpretación (que es intermedia a la representación y a la expresión, y en la cual se unen y se tocan), es decir, una hermenéutica. Esta actitud hermenéutica hace que, sin negar toda representatividad, la estética se abra a la expresividad, y que pueda dar amplio margen de juego a la expresión sin renunciar a toda representación, por mediata e indirecta que se quiera.

Así pues, la cosa es bella por su forma, la forma es el asiento de la belleza. Por así decir, la forma es la parte óntica y la belleza es la parte ontológica de la cosa o la obra estéticas. Esto parece recuperar la noción antigua de la belleza como el esplendor de la forma misma: "La belleza es la forma en cuanto forma. Esto quiere decir que la belleza no es un atributo más, sino que la forma es bella por sí misma; y su belleza consiste precisamente en poder ser forma".[22] Resuenan estas palabras de Pareyson con una evocación de la belleza como trascendental, según la veían

[21] P. Blanco Sarto, "Arte, verdad e interpretación en Luigi Pareyson", en *Anuario Filosófico*, XXXV/3 (2002), p. 758.

[22] L. Pareyson, *L'estetica e i suoi problemi,* p. 192.

Plotino y los medievales. La belleza es formación, pero esto que queda formado llama a la interpretación, para poder discernir su cualidad de bello. La formación necesita ser captada, comprendida y valorada, esto es, interpretada. Tras el trabajo interpretativo, "la forma se ofrece a la contemplación al mostrarse como tal y, frente a ella, tan solo hay que descansar, admirando su armonía […]. Se puede, pues, gozar de la forma por su armonía, por la adecuación a la finalidad que esta es para sí misma, por su vida y equilibrio y adecuación recíproca entre las partes y el todo".[23] La forma es bella cuando es acabada y expresiva. Todo ello por ser formación o figuración, esto es, por ser producción. En efecto, por ser resultado de esa producción, es perfección, en cuanto requiere cierto acabamiento, y, por ser obra de un productor, es expresión, en cuanto no puede evitar la manifestación de su individualidad personal. Esto lo resume muy bien Pareyson así: "Solo aquello que está completo y vivo tiene la fuerza suficiente para poder exigir una interpretación".[24] Vemos aquí cómo el círculo se cierra: la belleza tiene que ser interpretada, y solo puede serlo si contiene cierta perfección, acabamiento o completud; pero también si tiene cierta vida o estilo. Por ello, volvemos a encontrar que la belleza requiere de cierta estructuración, orden, equilibrio y armonía, esto es —nuevamente—, de la proporción o analogía. Porque eso es lo único que nos permite interpretar, ya que lo unívoco no requiere de interpretación, y lo equívoco no es susceptible de ella. Volvemos a encontrar la analogía como clave de la estética y además de la hermenéutica.

Nuestra reflexión sobre la historia de la estética, en una especie de filosofía de la historia de la estética, nos ha conducido a la captación de la necesidad de una hermenéutica analógica para la estética misma. La estética requiere de la analogía, porque la belleza está radicada en la forma y es caracterizada insistentemente, a pesar de los intentos de darle otros

[23] Ibíd., p. 180.

[24] Ibídem. *Cf.* F. Russo, *Esistenza e libertà. Il pensiero di Luigi Pareyson,* Roma, Armando Editore, 1993, pp. 134 ss.

derroteros, como proporción, proporcionalidad. Asimismo, la obra de arte ha sido descrita como símbolo, con una gran carga de simbolicidad. Y, para interpretar lo simbólico, la hermenéutica requiere de la analogía, porque lo unívoco no necesita ser interpretado y lo equívoco no puede serlo. Solamente lo análogo es capaz de interpretación. Se requiere, pues, una hermenéutica analógica que acompañe a una estética que mantenga una actitud analógica, proporcional y equilibrada, pero abierta.

LAS ACADEMIAS, HOY*

José G. Moreno de Alba

Alguien dijo recientemente que apenas hacía unos 15 años que la Real Academia Española había dejado el siglo XVIII, en el que, de conformidad con su discutible laboriosidad, había permanecido desde su fundación, en 1713. La exageración puede tolerarse si se considera que, en efecto, la docta corporación ha modificado sustancialmente sus rutinas de trabajo y ha elevado de manera considerable tanto la calidad cuanto la cantidad de sus productos. Una de las más destacables decisiones ha sido el invitar a todas las academias americanas a participar activamente en todos los proyectos. Es esta, ante todo, una atinada medida práctica mejor que política. Los trabajos son ahora ya responsabilidad de todas las corporaciones. De todas ellas será también el mérito (o, en su caso, la culpa). De esta forma comienza por fin a funcionar la Asociación de Academias de la Lengua Española, establecida en México en 1951, y cuya Secretaría tiene sede en la Academia madrileña.

Casi desde su fundación las academias han sido blanco preferido de todo tipo de críticos. En todas partes hay personas que han hecho de esta práctica una verdadera profesión. Pocos de ellos añaden propuestas propias, que sustituyan por aciertos los supuestos errores académicos; pero casi todos, eso sí, dan a su crítica un tono burlesco que, dependiendo del ingenio y gracia de cada quien, les ha sido de varias formas redituable. Tal vez las líneas que siguen, en las que expongo de manera muy resumida algunos trabajos académicos recientes, contribuyan no tanto a desanimar a esos críticos, misión en verdad imposible, sino simplemente a que

* Leído en la sesión ordinaria celebrada el 9 de abril de 2003.

algunos lectores se enteren de los resultados que ya pueden observarse de esta modernización académica, y se interesen por conocerlos a fondo. Me referiré primero a dos importantes obras ya publicadas y, después, a dos proyectos, actualmente en marcha, que tendrán también, como producto final, sendos libros.

En 1999 vio la luz la más reciente versión de la *Ortografía* académica (Espasa-Calpe, Madrid), edición revisada por las Academias de la Lengua Española. Destaco en principio dos virtudes evidentes: es más completa que las versiones anteriores y su redacción, mucho más clara y sencilla. Podría enumerar muchas aportaciones novedosas y útiles. Por lo que toca al empleo de las mayúsculas, hay nuevas reglas, tanto en relación con la puntuación, cuanto de la condición o categoría de los vocablos. En relación con el empleo de mayúsculas (o minúsculas) se añade una regla, que venía siendo necesaria, sobre su empleo en nombres comunes que acompañan a nombres propios de lugar: "se escribe con mayúscula el nombre que acompaña a los nombres propios de lugar, cuando forma parte del topónimo. Ejemplos: *Ciudad de México, Sierra Nevada, Puerto de la Cruz.* Se utilizará la minúscula en los demás casos. Ejemplos: *la ciudad de Santa Fe, la sierra de Madrid, el puerto de Cartagena*" (p. 34). Por cierto, la voz *ciudad* ¿forma parte del topónimo *México*? Tengo mis dudas. Hay algunas novedades también en lo que respecta a la puntuación. Se proporciona asimismo una lista mucho más completa de abreviaturas y siglas y, más importante, por primera vez, aparecen varias consideraciones generales, que norman convenientemente su empleo, tan necesario y frecuente en nuestro tiempo. La obra resulta, en mi opinión, doblemente destacable. Primero porque hacía ya tiempo que no se atendía la normatividad ortográfica. Entre 1959, año de las más recientes normas —sin considerar las contenidas en el *Esbozo*— y el de 1999 —en que ve la luz la nueva Ortografía— se ha dado a las prensas un buen número de ediciones del Diccionario. Correspondía su turno ya a la *Ortografía.* Por otra parte, estoy convencido de que la casi totalidad de hispanohablantes del mundo acata y respeta las normas ortográficas de la Academia. Ello sucede por

algo de obvia explicación. Las reglas ortográficas, que tienen un innegable fundamento lógico y, muchas veces, etimológico, son, en definitiva, *arbitrarias*. Lo arbitrario no se discute; o se acata o se rechaza. En la ortografia, entonces, la Real Academia Española —y, a su lado, las academias hermanas— desempeña una verdadera acción normativa, sin duda útil.

Entre los diversos proyectos en marcha, destaca sin duda el referente a la nueva Gramática, que posiblemente quede concluida antes de dos años. Téngase en cuenta que la última o, para hablar con propiedad, la más *reciente* Gramática académica oficial se publicó en 1931. El *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* (1973) no era sino eso: un esbozo; y la excelente *Gramática de la lengua española* de Emilio Alarcos (1994), publicada ciertamente por la Academia, no tenía carácter oficial. La próxima nueva Gramática, preparada por la Academia Española, está siendo revisada por todas las academias americanas. Por tanto contará, por primera vez, con su consenso, como sucedió ya con la *Ortografía* y con el Diccionario. He tenido la oportunidad de leer, como colaborador, varios capítulos de esta nueva Gramática. Tengo la certeza de que se trata de una excelente descripción, muy completa, de la lengua española, tanto de su morfología cuanto de su sintaxis. Si se me preguntara cuál es su principal mérito, no dudaría en afirmar que este consiste en que, sin renunciar al carácter normativo que por necesidad debe tener, la descripción de la lengua española que contiene es, por una parte, científica y, por otra, exhaustiva. Se ha tenido el buen juicio de no apegarse a tal o cual modelo particular, pero sí se consideran las más importantes aportaciones teóricas y de método, emanadas casi todas del estructuralismo. La nueva Gramática académica será entonces una completa descripción científica y moderna de la lengua española actual, no solo de la que se habla y escribe en la Península Ibérica sino de la que corresponde a todos y cada uno de los numerosos sistemas de ese gran diasistema que es hoy el español, lengua oficial de más de 20 países.

Está en marcha otro proyecto que comenzó hace apenas unos dos años, y que tiene que ver, en concreto, con la corrección de la lengua es-

pañola. Se trata de un "Diccionario panhispánico de dudas". El nombre del proyecto puede resultarle a alguno poco convincente. Sin embargo la idea me parece muy original. De inmediato se me dirá que nada tiene de original un diccionario de dudas idiomáticas, dado que son decenas o tal vez cientos los "manuales de estilo" que en todas partes se publican y cuyo objeto es precisamente resolver este tipo de dudas. Esto es cierto. La originalidad del proyecto que estoy comentando consiste precisamente en que, para contestar las diversas dudas lingüísticas se tomará en consideración, por una parte, como es lógico, la lengua española en general; pero, por otra, se atenderán también las principales normas regionales —prestigiosas, se entiende— de una lengua tan extendida. Será normativo, entonces, por dos razones: porque establecerá un conjunto de normas o reglas y porque, para establecerlas, tomará muy en cuenta las diversas normas (hábitos lingüísticos) que coexisten hoy en el amplio mundo hispánico. El proyecto nació por iniciativa de dos respetables instituciones españolas: la Real Academia Española y el Instituto Cervantes. Sin embargo, desde la concepción misma de este ambicioso programa también estuvieron consideradas todas las Academias de la Lengua Española o, para mayor precisión, es principal protagonista la Asociación de Academias de la Lengua Española, constituida por la Real Academia Española y por las otras 21 academias correspondientes: las 19 hispanoamericanas, la de Estados Unidos y la de Filipinas. Se pretende, por tanto, que las propuestas o normas del futuro diccionario de dudas —en cuya preparación hacen cabeza las dos instituciones mencionadas— cuenten, una vez más, con el aval de la totalidad de las academias. Hay un equipo interno de la Academia madrileña —formado por expertos en lingüística y filología y dirigido por académicos españoles— que está vinculado directamente a la sección de "Español al día" y de consultas de la Real Academia, y que se encarga de preparar ponencias ortográficas, ortológicas, fonéticas, morfológicas, sintácticas y léxicas. Con el visto bueno de la Academia Española estas ponencias se remiten a una Comisión Interacadémica en la que estriba, a mi ver, la naturaleza panhispánica del

proyecto. Está formada por un académico representante de cada una de las siguientes siete regiones (de norte a sur): Estados Unidos; México y Centroamérica; las Antillas; Venezuela, Colombia, Ecuador; Perú y Bolivia; Argentina, Paraguay y Uruguay; Chile. Estos siete académicos están en permanente contacto con las academias de su respectiva región y por su medio se canalizan todas sus opiniones y dictámenes. Cada academia, por su parte, designó un delegado que se encarga de transmitir toda la información solicitada. La Comisión interacadémica emite su informe y devuelve la ponencia a Madrid, donde se incorporan las modificaciones. En la Real Academia Española se procede después a la redacción final de la ponencia, que se remite a las 21 academias correspondientes para una última supervisión antes de su sanción. Se cree que el resultado de este ambicioso proyecto esté listo dentro de dos años. Se publicará electrónicamente y también en papel.

Podría extenderme en otros muchos aspectos y proyectos académicos. Sin embargo prefiero, antes de referirme al Diccionario, recomendarles visitar la página electrónica de la Real Academia Española (www.rae.es). Hay ahí mucha información valiosa, de la que destaco particularmente solo dos enormes bancos de datos: el que corresponde a los diccionarios y el corpus diacrónico y actual del español. En el primero pueden consultarse ediciones facsimilares de todos, absolutamente todos los diccionarios académicos, desde el de Autoridades del siglo XVIII hasta la más reciente edición (la 22) aparecida en 2001. En el corpus diacrónico pueden consultarse textos de todo tipo y pertenecientes a todas partes, desde el siglo XII hasta 1970. Finalmente, en el corpus del español actual, hay abundantísimos textos de todo el mundo hispánico y de todo género, desde 1970 hasta 2002. En estos dos corpus, es posible la búsqueda de cualquier palabra y se obtienen de inmediato todos los contextos en que aparece y unas muy útiles estadísticas. Es urgente que, al menos los que estudiamos y enseñamos la lengua española o que, simplemente, trabajamos con ella, nos quitemos de la cabeza la idea, esa sí arcaica, de que las academias de la lengua son entidades anquilosadas. Si nos acercamos con

objetividad y sin prejuicios a sus productos, nos daremos cuenta de que las academias hoy están lejos de la imagen y lugar común que solía verlas no solo como entidades dictatorialmente normativas sino como inútiles y anacrónicas. Antes de emitir tamaño juicio, es conveniente conocer su desempeño actual. A manera de ejemplo, los invito a que juntos revisemos parte del contenido de la página electrónica de la RAE. Resultará interesante porque ahí veremos resultados de recientes trabajos no solo de la institución madrileña sino también de las academias americanas.

En el marco del II Congreso Internacional de la Lengua Española (Valladolid, 16-19 de octubre de 2001) se presentó la vigésima segunda edición del *Diccionario de la lengua española,* que ya se encuentra en librerías. Son muchas las novedades de esta entrega en relación con las 21 ediciones anteriores. Muestra indudable del atinado empleo que se está haciendo de los medios informáticos es que esta edición puede consultarse en la página electrónica de la Real Academia —donde también se hallan impresionantes bases de datos de naturaleza léxica— y no solo eso sino que es posible enviar mensajes y sugerencias para mejorar este importante instrumento. Por lo que respecta a su contenido, la edición 22 es la primera que puede verse como producto de una revisión total y a fondo de la entrega anterior (de 1992). Se eliminaron entradas y acepciones innecesarias y, sobre todo, se corrigieron muchas entradas tanto en la redacción de definiciones y acepciones cuanto en la de las etimologías, así como en otro tipo de marcas. Me parece sin embargo que es otro el mayor mérito de este Diccionario. Me refiero al cúmulo de americanismos pertinentes que ahí tienen cabida, así como a las numerosas correcciones a entradas preexistentes. Desde hace muchas décadas se vienen incorporando a este lexicón las voces y acepciones propias de los diversos países hispanohablantes. Ahora empero a esta labor se concedió particular atención, por parte de la Real Academia Española y, sobre todo, de las academias hispanoamericanas. Como simple ejemplo, considérese que el número de mexicanismos incluidos en esta edición del año 2001 es más del doble de los que aparecían en el volumen corres-

pondiente al año 1992. Algo semejante puede decirse de los americanismos correspondientes a los demás países americanos. Muy bien hizo la Real Academia Española en dar, en la contraportada, por primera vez, el crédito a cada una de las 21 academias. En efecto, es esta una obra no solo de la Academia madrileña sino de todas las Academias de la Lengua Española. Se explican ahí, por tanto, no solo las voces y significados del español de España sino los de la lengua española en su totalidad. Añádase, finalmente, que, previamente a la impresión de este Diccionario, la Real Academia había publicado la *Nueva planta del Diccionario de la Real Academia Española* (1997), a la que se ciñe esta vigésima segunda edición. Es notable, por ello, la mejoría en todo lo que tiene que ver con criterios de edición, aspecto que, en el caso de una obra de consulta como esta, afecta no solo a la presentación tipográfica sino, sobre todo, al contenido mismo.

COLOQUIO SANTA, SANTA NUESTRA SANTA, ¡OTRA VEZ!*

Margo GLANTZ

LA ESTATUA: SU CEGUERA

Curiosamente, en un acto propiciatorio, pero a la vez comercial, Gamboa obliga a Santa a dedicarle su narración al famoso escultor porfiriano Jesús F. Contreras: le ofrece la historia de su vida a cambio de la inmortalidad: la inmortalidad marmórea. Una mujer pecadora será convertida en estatua, inmortalizada y protegida de las inclemencias del tiempo, ya como belleza pura, trasmutada su carne en piedra y por ello mismo protegida contra el pecado: "Acógeme tú y resucítame, ¿que te cuesta? ¿No has acogido tanto barro, y en él infundido, no has alcanzado que lo aplaudan y lo admiren?… Cuentan que los artistas son compasivos y buenos…"[1] Santa esculpida por Contreras puede enaltecer las avenidas de la Alameda, durante el porfiriato —y aun después— el más bello y armónico sitio de reunión de la ciudad, al ser objeto de recreación para la mirada, o por arte y magia de la pluma de Gamboa, para cristalizarse en un mito nacional, según las palabras consagratorias de José Emilio Pacheco.

Pero el intercambio no es gratuito: en vida, Santa ofrece su cuerpo en el prostíbulo "a la concupiscencia bestial de toda una metrópoli viciosa"; al morir, su historia puede servirle de materia prima al escultor —o en su defecto al escritor— para una estatua o para un relato, un relato donde pueden mirarse los mexicanos —pero también las mexicanas— para curarse en salud. En la ciudad nada es gratuito, todo se exhibe y todo se

* Leído en la sesión ordinaria celebrada el 24 de abril de 2003.

[1] Federico Gamboa, *Santa*, México, Promexa, 1979, pról. Guadalupe García Barragán, p. 5.

vende; tanto el cuerpo como el arte son sujetos de intercambio, es decir, objetos de consumo.

Quizá sin saberlo, al querer convertir a Santa en una estatua, Gamboa se acogió para modelar a su personaje a un mito griego antiguo, el que da cuenta del origen de la escultura: nos remite al primer artesano de la historia —o del mito— (en Grecia): Dédalo. Construir una estatua es una manera de enfrentar la desaparición:

La estatua revela, dice Francoise Frontisi-Ducroux en un libro sobre Dédalo, una equivalencia entre el cadáver rígido y la inercia de la materia, pero también entre la invisibilidad que entraña la muerte y la ciega presencia del mineral. La ceguera es para los griegos sinónimo de lo invisible y todo lo que concierne a la visión era para ellos reversible. La muerte se señala menos por el cese de la respiración que por la pérdida de la visión, antes de que el difunto sea sustraído a la mirada de sus semejantes, antes de que desaparezca en las tinieblas del Hades, cuyo nombre significa justamente 'lo Invisible'. La piedra bruta y la estatua no son de ninguna manera la misma cosa. Una es inerte y ciega; la otra, la efigie, se parece a su modelo cuando estaba aún vivo, lo que le devuelve la movilidad… Con el movimiento, las estatuas están dotadas de visión, porque son ellas las que definen a la vida, y también la causa del principio de reversibilidad que rige a esa noción: Dédalo, al inventar las estatuas y al dárselas a los hombres para que las contemplen, les concede necesariamente la mirada. Y al ser el primero en revelar la figura de los dioses, es quien, antes que nadie, abre los ojos de las estatuas.[2]

Al parecer, la acción de Dédalo, la de inventar la escultura y dotar de ojos a las estatuas, no es un acto gratuito; en realidad es, como ya se reiteró, una forma de remediar la muerte: no un acto comercial, más bien un acto religioso. Y en el cuerpo de la novela solo existe un personaje que se deja guiar —probablemente a pesar suyo— por la generosidad (¿la

[2] Francoise Frontisi-Ducroux, *Dédale*, París, La Découverte, 2000, pp. 222-223.

gratuidad?): he mencionado, es evidente, a Hipólito el ciego. La estatua y la ceguera son dos modalidades de la petrificación y de la redención; en Gamboa, una redención cristiana: cuando escribió *Santa* acababa de reconvertirse al catolicismo. Es significativo por ello el penúltimo capítulo de la novela donde se narra el proceso de redención de Santa, quien, rescatada por Hipólito de la casa de prostitución, después de recobrar su nombre que en su descenso había perdido, delinea en la escritura una figura casi transgresora de la Santa Trinidad, ¿un grupo escultórico que el propio Contreras hubiera podido esculpir para una tumba?, ¿la de Santa?, tumba que Hipólito siguiendo sus deseos construirá en Chimalistac para que la muchacha descanse, reinstalada en la inocencia primordial, junto a su madre santa:

> Muy poco a poco fueron moviéndose, moviéndose, hasta que sus cuerpos se tocaron sin malas intenciones ni torcidos apetitos, en inmensa promesa dura de pertenecerse cuando pudieran. Y se oyó entonces que el Tiburón aleteaba, pero ellos creyeron, no que fuese una paloma, sino el cariñoso Ángel de la Guarda de su infancia, que con ellos se reconciliaba viniendo de muy lejos enviado; que satisfecho de verlos, plegaba las inmaculadas alas, y a falta de madre, de salud, de riqueza y de dicha, ¡dolido de ellos!, les velaba el solo sueño que debe velar, el sueño casto, en que al fin cayeron la pobre prostituta y el pobre ciego… (p. 242).

Y no deja de ser curioso también porque en la época en que se desarrolla la historia de Santa, la medicina se ha convertido en uno de los modelos favoritos para entender la cultura, cosa que es evidente a lo largo de la novela (las famosas inspecciones sanitarias, cuya omisión precipita a Santa en brazos del Jarameño, el frecuente acoso de la enfermedad que la agobia y la persigue, y la enfermedad final que la lleva a la sala de operaciones y a la muerte), y ese modelo exige la invención y el desarrollo de varios aparatos conectados con la visión, entre los que se encuentra el *speculum* ginecológico que no era usado precisamente para la contemplación, sino para detectar y atajar las enfermedades.

A manera de contraste y para subrayar esas paradojas aparece el personaje de Jenaro, el lazarillo de Hipólito, el que asume el oficio de los ojos de la estatua y por tanto aquel a quien se le encomienda la tarea de de describir con mucha más elocuencia que el propio narrador la belleza del cuerpo de Santa, que Hipólito quiere conocer "empezando por su pelo y acabando por sus pies", y en ese "retrato hablado" se privilegia una maciza consistencia, cualidad que también poseen las estatuas: "[Santa es] maciza, reitera Jenaro, como una estatua de esas del Zócalo, que no lastimara al apretarla uno…"

La ceguera sometida a las paradojas de la visión.

2. Los pecados de la carne

No es extraño, en cambio, que el epígrafe elegido por Gamboa para una novela como *Santa* provenga de la Biblia y, más precisamente, del profeta Oseas, quien, en una imprecación contra su ciudad, en realidad, contra todo el pueblo hebreo y dirigida a sus hombres, exclama en el epígrafe:

> Yo les daré rienda suelta; no castigaré a vuestras hijas cuando hayan pecado, ni a vuestras esposas cuando se hayan hecho adúlteras, pues que los mismos padres y esposos tienen trato con las rameras… por cuya causa será azotado este pueblo insensato, que no quiere darse por entendido. (Oseas, caps. IV, V, 14).

Y no es extraño porque, como bien lo sabemos, en la novela se narra la vida de una prostituta cuyo nombre es en sí mismo emblemático: la perfecta ilustración del oxímoron, figura retórica: marca el contraste entre un nombre y una profesión, y por extensión metafórica hace de la ciudad pecaminosa la protagonista del relato. Lo confirma el propio Gamboa en su *Diario* —en la versión reducida editada por José Emilio Pacheco— cuando por ejemplo analiza la relación desigual entre México y los Estados Unidos y adopta el tono indignado del profeta con estas palabras que expurgadas de su vehemencia moralizante seguirán siendo vigentes:

> Bien visto, no son solo ellos los únicos culpables de lo que por causa suya nos ocurre y ocurriéndonos sigue y seguirá en lo futuro, a cada vez con más ominosas exigencias y coacciones de su parte: están dentro de su papel de vecinos poderosos que no se cansan de pedir y sacar para su santo. Los principales culpables somos nosotros, que si pudiésemos los imitaríamos y aún los superaríamos: ¡es la ley! Para la perpetración de los grandes crímenes nacionicidas ¡viejos como el mundo!, *y en esto idénticos a los pecados de la carne* [cursivas mías], se ha menester, indispensablemente, de la conjunción de dos voluntades: la del que pide, con un derecho perfecto aunque inmoral, y la del que da, con mengua de su pudor y de su honra… ¡Ah, si hubiéramos imitado a la más humilde de nuestras esposas a la antigua mexicana, todas ellas conscientes de sus deberes conyugales y maternales, todas ellas dechado de virtudes hogareñas que saben resistir solicitaciones, promesas y dádivas de amadores, el santo hogar nacional no luciera las grietas, cuarteaduras y manchas que lo afean, sería ejemplo y modelo, no habría en sus adentros duelos, rencores ni lágrimas, y la esposa que es el sagrado guardián del honor de los padres y de los hijos —léase los gobiernos— sonreiría de felicidad inefable y al fin moriría sin ningún remordimiento en la conciencia…
>
> ¡Y que no se me alegue la mentida y pérfida "razón de Estado", pues Estado sin honra internacional o con esta esclavizada y rota, es como hogar empañado de sonrojos, por culpa de la esposa y de la madre! Siga rodando el mundo, que yo no he de atajarlo, y volvamos a nuestros carneros.[3]

La ecuación perfecta: casa y patria son una sola y misma cosa, ¿no lo dice así la propia Santa cuando sale de la casa de Elvira para celebrar el Grito, ella, cuyas únicas patria y casa están en el prostíbulo? La moral de la patria sería simplemente una extensión de la moral burguesa, en verdad, su paradigma. Pero al llevar el paradigma a lo político, como se deduce de sus diarios, y relacionar la salud de la patria con la salud del hogar, es imposible no concluir que en realidad México se ha convertido para Gamboa en un prostíbulo, el prostíbulo de los Estados Unidos. En consecuencia, Santa es, a pesar de la admiración infinita que el novelista siente por Porfirio Díaz, una gigantesca y depurada metáfora política.

[3] Federico Gamboa, *Diario*, sel., pról. y notas José Emilio Pacheco, México, Siglo XXI Editores, 1977, p. 152.

3. La virginidad

Miruna Achim, doctorada en Yale y ahora residente en México, publicó al inicio de este nuevo siglo un inteligente ensayo sobre "El himen mexicano a finales del siglo XIX"[4] comentando un curioso trabajo, intitulado *El himen en México*.[5] Es pertinente enterarnos de su contenido, por ejemplo, de que en la Facultad de Medicina se publicó en 1885 un trabajo científico con ese provocativo título, escrito por un primo del poeta Manuel M. Flores, quien luego prosiguió sus investigaciones y publicó tres volúmenes dedicados a *La historia de la medicina en México*, prologado por Porfirio Parra. Para reiterar con ironía involuntaria su apellido, Flores insiste en comparar a la mujer virginal con una flor; es más, al describir científica y deleitosamente los distintos tipos de himen que existen en el mundo los clasifica como si se tratara de flores de formas diversas o de mariposas o insectos en general y, como premio a su laboriosa investigación, descubre un tipo de himen que exalta el orgullo nacional porque ¡es distintivo solo de México!

A pesar de lo ridículo que pueda parecernos un estudio de tal naturaleza y sus absurdas conclusiones, no deja de ser significativo que en una sociedad como la mexicana de finales del siglo XIX, tan pendiente de ese "sistema francés" que instrumentó una cantidad masiva de regulaciones que sirvieron de modelo a toda Europa, como nos dice el crítico francés Alain Corbin en su ensayo sobre la prostitución a finales del siglo XIX en Francia,[6] un científico se dedique con tan digna asiduidad a explorar esa parte de la fisiología femenina donde supuestamente se guarda celo-

[4] Miruna Achín, "El himen mexicano a finales del siglo XIX", *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas,* nueva época, vol. V, núms. 1 y 2, México, UNAM, 2000. Insisto: muchos de los datos que aquí incluyo provienen del ensayo de Miruna Achin, a quien deseo agradecérselo cumplidamente.

[5] Francisco de Asís Flores, *El himen en México,* México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1885.

[6] Alain Corbin, "Comercial Sexuality in Nineteenth Century in France: A System of Images and Regulation", en Catherine Gallagher y Thomas Laqueur, *The Making of the Human Body*, Berkeley, University of California Press, 1987, p. 209.

samente la virginidad, tanto que el mismo Freud, también a finales del siglo XIX, hizo del himen un tabú. Y no deja de ser significativo, sobre todo a la luz de este análisis, que se coloque a Santa en una posición tan singular, a ella, que por su nombre hubiese debido conservar sin fracturas su virginidad. Y es que, en suma, la virginidad es un modelo para pensar a la mujer, como bien dice Nicole Loreaux en el prólogo que antecede al libro de Giulia Sissa intitulado *El cuerpo virginal:*

> [...] la función eminentemente paradigmática del cuerpo de las mujeres es servirle a los hombres como metáfora para pensar, inclusive el mismo pensamiento. Pero es sobre todo Platón quien utilizará el cuerpo femenino como la metáfora más apropiada para expresar las aventuras del intelecto y de la psique; de tal forma que en el diálogo del que es protagonista, Teetetes, el aprendiz de filosofía entregado a los dolores de la maternidad, se somete a la mayéutica de Sócrates y, a nivel mismo de la lengua filosófica, no es indiferente que el alma fascinada al contemplar la belleza se llame a sí misma 'encinta' .[7]

Juan José Arreola, uno de los pocos conocedores del texto que Miruna consultó en la extraordinaria biblioteca de José Luis Martínez, bautizó con el mismo título uno de los cuentos que conforman su *Palindroma*.[8] Su mirada duplica la del médico y la interroga con picardía y, cual nuevo Teetetes, aprovecha el cuerpo femenino para organizar sus metáforas.

Muy importante sería ya la obra que comentamos aunque solo se detuviera en precisiones catalográficas y nomenclaturales. Pero va mucho más lejos, y su parte medular constituye a mi entender el primero, tal vez el único estudio serio en su género, aquel que trata de las carúnculas mirtiformes. Como todo mundo sabe (intercalo y subrayo esta fina ironía arreoliana), esa designación se refiere a las pequeñas excrecencias coralinas que aparecen en número variable y morfología infinita, una vez que los restos del himen destruido se contraen sobre sí mismos. Estudiando tan delicadas minucias, el maestro Flores, con sin igual paciencia

[7] Nicole Loraux, en Giulia Sissa, *Le corps virginal*, París, J. Vrin, 1987, p. 13.
[8] Juan José Arreola, *Palindroma. Narrativa completa,* México, Alfaguara, 1997, p. 328.

y escrúpulo, llegó a devolver, por así decirlo, cada himen desaparecido a su forma original… ¿Con qué objeto?

Y Arreola subraya aquí una de las preocupaciones mayores de ese final de siglo, ya antepasado, y al hacerlo con juguetona ironía, hace una transición extraña, pero característica, del periodo en que fue escrito el libro que comenta, y es la preocupación casi morbosa que se tenía entonces por los delitos cometidos contra los cuerpos femeninos, y especialmente los que destruían la virginidad:

> Los desvelos de tan consumado miniaturista anatómico fueron puestos al servicio de la Ley, que persigue a petición de parte y sin fortuna, los delitos de violación y de estupro. Llevando al colmo su habilidad y su técnica, el experto Flores se volvió capaz de advertir, en los casos que le fueron presentados, si hubo forzamiento o gusto consentido, según la expresión del romance famoso. ¿Cómo? Una vez establecida la estructura original de la engañosa membrana, Flores aplicaba su escala mecánica de tiempo-fuerza-trabajo, establecida por él mediante la ayuda especializada de un ingeniero. Cada himen requiere un esfuerzo mayor o menor por parte de su atacante; no es lo mismo dirigirse contra un bilabial que emprenderla con un trifoliado (p. 328).

Me limito a citarlo, dispuesta sin embargo a volver con mayor detenimiento a este texto poco frecuentado de Arreola, sobre cuya pista me puso el penetrante ensayo de Miruna Achim; deseo estudiarlo por lo que vale en sí mismo y esperando poder restituirlo a la tradición que de alguna manera inicia Santa y que, aún vigente, aunque sea en forma de parodia reaparece por ejemplo en la obra de Cristina Rivera Garza,[9] quien para medular su novela se ha apoyado en varios de los estudios que contemporáneos de Gamboa realizaron y de los que muy seguramente estaba al tanto.

4. La carne imposible

Y, en efecto, el cuerpo femenino, y especialmente el cuerpo femenino prostituido permite canalizar literalmente, como los desagües y las al-

[9] México, 1901; ed. facsimilar, México, Porrúa, 1977.

cantarillas, todas las lacras sociales: opera a manera de desinfectante social: la prostitución como el antídoto contra otros males, la prostituta como cuerpo nefando y pútrido que contamina pero que al mismo tiempo preserva a la especie, imágenes todas que abundan en la novela de Gamboa, y que en su contexto francés han sido ampliamente analizadas en el texto de Corbin antes citado. Y la especie que se ha de proteger contiene numerosos tipos de mujeres, entre las que destaca una descrita con extremo cuidado y detenimiento por el psiquiatra Julio Guerrero, cuyo libro *La génesis del crimen en México. Estudio de psiquiatría social* fue muy difundido en la época en que se escribió y que, utilizado como referencia, pero a la vez como personaje de su novela *Nadie me verá llorar,* le sirvió a Cristina Rivera Garza[10] para indagar y perseguir las modalidades y los métodos de la institución médica durante el porfiriato, y también la de la llamada higiene mental, paradójicamente en esa época referida a la higiene del cuerpo y a la prevención de las enfermedades púdicamente conocidas como enfermedades secretas, problema obviamente relacionado con el de la prostitución, otra de las facetas frecuentadas por Rivera Garza en la novela mencionada.

Pero me detengo y consigno la anunciada descripción de un tipo muy singular de mujer privilegiado por Julio Guerrero, quien enfrenta de manera tajante por lo menos a dos tipos de mujeres, a la decente y a la que no ha perdido la honra, aunque obviamente podría decirse que la decente es una mujer que solo ha perdido su virginidad en aras de la noble tarea de procrear:

> La señora decente, que es como se designa a la mujer mexicana que reúne estas condiciones y que en ella resume las más preciadas cualidades de nuestra sociedad, tiene también un tipo nacional. De estatura más bien alta que baja; esbeltas de talle y seno turgente, la tez de un pálido trigueño que sonrosan con facilidad los rubores de la modestia; pelo negro o castaño oscuro, suave, largo y abundante, pies y manos pequeños, ojos negros, rasgados, y de miradas entornadas, en los que brillan las ideas más puras; van y vienen

[10] Cristina Rivera Garza, *Nadie me verá llorar,* México, Conaculta-Tusquets, 1999, p. 107.

> constantemente, con su andar nervioso, por los corredores llenos de macetas y pájaros, o bajo los *portiers* de las piezas, llevando al niño asido de su falda y difundiendo vida y contento en la casa donde reinan sobre sus esposos, hermanos hijos y servidumbre con el imperio indisputable del amor (citado por Achim, p. 78) (pp. 181-182 del libro original).

Y no se necesita ser Jenarillo para entender que el tipo físico de la mujer decente privilegiado por Guerrero era ni más ni menos que el de Santa, antes y después de su caída. La descripción falla solamente cuando se llega a la parte medular, a la finalidad que en la sociedad tiene la mujer: producir hijos; aunque una de sus funciones es también, en la mujer que como Santa ejerce la prostitución, la de proteger la moralidad pública, de la misma forma en que se protege la salubridad de la ciudad con complicadas obras de ingeniería.

Me detengo; advierto que nunca es impune revisitar un texto, un texto criticado y vilipendiado como el cuerpo de su protagonista y que sin embargo sigue produciendo nuevos desafíos, ese desafío que hace de lo femenino, como muy bien señala Christine Buci-Glucksmann, una alegoría de la modernidad, apoyándose en los ensayos que sobre los pasajes parisinos redactó Walter Benjamin:

> El culto de las imágenes, la secularización/sublimación de los cuerpos, su naturaleza efímera y su posibilidad de reproducción técnica. Lo femenino constituye una de las "formas históricas originales del siglo XIX, un origen donde una prehistoria y una posthistoria, es decir, lo arcaico y lo moderno, están articuladas dialécticamente. Lo femenino se convierte en el signo inevitable de una nueva forma de ver y también de no ver —¿de ceguera?— de lo representable y de lo no representable.[11]

[11] Christine Buci-Glucksmann, "Catastrophic Utopia: the Feminine as Allegory of the Modern", en Laqueur, *The Making of the Human Body,* p. 221.

SOBRE LOS MEXICANISMOS *GANDALLA* Y *AGANDALLAR*

Carlos MONTEMAYOR

El Diccionario de la Real Academia Española, en su edición de 1984, registra la voz *gandaya* con dos acepciones. La primera, como 'vida holgazana', con las expresiones o frases "andar uno a la gandaya", o "buscar o correr uno la gandaya", o "ir por la gandaya", significando todas "buscarse la vida el vagabundo que no tiene ocupación fija". La segunda acepción es 'redecilla del pelo'. La historia de estas acepciones es interesante y nos puede ilustrar ampliamente su uso actual en México. Vayamos por partes.

La primera documentación literaria de esta palabra en castellano con el sentido de 'ociosidad y bribonería' se remonta al año de 1646, en la novela picaresca tardía del *Estebanillo*, pero la acepción de 'redecilla para recoger el cabello' no aparece sino hasta la edición de 1817 del Diccionario de la Academia. El antecendente inmediato del castellano *gandaya* y, como veremos al final, del portugués *gandaia* y del gallego *gandaina* es la voz catalana *gandalla*, que proviene, a su vez, del occitano antiguo *gandir* y esta del gótico *wandjan*. La voz catalana *gandalla* significa 'especie de redecilla para el cabello, tuna, vida holgazana', probablemente porque los bandoleros catalanes de los siglos XVI y XVII llevaban el cabello recogido con *gandall* o *gandalla*, una especie de cofia de uso frecuente desde el siglo XV y que Fabra definió como 'prenda para la cabeza, hecha de malla de seda, con una borla en la punta'.

En el teatro catalán suele representarse al antiguo bandolero cubierto con *gandalla*, pues esta precaución le era muy útil a quien tenía que an-

* Leído en sesión ordinaria celebrada el 8 de mayo de 2003.

dar huyendo o desplazándose rápidamente entre la maleza. Los grandes lexicógrafos Joan Corominas y José Pascual ven natural que se derive la acepción del siglo XVIII 'vida airada, vida holgazana' de la *gandall* o 'red' del siglo XV por ser característica de los bandoleros catalanes que atrajeron la atención de varios clásicos castellanos, como vemos en las comedias de Tirso y de Lope con el *Catalán Serrallonga*, por ejemplo, o con Roque Guinart en *El Quijote* y en *La Cueva de Salamanca*, además de que la palabra misma *bandolero* fue también un catalanismo de esa época. No ven tampoco dificultad en que la terminación *alla* se haya trocado en *aya* (variación fonética imperceptible ya para nosotros los mexicanos, que hemos perdido esa diferenciación fonética junto con otras más, como las de la "s", "c" y "z" o las de la "j" y la "g" fuerte), pues esta pronunciación "vulgar" era común en varias regiones y grupos y fue de uso corriente en el noreste de Cataluña, donde se intensificó el bandolerismo y por lo tanto resultaba natural que se propagara con la acepción de 'red' al habla de Tortosa, Maestrazgo y a la zona catalana de Teruel, antes de pasar al castellano y luego al portugués.

En un documento catalán de 1480 se registra la palabra *gandalla* entre varias prendas de vestir para damas (o 'arreos de mujeres' como dice el documento: *e altres qualsevol arreus de dones*) y se le enlista con las variantes de *oro* y de *seda:* "qualsevol coses fetes de teleria, canamaçeria ho de cotó, fora lo dit Principat… com son camises, cossets, *gandalles* d'or, de seda, panyos, capells de dona e altres qualsevol arreus de dones, e altres de quines vulla specia sien". Pero otro documento agrega que también la usaban los hombres y que la dejaban oscilar o colgar por atrás: "barretina de punt clar, de seda; la usaven els homes; la deixaven baldar pel darrera… i acabava amb un plomall". Otro viejo vocabulario, el de Tortosa, registra *gandaia* como 'espècie de còfia, feta de xarxa espessa de seda, de colors'.

Ahora bien, les había dicho que esta voz catalana provenía del occitano antiguo *gandir*. Esto es así porque el grupo consonántico *nd* y el grupo inicial *ga* sugieren el préstamo occitano y porque se podría derivar *gandalla* de la idea de 'proteger o defender" que tiene el verbo mismo, en

este caso con referencia al cabello. En el occitano o "lengua de Oc", *gandir* tiene varias acepciones: 'huir', 'escapar, eludir', 'librarse', 'refugiarse', que implica un sentido de protección pero también de 'prófugos' o de individuos 'perseguidos'. Además, en el occitano se tienen voces como *gandalhà* o *gandaia* que significa 'errar de un sitio a otro, vagabundear', *gandalho* y *gandalhàs*, con el sentido de 'andarín, desvergonzado, caprichoso, bromista', o *gandalhos* 'cabellos largos que caen sobre las sienes', que se derivan de manera natural de *gandir* y de otras expresiones como *se gandir* 'salvarse, refugiarse', *ganda* 'vuelta, recodo, subterfugio' y *gandilh* 'rodeo, recodo'.

Pero estas voces proceden, a su vez, como les había adelantado, del gótico *wandjan* 'dar vuelta' (en alemán actual *wenden*), y de sus derivados *uswandjan* (en alemán actual *sich wegwenden*), *atwandjan* (en alemán actual *zuwenden*), *biwandjan* (en alemán actual *vermeiden*) o *gawandjan* (en alemán actual *zurückkehren* o *hinlenken*), voces que no fueron ajenas al catalán antiguo y que facilitaron que *gandalla* denotara la vida del proscrito, refugiado en las montañas o los bosques, de donde pasaría luego a 'vagabundería' y a la prenda característica de esos proscritos o bandoleros, pues, como señalan Corominas y Pascual, aunque el bandolerismo clásico catalán llegó a su apogeo después del siglo XV, en que aparece *gandalla* como 'cofia', sus raíces se extienden hasta las guerras civiles de Jaime de Urgel, de Juan II y de los Remences, que se sucedieron casi ininterrumpidamente desde principios de esa centuria.

Los sentidos de los vocablos y derivados góticos mencionados son muy útiles para nuestro asunto. Como son visibles aún en el alemán actual, he seleccionado, de sus usos actuales, algunos verbos, sustantivos y adjetivos que nos pueden ayudar a entender esto con mayor claridad. La vieja voz *wandjan* es ahora *wenden;* se trata de un verbo transitivo que significa 'dar vuelta a algo, invertir su posición' y que en la expresión *sech wenden,* por ejemplo, significa 'tomar otro rumbo'. *Wegwenden* es otro verbo transitivo que significa 'desviarse de camino' (pues *weg* es 'camino' y *wenden* 'torcer' o 'desviarse'). Como sustantivo femenino *Wende* es 'vuelta,

cambio, recodo'; es común su uso en la expresión *an der Wende des Jahrhunderts*, 'al terminar, doblar o torcer el siglo', expresión muy cercana a la inglesa *the turn of the century*. Por ello puede hablarse, en geometría, de *Wendepunkt,* 'punto de inflexión o de viraje' (y por ello, en sentido figurado, de 'punto de solsticio' y 'crisis'), o en mecánica de *Wende-eisen,* 'atornillador', *Wendescheibe* 'disco giratorio' o *Wendeltreppe* 'escalera de caracol'. El sustantivo *Wendung* significa 'vuelta, giro, conversión, crisis' y una de las acepciones del adjetivo *wendig* es también 'acomodadizo'.

La constelación de sentidos de *wandjan*, *gandir* y *gandalla* en el gótico, el occitano y el catalán revelan, pues, el amplio espectro que puede adquirir *gandaya* en el castellano a propósito de *bandolero*, *fugitivo*, *tortuoso*, *torcido*, *elusivo*, *vagabundo*, *bribón*, *holgazán*. Sin embargo, las palabras *wandjan*, *gandir*, *gandalla* y *gandaya* y sus derivados en el gótico, el occitano, el catalán y el castellano son aún insuficientes para entender los sentidos y los derivados léxicos actuales en el español de México. El eslabón que falta en esta cadena, el eslabón que nos hará reconocer completo el parentesco de palabras y sentidos, nos espera en el portugués y en el gallego, lenguas de honda influencia entre nosotros.

En efecto, en portugués *gandaia* significa 'tuna, vida holgazana, tunería', y la expresión *andar a gandaia* significa 'vivir en la ociosidad'. Pero en esta lengua se añade otro sentido a nuestra vieja palabra: 'búsqueda de objetos de algún valor en la basura', lo que conduce a que el derivado verbal *gandaiar* (muy cercano, como pueden verlo, al que empleamos en México) signifique, además de 'holgazanear' 'buscar objetos de algún valor entre las basuras', lo que a su vez confiere al *gandaia* o al *gandaieiro* un sentido más amplio que el del *trapero* español y más cercano al del *pepenador* mexicano. Pero en portugués el *gandaieiro* presenta otros datos interesantes: por un lado, se aproxima en sentido a la voz árabe *gandür*, 'parásito, hombre de mala vida', que en castellano ha pasado como *gandul* y en portugués como *gandulo* conservando ambas el sentido de 'holgazán, haragán, perezoso, vagabundo, ocioso' y que algunos lexicógrafos han propuesto alguna vez, equivocadamente, como origen de nuestra

voz *gandaya*. Pues bien, *gandaieiro* en portugués también significa 'pillo, truhán, tunante', lo que señala ya un 'bandido de baja estofa', un 'ladronzuelo que roba por ocasión, cuando no busca objetos de valor en la basura', sentido muy diferente del *gandalla* catalán del siglo XV y XVI que Cervantes retrata con gran dignidad en el capítulo LX de la Segunda Parte de *El Quijote*. Estamos ante otra *vuelta*, *quiebre* o *torcedura* de nuestra palabra. O ya que nos hemos familiarizado con la historia de la voz, estamos ante otra *wandjan* o *wende,* ante otra *ganda* o *gandilh* de la palabra *gandaya*.

Veamos ahora este giro en el gallego. Para empezar, la voz *gandaia* tiene una segunda forma, *gandaina*, de donde se derivan *gandainar*, *gandaineiro* y *gandainada*. Pero las derivaciones de *gandaia* permanecen aún y dan las formas *gandaiar*, *gandaiero* y *gandaiada*. Si bien se preserva en el gallego el sentido de 'holgazán, vagabundo' y las formas 'holgazanear, vagabundear' y 'holgazanería' o 'vagabundeada', algunas otras derivaciones son importantísimas para nuestro tema. El sustantivo *gandallo* se aplica al 'hombre (o mujer) desaseado y mugriento', lo que se aviene con la imagen del *pepenador* mexicano; pero *gandaio,* que suaviza la "iota" de la sílaba final, significa 'pilluelo' y 'holgazán'. Siguiendo esa simetría en otras voces, *gandallada* significa 'chusma', pero *gandaiada* la acción propia de un *gandaia* o *gandaina* o una junta de *gandaias* o *gandainas*, refiriéndose, por supuesto, a 'vagabundos' u 'holgazanes'. El derivado *gandalleiro* es ya un adjetivo y sustantivo aplicable a una 'persona soez y despreciable' o a un 'truhán', y su forma alternativa, que también funge como sustantivo y adjetivo, *gandallán* (o *gandallana,* en femenino), recalca la mudanza de sentido aparejada al desplazamiento de valor de la *i* o "iota" intervocálica a la *ll*. Menciono estos datos fonéticos y esta especie de depuración de sentidos porque la riqueza del gallego ha promovido otro derivado léxico que nos llevará a la parte final de esta encomienda. Me refiero a la forma verbal *gandallar*, que significa, precisamente, 'bribonear' y 'pillar', la versión más cercana en forma y sentido al *agandayar* de México.

Pues bien, la voz mexicana o, para decirlo con propiedad, el mexicanismo *agandayar* mantiene ciertos sentidos históricamente documentados desde el gótico y occitano hasta el gallego y el portugués, pasando por el catalán y el castellano mismo. Mantiene el sentido de 'ladrón' del *gandalla* catalán, pero le agrega la condición despreciable o de baja estofa del *gandaia* portugués y gallego. Conserva en su sentido la 'bribonería' del *gandaya* castellano y del *gandaia* gallego y lo 'elusivo' o 'retorcido' de las voces matrices del gótico y del occitano antiguo. Como mexicanismo ha recibido una amplia riqueza de funciones verbales y adjetivas que solo se comparan quizás con las que ha recibido del gallego. En México se transforma en la voz verbal reflexiva *agandayarse*, en la sustantiva *el agandaye*, en el participio y adjetivo *agandayado*, en la forma sustantiva *gandayán* que en la frontera norte se aplica al que abusa de la confianza de otro y no solamente al que se apropia de lo ajeno. Pero, por supuesto, la palabra misma *gandaya* vuelve a servir, revitalizada, para denotar a los que están fuera del camino o que tuercen el suyo, a los asaltantes.

La ironía mexicana hace del *gandaya* además, en cierto modo, un tipo socarrón, puesto que no solo se emplea para insultar o señalar con desprecio a una persona que roba con "poca clase", sino que a menudo se la aplica a sí mismo el hablante, reconociendo entre burlas y veras que en algún momento 'cayó' o 'descendió' de su condición honorable al nivel del *gandaya* común. Aunque la voz se haya revitalizado en los bajos fondos de la frontera del norte o de las grandes ciudades del país, *agandayarse* no implica ya la ubicación específica o la pérdida definitiva de un estatus social, sino un giro, un quiebre, una *wandjan* o *wenden*, una *gandilh* pasajera. Es decir, ha perdido la rigidez social que guardaba en occitano, catalán, castellano, portugués y gallego, y ha ganado ductilidad para recorrer libremente, de ida y vuelta, todos los estratos sociales.

Para terminar, permítanme agregar una pequeña curiosidad léxica más, que nos puede ilustrar el largo camino que la voz *gandaya* ha recorrido hasta ser enriquecida por los mexicanos actuales. Usamos la forma verbal *agandayar* (*llar*) en vez de *engandayar* (*llar*), que sería lo más 'co-

rrecto', en parte porque seguimos la costumbre mexicana de decir *afocar* en vez de *enfocar* o *acompletar* en vez de *completar* y en parte porque quizás tratamos de sugerir otros datos. En los albores de la palabra, cuando aún no se desprendía de su atmósfera catalana, *engandallarse* significaba 'ponerse la cofia' o 'recogerse los cabellos en la red de seda'. Esto es, en algún momento denotó la acción del ladrón catalán de recogerse el cabello en la *gandall* o *gandalla*, en la redecilla o cofia. Ahora, en México, *agandallarse* es reconocer que todos, en algún momento, podemos ser capaces de descender de nuestra condición honorable y asaltar a nuestro prójimo en muchos sentidos, no solo a campo abierto como bandolero común.

Por último, he empleado al principio de estas páginas las formas *agandayarse* (*llarse*) y *agandaye* (*lle*) porque no estoy seguro de cuál sea la mejor opción ortográfica. A lo largo de esta reseña histórica me he apegado a la ortografía de la tradición castellana, pero presiento que el uso mexicano de estas voces nos llevará a emplear la *ll* en vez de la *y*. ¿Por qué? Presiento que los sentidos y la entonación de las voces mexicanas se aproximan más a los usos y entonaciones del catalán y del gallego que del castellano, y que la grafía con *ll* estaría más cerca de los sentidos que por tradición ha tenido la palabra en esos mismos idiomas. O sea, el uso en México determinará también su posible futura vida ortográfica.

XAVIER VILLLAURRUTIA O LA INVENCIÓN DEL CANON DE LA POESÍA MEXICANA*

Gonzalo CELORIO

En su "Introducción a la poesía mexicana", invocada siempre que se pretende establecer el canon de nuestra poesía lírica, Xavier Villaurrutia intenta detectar los rasgos pertinentes que definen la producción poética del país. Parte de la base de que nuestra poesía configura una tradición secular que, pese a las adversidades, se ha desarrollado ininterrumpidamente, sin hiatos, sin vacíos, a lo largo de su historia: "La poesía mexicana —dice— se caracteriza por su continuidad, a través del tiempo, por encima de la política, por encima de los disturbios sociales. Continuidad, en hilo imperceptible, que ata a la poesía de ayer con la poesía de hoy".[1] Tal consideración no solo da cuenta de la historia literaria de México, sino de la idea que el propio Villaurrutia tiene de la poesía, a la que concibe "como una esencia más o menos inmutable" que permanece por encima del transcurso de las generaciones. Así lo señaló Octavio Paz al referirse al texto que el poeta escribió para prologar la célebre y controvertida antología *Laurel*, en el que manifiesta su afinidad con el concepto de "poesía pura", derivado del simbolismo francés.[2]

En este *continuum*, la poesía mexicana se distingue, en primer término, por su lirismo, pues la épica no parece encontrar acomodo ni ser feliz en la tradición poética mexicana, definida, según Villaurrutia, por su intimidad, por su tono de confesión, casi de susurro; por su proclividad

* Leído en sesión ordinaria celebrada el 22 de mayo de 2003.

[1] Xavier Villaurrutia. "Introducción a la poesía mexicana", en *Obras,* México, FCE, 2ª. ed., 1966, p. 764.

[2] *Cf.* Octavio Paz. "Poesía e historia: *Laurel* y nosotros", en *Obras completas,* México, FCE, 2ª. ed., 1994, p. 89.

al silencio: "El mexicano es por naturaleza silencioso —dice— [...]. Si no sabe hablar muy bien, sabe en cambio callar de manera excelente".[3] En efecto, la vocación lírica de nuestra poesía parece haber abolido o relegado a un segundo plano aquellas expresiones épicas que, al "situar el vigor poético en la laringe", como se quejaba Ramón López Velarde, lastiman nuestro proverbial pudor. No deja de ser significativo que el único poema civil que guardamos en el corazón y en la memoria, es decir que reconocemos como parte de nuestro patrimonio verbal, sea precisamente aquel que hace lírico un tema de suyo épico y que, ajeno a mármoles y bronces, nos ofrece, cantada con "épica sordina", una patria doméstica, cercana, olorosa a pan, vestida de percal y de abalorio, surcada por un tren que "va por la vía como aguinaldo de juguetería": *La suave patria*, así cantada, paradójicamente —o compensatoriamente—, en tiempos de aspereza nacional. Villaurrutia ubica el origen de ese tono menor de la poesía mexicana en el ancestral componente indígena de nuestra cultura mestiza. Por mi parte, creo que habría que rastrearlo en una de las diversas modalidades —la de la contención y la reserva— que adopta la poesía novohispana frente a la española peninsular: la mesura de Ruiz de Alarcón *versus* los arrebatos de Lope o la discreción de sor Juana *versus* la contundencia de Góngora. Ese tono menor podría obedecer a la condición criolla de algunos de nuestros poetas de los siglos coloniales, que se saben provincianos dentro del vasto imperio español y en concordancia con su situación estamental emplean un lenguaje sutil, delicado, sinuoso y en extremo cortés del que ya hablaba Bernardo de Balbuena al decir que es en la sociedad criolla

> [...] donde se habla el español lenguaje
> más puro y con mayor cortesanía,
> vestido de un bellísimo ropaje
> que le da propiedad, gracia, agudeza,
> en casto, limpio, liso y grave traje.

[3] Xavier Villaurrutia, "Introducción a la poesía mexicana", p. 765.

Nuestra poesía también se caracteriza —continúa Villaurrutia— por su vocación reflexiva: los poetas mexicanos, al parecer, pocas veces pierden la cabeza. Pone por modelo de tal gobierno de la razón sobre las pasiones el conocido soneto de sor Juana (*Detente, sombra de mi bien esquivo*), en el que la amante despechada encuentra en una reflexión silogística la salida inteligente al desprecio del que ha sido víctima y que la exime de la penosa súplica y el indignante reclamo. Con la mención a este soneto, Villaurrutia remonta sus consideraciones a la época colonial y abre el espectro de la tradición poética mexicana, lo que nos permite incluir en ella, junto a *Muerte sin fin* de José Gorostiza o *Canto a un dios mineral* de Jorge Cuesta —acaso los mayores poemas filosóficos del siglo XX mexicano—, *Primero sueño* de sor Juana, ejemplo palmario del carácter meditativo de nuestra poesía, que responde a las preocupaciones intelectuales de su autora y utiliza, igual que aquellos, el lenguaje poético como método cognoscitivo para llegar adonde la inteligencia, de suyo limitada, se detiene como delante de un precipicio.

Villaurrutia destaca el amor de la poesía mexicana por la forma. No podría ser de otra manera pues a su imputada condición reflexiva solo puede convenirle el rigor formal. Y termina su disquisición con un símil que con los años fue adquiriendo valor de paradigma: el color de la poesía mexicana es el gris perla, matizado en una paleta de tonalidades plateadas; su piedra emblemática es el ópalo, que recoge las luces amortiguadas en la entraña de la roca, y su hora es la del crepúsculo. Admite, sin embargo, que en el corpus de la poesía mexicana tienen presencia ciertos poetas diurnos, como Salvador Díaz Mirón y, más acusadamente, Carlos Pellicer —poeta solar si los hay—, quienes, al apartarse excepcionalmente de la tradición crepuscular, ejemplificada por Luis G. Urbina, de algún modo la confirman. También reconoce que la hora del crepúsculo a veces avanza hacia la noche, y que algunos de los más importantes poemas mexicanos son francamente nocturnos, como si el reloj poético se adelantara unas horas a su tiempo habitual. Pone de muestra el famoso soneto alejandrino de Enrique González Martínez (*Tuércele el cuello*

al cisne de engañoso plumaje) en el que el poeta jalisciense despoja al modernismo de "sus adherencias sentimentales y parnasianas"[4] al proponer el emblema del búho taciturno, reflexivo y silencioso, en sustitución del aristocrático cisne de la poesía rubeniana. Muy poco tiempo después, la noche habrá de señorear la poesía de uno de nuestros poetas mayores, Ramón López Velarde, a quien el día no le bastará para expiar los pecados cometidos durante sus licenciosos desvelos.

A las características que Villaurrutia advierte en la tradición poética mexicana, se añaden dos, que el autor de *Nostalgia de la muerte* enuncia de manera sucinta: una es la melancolía; otra, la preocupación por la muerte. Si las sumamos a las anteriormente comentadas, tales el silencio, la meditación, la constante vigilancia del espíritu con respecto a las potencias oscuras del alma, nos enfrentamos a la definición más exacta y pertinente de la poesía del propio Villaurrutia. Parecería que el poeta se hubiera empeñado en establecer los diversos elementos tipológicos de la tradición lírica mexicana con el propósito de definir su obra poética y, sobre todo, de inscribirla, con carácter canónico, en una secular tradición cuyos orígenes se remontan a los tiempos de la colonia y cuyos rasgos esenciales nada tienen que ver con los que el nacionalismo de su tiempo le adjudicó al arte mexicano. Bien dijo Octavio Paz, en alusión a esta suerte de justificación poética retroactiva de Villaurrutia, que "la crítica es una forma de la autocrítica".[5]

En efecto, los rasgos con los que Villaurrutia define la poesía mexicana están de tal manera presentes en su obra, que su descripción histórica deviene autodescripción personal. Es la suya una poesía reflexiva, al grado de que algunos de sus poemas, como las décimas dedicadas al insondable tema de la muerte, adoptan un discurso lógico que se articula con la precisión de un prisma de cristal. Regidos por la inflexible forma de la *espinela*, que lo mismo se presta para los asuntos festivos que para

[4] Octavio Paz, "Introducción a la historia de la poesía mexicana", en *Obras completas,* México, FCE, 2ª. ed., 1996, t. 4, p. 45.

[5] Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra,* México, FCE, 1ª. ed., 1978, p. 48.

los muy sesudos y conceptuosos, los poemas de *Décima muerte* alcanzan profundidades calderonianas:

¡Qué prueba de la existencia
habrá mayor que la suerte
de estar viviendo sin verte
y muriendo en tu presencia!
Esta lúcida conciencia
de amar a lo nunca visto
y de esperar lo imprevisto;
este caer sin llegar
es la angustia de pensar
que puesto que muero existo.

Una vigilancia constante gobierna su poesía, en oposición al irracionalismo proclamado por las vanguardias europeas, particularmente la surrealista. Y el poeta la asume aun para tratar aquellos asuntos que por su propia naturaleza escapan con facilidad a la razón —tales el sueño, la muerte, el miedo, la angustia, la otredad— y que constituyen el universo temático de su poesía. Quizá al implacable dominio de la razón se deba la extraordinaria frialdad de muchos de sus versos, entre los cuales se encuentran los de más baja temperatura que se hayan escrito en la historia de la literatura mexicana: "Sábana nieve de hospital invierno / tendida entre los dos como la duda".

Parecería que con la noche, y con el sueño al que ella conduce, el poeta perdiera la conciencia y se abandonara libremente al deseo, reprimido o censurado durante la vigilia. Es el caso del *Nocturno* que abre *Nostalgia de la muerte*, en el que, tan pronto el sujeto duerme, despiertan al placer todos los sentidos, quedando, como diría fray Luis de León, a todo lo demás adormecidos. Pero con el día, la lucidez de la conciencia retoma la tutela de los sentidos y borra las huellas del itinerario que enardecidamente el sujeto siguió durante la noche. En *Nocturno amor* se pasa, en el rápido transcurso de escasos cinco versos, de la pasión más desbordada, a la más hierática frialdad:

Ya sé cuál es el sexo de tu boca
y lo que guarda la avaricia de tu axila
y maldigo el rumor que inunda el laberinto de tu oreja
sobre la almohada de espuma
sobre la dura página de nieve.

¿Y qué decir de la intimidad de la poesía de Villaurrutia? De tal manera es personal y silenciosa que el desolado paisaje marino del *Nocturno mar* se vuelca al interior del poeta y se constituye en su cuerpo y en su alma:

Nocturno mar amargo
que humedece mi lengua con su lenta saliva,
que hace crecer mis uñas con la fuerza
de su marea oscura.

Además, el poeta, discreto, contenido, pudoroso, no dice todo en el poema sino que guarda para sí el secreto de su mar íntimo y personal:

Lo llevo en mí como un remordimiento,
pecado ajeno y sueño misterioso,
y lo arrullo y lo duermo
y lo escondo y lo cuido y le guardo el secreto.

En un precoz artículo publicado de 1942 que lleva por título *Émula de la llama...*, Octavio Paz despliega una crítica aguda de las consideraciones de Villaurrutia a propósito de nuestra tradición poética, las cuales derivan, como nos lo hace ver, de ciertas apreciaciones de Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y Antonio Castro Leal. Cada uno de ellos destacó, a su manera, la mesura, la melancolía, la propensión a los tonos neutros, el amor a las proporciones clásicas de la poesía mexicana. Sin cuestionar de entrada estas características, Paz señala la paradoja de la emergencia de una poesía restringida y académica en una sociedad tan ajena al racionalismo y tan renuente a la civilización como la nuestra, para concluir que la poesía mexicana es la máscara cortés de la violencia congénita que nos posee. Seguramente imbuido de la lectura de *El perfil del hombre y la cultu-*

ra en México de Samuel Ramos, hace un planteamiento que prefigura los postulados que más tarde desarrollaría en *El laberinto de la soledad:*

> El introvertido mexicano —dice— ha creado una poesía sobria, inteligente y afilada, que huye del resplandor tanto como del grito y que, lejos del discurso y la confesión, se recata, cuando se entrega, en la confidencia. Una poesía que al sollozo prefiere el suspiro, al arrebato la sonrisa, a la sombra nocturna y a la luz meridiana los tintes del crepúsculo […]. Nuestra poesía, casi siempre académica, clásica en sus cimas, rigurosa y contenida, es una réplica a una geografía volcánica e indomada; representa el antípoda de una historia violenta y sanguinaria y de una política obscura y pintoresca […] nuestra poesía sería la otra cara, la de la vigilia, de un pueblo que, si bien es callado y cortés, triste y resignado, también es violento y terrible, un pueblo que grita y mata cuando se emborracha o se enamora […]. [6]

No niega la condición vesperal de la poesía mexicana suscrita por Villaurrutia y ejemplificada por Urbina; antes bien la glosa y la recrea con un lirismo memorable; sin embargo, advierte la parcialidad del aserto y concluye que "el tono crepuscular no define a toda la poesía mexicana, aunque sí constituye una línea, una atmósfera de cierta porción suya".[7] Y termina por distribuir, en un brillante ejercicio de lucidez, las horas del día y de la noche entre los poetas que han creado la tradición poética moderna de México: Díaz Mirón, Othón, Urbina, González Martínez, López Velarde, Reyes, Pellicer, Gorostiza y el propio Villaurrutia, a quien le adjudica las horas inmediatamente posteriores a la media noche: las dos, las tres, las cuatro de la madrugada.

Con los años, Octavio Paz fue cuestionando cada vez más la tesis de Villaurrutia y de sus antecesores e incluso llegó a poner en tela de juicio, por lo menos en lo que se refiere a los tiempos coloniales, la presunta mexicanidad de nuestra poesía, como ya lo había hecho Jorge Cuesta en *El clasicismo mexicano.*[8] Paz sostiene que nuestra poesía pertenece a la

[6] Octavio Paz, "Émula de la llama…", en *Obras completas,* México, FCE, 2ª. ed., 1996, t. 4, p. 53.

[7] Ibídem, p. 55.

[8] *Cf.* Jorge Cuesta. "El clasicismo mexicano", en *Poemas y ensayos*, México, UNAM, 1978, t. II, pp. 178-194.

literatura española, en tanto que fue trasplantada al Nuevo Mundo como parte del proceso de la conquista espiritual. Si es propensa al clasicismo, como lo advirtió Cuesta, es porque llegó en el momento en que España salía de su ensimismamiento medieval, marcado por las guerras de reconquista, y vivía, con Carlos I, la universalidad propia del Renacimiento. Al paso del tiempo las formas literarias fueron adoptando estilos diferentes, del barroco al romántico, pasando por el neoclásico, pero nuestra poesía siguió siendo parte de la literatura española y más ampliamente de la literatura occidental. Dice Paz que

> los poetas mexicanos, desde el siglo XVI, con mayor o menor fortuna, han experimentado todas esas transformaciones. A veces han intentado, sin gran éxito, rechazarlas; otras las han aceptado con demasiada docilidad; otras, en fin, han logrado crear con esos estilos universales obras que no podían ser sino suyas. La explicación no está en una peregrina predisposición de los mexicanos hacia lo universal sino en dos circunstancias complementarias. La primera: los estilos y las formas artísticas son transmigrantes y saltan todas las fronteras [...]. La segunda: la literatura mexicana es parte de la literatura de Occidente. Comenzó siendo una mera extensión de España; ya no lo es. [9]

Sobre las disquisiciones de Paz en torno a la poesía mexicana y a las características que a su tradición le atribuyó Villaurrutia, me permito aventurar un par de conjeturas. Que no toda la poesía mexicana responda a las tipificaciones establecidas por Villaurrutia no quiere decir, como lo reconoció el propio Paz en *Émula de la llama...*, que no tengan verificativo en buena parte de nuestra tradición poética, aquella que al poeta de *Contemporáneos* le parece más significativa precisamente porque se corresponde con su propia obra. Es cierto que muchos de nuestros poetas novohispanos se empeñaron en exagerar los modelos peninsulares y fueron, digámoslo así, más papistas que el papa, como Bernardo de Balbuena, que en la Nueva España llevó a los extremos el ya de suyo excesivo barroco metropolitano, pero muchos otros adoptaron, como lo señala Paz, una actitud reservada, contenida, reflexiva, que nadie repre-

[9] Octavio Paz. "Tránsito y permanencia" en *Obras completas,* México, FCE, 2ª. ed., 1996, t. 4, p. 20.

senta mejor que Juan Ruiz de Alarcón y de la que también participan, a su modo y entre muchos otros, Francisco de Terrazas, cuyos hallazgos líricos proceden de sus incompetencias épicas, o sor Juana, cuyos sonetos de amor no en vano fueron también bautizados "de discreción". Es innegable que la poesía mexicana empezó siendo española, y universal en la medida en que lo fue el Renacimiento. Pero si se acepta, como lo sostiene Paz, que en la actualidad ya no lo es, habría que determinar el momento de su emancipación o más bien esclarecer el proceso evolutivo —tradición y ruptura— mediante el cual dejó de serlo; el proceso de imitación, de rechazo y de asimilación de los modelos peninsulares que conduce a la articulación de una voz propia. Saber cuándo la poesía mexicana deja de ser española es, en palabras de Alfonso Reyes, un enigma digno de Zenón de Elea, pero en cambio no es temerario afirmar que la mexicanidad de nuestra poesía moderna se encuentra embrionariamente en la tradición española y que algunos de sus signos de identidad se corresponden con los que apunta Villaurrutia, aunque estos no sean aplicables a toda la poesía mexicana, como ya vimos, ni sean privativos de ella, pues algunos son comunes a los propios poetas españoles y a muchos hispanoamericanos, que recibieron las mismas influencias y tuvieron las mismas preocupaciones poéticas. En todo caso, creo que la aportación de Villaurrutia consiste en haber establecido unas características de mexicanidad no solo diferentes sino opuestas a las que se trataron de imponer en los años del fervor nacionalista de la primera mitad del siglo XX. Y es en este punto donde su tesis, independientemente de su objetividad, encuentra valor y justificación histórica.

La poesía de Villaurrutia, como la de casi todos los poetas de *Contemporáneos*, fue acusada de sustraerse al espíritu nacionalista que dominaba el momento en que empezó a publicarse la revista que le dio nombre a la generación. Se pugnaba entonces por conferirle a la Revolución mexicana, fundamentalmente a través de la cultura, validez institucional. José Vasconcelos fue la figura nodal de ese proceso. En él encontraron impulso y promoción las posiciones nacionalistas de la llamada Escue-

la Mexicana, pero también los empeños cosmopolitas de los poetas de *Contemporáneos*, quienes, a pesar de sus hondas diferencias, estaban unidos por un anhelo de modernidad que en muchos sentidos los apartaba del nacionalismo imperante.

Todos los integrantes del "grupo sin grupo" estuvieron determinados por la personalidad bifronte y cismática de Vasconcelos. José Joaquín Blanco dice que

> los mayores, Pellicer, Gorostiza y Torres Bodet, quedaron cada cual a su modo marcados por el impulso espiritual, positivo y mesiánico que prevaleció durante la estancia de Vasconcelos en el poder; los menores, Novo, Villaurrutia, Cuesta, Owen, quedaron marcados por el desastre y el escepticismo ante ese espíritu mesiánico y positivo.[10]

En efecto, aunque las diferencias de edad fueran mínimas, los mayores desempeñaron importantes funciones públicas y pugnaron por darle fuerza y perdurabilidad a la política cultural del vasconcelismo. En cambio los más jóvenes, tras la derrota de Vasconcelos en la campaña política del 29, sufrieron la desilusión que el fracaso les impuso y, escépticos y desconfiados, enderezaron su espíritu crítico contra los extremos del nacionalismo. Jorge Cuesta fue el más encarnizado. Defensor de la tradición francesa, no por el particularismo francés sino por la universalidad que a la sazón Francia representaba, sentenció que la tradición mexicana no podría configurarse en cuanto tal si había quienes trataban "de substituirla por no sé qué infeliz esclavitud a no sé qué realidad revolucionaria".[11] Y en la célebre polémica que sostuvo al respecto con Ermilo Abreu Gómez, le espetó, aunque con otras palabras, el axioma de que hasta el nacionalismo, en México, era un artículo de importación.[12]

Octavio Paz explica que la incredulidad de Villaurrutia y de sus compañeros de generación con respecto al nacionalismo revolucionario "te-

[10] José Joaquín Blanco, *Crónica de la poesía mexicana,* México, UAS, 1979, p. 139.

[11] Jorge Cuesta, "¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?", en *Poemas y ensayos,* p. 93.

[12] *Cf.* Jorge Cuesta. "La literatura y el nacionalismo", en *Poemas y ensayos,* pp. 96-101.

nía también un origen social. Era una reacción ante ciertas experiencias de la vida mexicana. Niños, habían presenciado las violencias y las matanzas revolucionarias; jóvenes, habían sido testigos de la rápida corrupción de los revolucionarios y su transformación en una plutocracia ávida y zafia. La generación anterior —Gómez Morin, Lombardo Toledano, Alfonso Caso, Palacios Macedo, Cosío Villegas— había podido hacerse ilusiones. Los poetas de *Contemporáneos* ya no podían creer ni en los revolucionarios ni en sus programas. Por eso se aislaron en un mundo privado, poblado por los fantasmas del erotismo, el sueño y la muerte".[13]

La incredulidad ante el nacionalismo acabó por apoderarse en mayor o menor medida de todos los integrantes del grupo cuando sufrieron el embate persecutorio que encontró su punto álgido en la época del general Lázaro Cárdenas, cuando se trató de imponer la educación socialista en todo el país y se llevó hasta el chovinismo el espíritu nacionalista. Dice Paz:

> Aunque la antipatía que despertaban los escritores de *Contemporáneos* entre sus colegas era general, los motivos que la inspiraban eran muy diversos: ideológicos, estéticos, morales. Pero cualesquiera que fuesen aquellos motivos, a todos los unía el mismo padecimiento: el odio. Eran una banda vociferante, borracha de bilis, amarga ambrosía de los resentidos. En vano los acusados, que eran inteligentes, respondían con ingenio: el tumulto de los envidiosos ahogaba sus voces. Los otros blandían la bandera mexicana y se proclamaban defensores de la Revolución, traicionada por una cofradía de reaccionarios y de maricas cosmopolitas.[14]

Los poetas de *Contemporáneos*, a pesar de la veneración que profesaron por Tablada aun en su última etapa y de los poemas festivos y hasta cierto punto populares de Ortiz de Montellano, no creyeron que la identidad nacional se cifrara en la temática o en el colorido locales, y menos aún que implicara la obligatoriedad de asumir una posición política revolucionaria. Más bien se impusieron la tarea de lograr que México tuviera

[13] Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia...,* p. 22.
[14] Octavio Paz. "Tránsito y permanencia", en *Obras completas*, t. 4, p. 18.

acceso a los valores de la cultura universal y quisieron ser contemporáneos de sus contemporáneos del mundo. De ahí que Alfonso Reyes, para quien el conocimiento de los clásicos fortalecía los valores nacionales, fuera otra de las figuras tutelares de la generación, aunque algunos de ellos, como Villaurrutia y sobre todo Cuesta, no fueran de su simpatía.

No obstante su cosmopolitismo en lo que al arte y a la literatura se refiere, los Contemporáneos con frecuencia asumieron actitudes patrióticas y suscribieron declaraciones mexicanistas.[15] Y más allá de ello, hicieron invaluables aportaciones a la cultura nacional moderna. En una enumeración tan sintética como pertinente, Carlos Monsiváis alude a algunas de ellas:

> Los Contemporáneos combaten los mitos y restricciones que impiden el desenvolvimiento de la cultura nacional. Introducen el sentido del humor para contrarrestar o atenuar la inmovilidad, 'estigma de la raza'; practican el rigor y el profesionalismo literario para desmentir el ánimo bohemio de las letras latinoamericanas; descubren a los verdaderos valores de la literatura y de la plástica; cumplen las perspectivas poéticas, adoptan las técnicas del surrealismo, enriquecen las posibilidades de la imagen, modifican y amplían el vocabulario poético, quebrantan el tono solemne de la literatura mexicana; en suma, los Contemporáneos deciden las altas perspectivas de existencia y continuidad de una literatura moderna en México, a la que además le proporcionan los beneficios de una precoz madurez.[16]

En este contexto, no es difícil suponer cuál fue el propósito ulterior de los planteamientos de Villaurrutia en torno a la poesía mexicana: al definir nuestra tradición poética por una serie de características entre las cuales no figuran ni la temática nacional ni el colorido local ni la actitud revolucionaria, su propia poesía, que responde como ninguna otra a las condiciones por él establecidas, acaba por erigirse, paradójicamente, en el paradigma mismo de la mexicanidad. Una especie de nuevo canon o, en

[15] *Cf.* Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia...,* pp. 26-27.

[16] Carlos Monsiváis, *La poesía mexicana del siglo xx,* México, Empresas Editoriales, 1965, pp. 33 y 34.

su defecto, de canon alternativo al que el nacionalismo a ultranza trató de imponer. Ya Alfonso Reyes había criticado a quienes consideraban que lo mexicano residía en la temática patria o en el paisaje vernáculo, como si la nacionalidad fuera un asunto de tarjeta postal. Hay en el ensayo de Villaurrutia, pues, la clara intención de inscribir su poesía en lo que él considera la esencia de la mexicanidad, para lo cual se ve obligado a articular un nuevo discurso de la tradición poética mexicana y a aplicar de manera retroactiva las características de su propia obra a la de los escritores precedentes con los que su poesía se identifica y encuentra afinidades profundas.

Semejante intención pudiera considerarse falaz en términos teóricos, pues implicaría la deformación de la historia en aras de una reivindicación presente y personal. No obstante, la visión que Villaurrutia tiene de la tradición poética mexicana goza, a mi manera de ver, por lo menos de un importante punto de legitimidad: una tradición cultural no existe *per se*, objetivamente, sino que es el resultado del reconocimiento que de ella tienen sus destinatarios. Son ellos quienes articulan, para asumirlo, el discurso de un pasado del que se saben herederos. Por ello, los grandes escritores no solo influyen en sus descendientes, sino también, retroactivamente, en sus mayores, pues aportan nuevas lecturas de sus obras. Y esta nueva manera de leer el pasado es la que en verdad constituye una tradición viva y actuante. La tradición puede ejercer una influencia determinante en sus recipiendarios, pero no existiría en cuanto tal si estos no la construyeran según su propia visión del pasado y en consonancia con la vigencia que le adjudican, después de todas las rupturas del caso. La retrovisión de Villaurrutia con respecto a la poesía mexicana articula *a posteriori* un discurso coherente que le da validez y razón de ser a la obra de Villaurrutia, sí, pero también y en primera instancia, a la propia tradición literaria. Gracias a su óptica, podemos entender algunas características hondas de la poesía mexicana que, sin ella, posiblemente habrían quedado ocultas bajo las que se encuentran en la superficie, acaso más notables pero no necesariamente más pertinentes.

HUMANISMO Y MEDICINA*

Ruy PÉREZ TAMAYO

Mi tema es: *Humanismo y medicina*. En principio, no parecería que hubiera mucho que agregar a la montaña de declaraciones, conferencias, simposios, artículos y libros que existen sobre el tema, y no de ahora sino de tiempo atrás, por lo menos desde mis años de estudiante, hace ya más de medio siglo. Cuando se dice que el médico debe ser un humanista, nadie puede estar en contra, aunque no se tenga una idea clara y precisa de lo que se quiere decir.

Eso no importa, porque de muy pocas cosas tenemos ideas realmente claras y precisas. La postura tiene un peso moral comparable a la oposición a la guerra o a la condena a la miseria. Pero la unanimidad de nuestro pensamiento y las buenas intenciones no bastan, porque a pesar de nuestra oposición sigue habiendo guerras y la miseria no solo existe sino que está aumentando. ¿Será posible que, a pesar de lo universal de nuestra convicción, de que el doctor debe ser un humanista, haya todavía algunos colegas que no lo sean? Si es así, ¿se debe simplemente a ignorancia, o se trata de médicos perversos que, pudiendo escoger entre el humanismo o su ausencia, se inclinan por esta segunda opción? Y finalmente, ¿qué relación existe entre el humanismo mencionado y la frecuentemente señalada "deshumanización" del médico?.

Personalmente creo que este planteamiento sobre el humanismo y la medicina no es correcto. En mi opinión, se trata de la confusión de dos áreas del conocimiento que deben mantenerse independientes porque corresponden a dos esferas o planos conceptuales distintos, que son

* Leído en la sesión pública celebrada el 12 de junio de 2003.

el humanismo (o lo que quiera decirse por este término) y la medicina propiamente dicha, o sea definida en función de sus objetivos. Yo voy a referirme por orden a los tres puntos siguientes: *1*) el significado de humanismo, *2*) la medicina y sus objetivos, y *3*) la interacción entre esos dos términos.

1) ¿Qué es el humanismo?

Cuando usamos el término en relación con la medicina, ¿exactamente qué queremos decir? El Diccionario de la Real Academia define el término *humanismo* como "*1.* Cultivo o conocimiento de las letras humanas. *2.* Movimiento renacentista que propugna el retorno a la cultura grecolatina como medio de restaurar los valores humanos. *3.* Doctrina o actitud vital basada en una concepción integradora de los valores humanos".

Desde luego, creo que esto no es lo que tenemos en mente cuando hablamos del humanismo en la medicina, sino más bien lo que significa el término *humanitario*, que en el mismo diccionario se define como: "*1.* Que mira o se refiere al bien del género humano. *2.* Benigno, caritativo, benéfico. *3.* Que tiene como finalidad aliviar los efectos que causan la guerra u otras calamidades en las personas que las padecen". En otras palabras, no se trata de que los médicos, para cumplir de manera adecuada con sus funciones profesionales, deban ser expertos en literatura clásica y contemporánea, o cultivar el griego y el latín, o recitar al Petrarca y citar de memoria algunos cantos de la *Divina Comedia,* sino más bien que sea que practique el bien, que sea benigno y caritativo, o sea que en vez de humanista sea humanitario.

Pero este último no era el punto de vista de uno de médicos mexicanos más famosos y más justamente admirados en el siglo pasado, quien además insistió en forma reiterada sobre el tema, de modo que no hay duda sobre su postura y sobre sus ideas: me refiero al maestro Ignacio Chávez. En ocasión del tercer Congreso Mundial de Cardiología, celebrado en Bruselas en septiembre de 1958, el maestro Chávez pronunció

un memorable discurso titulado: "Grandeza y miseria de la especialización médica. Aspiración a un nuevo humanismo". En este texto, todavía hoy admirable por su fluidez y elocuencia, el maestro Chávez hace un rápido bosquejo de los progresos de la medicina científica y de la especialización, y después dice: "no hay peor forma de mutilación espiritual de un médico que la falta de cultura humanística. Quien carezca de ella podrá ser un gran técnico en su oficio, podrá ser un sabio en su ciencia; pero en lo demás no pasará de un bárbaro, ayuno de lo que da la comprensión humana y de lo que fija los valores del mundo moral". ¿Y en qué consiste esa cultura humanística? El maestro Chávez la describe, en distintos párrafos, como sigue:

> la raíz del humanismo actual debe ser el conocimiento de las lenguas vivas. A través de ellas podremos asomarnos al pensamiento de razas y países que no son los nuestros y beber la información de las fuentes mismas [...] Siendo una aspiración eterna, la cultura no es una cosa universal y estática sino que cambia y se modela según el tiempo y el lugar. De aquí que el conocimiento de la historia sea un requisito esencial del humanismo contemporáneo, historia amplia, de los pueblos, de la civilización y de los pensamientos del hombre. A nosotros, médicos, nos interesa además y en forma decisiva, la historia de nuestra rama, que nos muestra la evolución de las doctrinas médicas [...] Y cuando ya se tenga todo eso, el conocimiento de las lenguas y de la historia en su mayor anchura; cuando ya se conozca la realidad social y se tenga interés por la hora en que se vive, el humanismo de nuestro tiempo quedaría triste y mate si el hombre no puliera su espíritu con las lecturas selectas, con la frecuentación de los clásicos modernos, con el amor de la belleza —palabra, música o plástica— y con la reflexión sobre los temas eternos de la conducta —el deber, el amor, el bien—, formas todas de sublimar el alma frente a la dura realidad de vivir. La marcha por esos caminos ásperos de la perfección nos lleva a un punto, el mismo a donde llegaron los humanistas clásicos, el de saber que la preocupación máxima del hombre debe ser el hombre mismo, para estudiarlo y comprenderlo, con todo lo que eso implica de interés por su vida y de respeto por su esfuerzo creador.

Está bien claro que para el maestro Chávez el término *humanismo* quería decir exactamente lo que señala el Diccionario de la Real Aca-

demia, o sea una cultura basada en el conocimiento de idiomas, de historia, de literatura y de las artes, porque él pensaba que del humanismo se pasaría en forma automática al *humanitarismo* en la medicina. A este respecto nos dice:

> El espíritu humanista imbuido en el científico le impide poner en la ciencia una fe mítica, creyéndola de valor absoluto, y le ayuda a comprender, humildemente, la relatividad de ella y a admitir que la ciencia no cubrirá nunca el campo entero de las medicina; que por grandes, por desmesurados que sean sus avances, quedará siempre un campo muy ancho para el empirismo del conocimiento, para la "casta observación" de nuestros antepasados.

La postura del maestro Chávez era: en medicina, al humanitarismo a través del humanismo.

No tengo nada en contra de estos admirables conceptos, excepto que no son exclusivos de la medicina. Que de la cultura general se derive un comportamiento más humano con nuestros congéneres es igualmente aplicable a médicos, a arquitectos, a filósofos, a matemáticos, a políticos, a futbolistas y hasta a policías. Los argumentos del doctor Chávez me convencen de que un médico culto es un mejor médico, pero no porque sea médico sino porque es un mejor hombre, y porque esa circunstancia no solo le permite sino que lo que obliga a un mejor trato con otros hombres, en el tejido social en el que existe.

2) La medicina y sus objetivos

En el binomio humanismo-medicina, toca ahora definir el significado del término *medicina*. Creo que hay muchas definiciones de nuestra profesión, unas buenas y otras no tanto, pero para los usos de esta plática voy a permitirme ofrecer una basada en sus objetivos. Como yo la concibo, la medicina solo tiene las siguientes tres funciones:

1. Preservar la salud;

2. Curar, o aliviar, cuando no se puede curar, y siempre apoyar y acompañar al paciente, y

3. Evitar las muertes prematuras e innecesarias.

Cuando alguien pregunta: ¿Para qué sirve la medicina?, podríamos contestarle con la siguiente frase: "Para que hombres y mujeres vivan jóvenes y sanos toda su vida y finalmente mueran sin sufrimientos y con dignidad, lo más tarde que sea posible".

Hasta donde yo sé, para eso sirve la medicina, y no sirve para nada más.

Para cumplir con estos objetivos, la medicina científica contemporánea cuenta con un caudal de conocimientos y un arsenal científico y tecnológico que nunca antes había ni poseído ni soñado en poseer. Pero a pesar de todo el progreso y de todas las diferentes transformaciones de la medicina a lo largo de su historia, la científica, la tecnológica, la social y la económica, su esencia misma no ha cambiado y por lo tanto sus funciones siguen siendo las mismas.

La medicina probablemente se inició antes de que apareciera *Homo sapiens* en la faz de la Tierra, cuando uno de sus homínidos predecesores se sintió enfermo, se acercó a otro homínido, le pidió ayuda, y este aceptó dársela. Así se estableció la relación que desde entonces constituye el núcleo central de la medicina, la que permite la búsqueda y el cumplimiento de sus objetivos, la que determina la especificidad de la profesión, en vista de que no ocurre en ninguna otra forma de interacción humana: la relación médico-paciente. La complejidad de la práctica médica actual, incluyendo el desarrollo de especialidades que alejan al médico del contacto directo con los pacientes individuales, como la salud pública y la epidemiología, la investigación biomédica básica, la patología o la administración de hospitales, ha tendido a diluir el valor central para la medicina de la relación que se establece cuando el paciente se encuentra con su médico. Sin embargo, debe tenerse presente que, en última instancia, todas las encuestas epidemiológicas, los microscopios electrónicos y las asociaciones de hospitales, sirven en última instancia para que el médico pueda establecer una mejor relación con su paciente, desempeñando

mejor su función y cumpliendo con los objetivos de la medicina. Aquí la escala de valores se mide en el grado en que la relación médico-paciente contribuye a cumplir con las funciones de la medicina, y no hay duda de que una relación médico-paciente óptima es la que mejor permite alcanzar los objetivos de la profesión médica.

De la combinación de los objetivos de la medicina con la relación médico-paciente puede derivarse un código de ética médica estrictamente profesional, o sea sin la participación de elementos ideológicos, políticos o confesionales.

Estas influencias extramédicas invaden, y con frecuencia hasta reemplazan, los argumentos médicos en la gran mayoría de los códigos de ética médica conocidos, desde el Juramento de Hipócrates hasta el último promulgado por la Asociación Médica Mundial. Esto no es de extrañar, porque los médicos son seres humanos y sus acciones están determinadas no solo por la ética médica sino también por la ética general o normativa, y en muchos de ellos también por la ética trascendental, de acuerdo con sus diferentes creencias religiosas.

Pero debemos distinguir entre la ética médica y la ética del médico, porque son dos cosas bien diferentes, y de su confusión pueden resultar situaciones desde equívocas hasta trágicas. El siguiente ejemplo servirá para aclarar la diferencia mencionada: muchos códigos de ética médica antiguos y contemporáneos condenan como faltas de ética médica el cobro excesivo por consulta o por cirugías, por servicios no proporcionados, y la antigua práctica de compartir honorarios con laboratorios o con consultantes cuyos estudios y opiniones son innecesarios, pero que se realizan por razones de lucro. No hay duda que estas son faltas de ética, pero ¿son faltas de ética *médica*? El delito cometido se llama robo y se considera falta de honradez, sin calificativo profesional, porque igual ocurre con licenciados, ingenieros, contadores, políticos y ladrones profesionales. La ética médica tiene que ver con la medicina, mientras que la ética del médico tiene que ver con el ser humano que la practica, no porque sea médico sino porque es un ser humano.

El código ético médico basado en las funciones de la medicina tendrá que girar alrededor de una relación médico-paciente óptima, porque es con la que mejor pueden cumplirse los objetivos de la profesión. Por lo tanto, debe contar cuando menos con las cuatro recomendaciones o reglas siguientes:

a) Estudio continuo

El primer aforismo de Hipócrates dice:

> El arte es extenso, la vida es breve, la oportunidad es fugaz, la experiencia es equívoca, el juicio es difícil. No es suficiente que el médico haga todo lo necesario, el enfermo y sus ayudantes también deben cooperar, y las circunstancias deben ser favorables.

Si en la Grecia clásica la vida entera ya no le alcanzaba al médico para aprender toda la medicina que se conocía entonces, en la actualidad la situación es mucho más grave y cada día empeora. Hace mucho tiempo que desapareció el último médico que sabía todo lo relacionado con alguna de las ramas generales de la profesión, como son la pediatría, la ginecología y obstetricia, la cirugía o la medicina interna. Desde hace más de 100 años se empezaron a establecer diferentes especialidades (algunas, como la oftalmología o la obstetricia, son mucho más antiguas) dentro de cada una de las cuatro ramas generales de la medicina mencionadas, y el proceso ha continuado en forma progresiva y casi geométrica, de manera que hoy ya existen, dentro de la medicina interna, gastroenterólogos que solo manejan enfermedades del hígado (hepatólogos), desde luego no quirúrgicas, o bien endocrinólogos especializados en diabetes mellitus, y hasta oftalmólogos que solo se ocupan de problemas de retina. Esta superespecialización es consecuencia de dos factores complementarios: por un lado, la acumulación progresiva de cada vez más y más conocimientos científicos sobre las enfermedades, y, por otro lado,

el desarrollo de nuevas y más sofisticadas técnicas para su diagnóstico y tratamiento. El resultado de la suma de estos dos factores es el aumento en la eficiencia y en la calidad del servicio que el médico puede ofrecerle al enfermo, pero en campos cada vez más limitados.

Naturalmente, los niveles más restringidos de especialización se concentran en las instalaciones médicas privadas de más alto prestigio, que siempre son las menos accesibles a los sectores económicos más débiles de la sociedad. Pero aún en las instituciones públicas que atienden a los derechohabientes de la seguridad social o de la asistencia pública, y hasta en la clínica rural más humilde y remota del país, la calidad de la atención médica depende, de manera fundamental, de los conocimientos y habilidades de los médicos responsables de proporcionarla. En esto se basa su obligación moral de mantenerse en un proceso de educación continua, de estar al día en su información y en sus capacidades técnicas, con objeto de ofrecerle a sus pacientes la mejor atención posible. Este principio de ética médica fue objeto de reiterados comentarios de Ignacio Chávez, de los que citaré solamente uno:

> Hipócrates, en su célebre Juramento que han repetido cien generaciones, no incluyó el tema del estudio y del saber médico. No lo puso entre sus obligaciones sagradas, si es que había de cuidar la salud y proteger la vida de sus enfermos. En cambio, todos los códigos de moral médica, los de todos los países, han incluido ese entre los grandes deberes. Pero ninguno lo enfatiza suficientemente, ninguno lo pone entre los primeros. Y yo pienso que la moral médica empieza allí, justamente, en prestar al enfermo el servicio mejor que la medicina ofrezca; en responder a la confianza que el enfermo le entrega, con los elementos más eficaces que la medicina tenga. Que el límite de la capacidad de ayuda que presta el médico sea el que hayan alcanzado los conocimientos de su tiempo y no el otro, situado muy atrás, que le fije su ignorancia.

La ausencia (o la mención pasajera) de este principio de ética médica en la mayoría de los códigos conocidos de la profesión es sorprendente. Que el médico debe tener la mejor preparación y que debe mantenerla a través de su educación continua parece obvio, pero no lo ha sido ni para

muchos pensadores preocupados por la ética médica ni para ciertos administradores de la medicina. Como ilustración de lo último mencionaré que hace ya muchos años, cuando asumí la jefatura de un laboratorio de anatomía patológica en una institución de asistencia médica privada, y solicité a los directivos un presupuesto que incluía libros y suscripciones a revistas de la especialidad, la respuesta fue: "Pero si nosotros queremos médicos ya preparados, no médicos en preparación…" Los responsables de esta opinión no eran personas incultas o poco dispuestas a autorizar erogaciones de magnitudes mucho mayores a la solicitada, siempre que fueran justificadas; simplemente, no habían sido expuestas a la necesidad de que el médico debe seguir siendo un estudiante toda su vida, y mucho menos a que esta sea una obligación impuesta por la ética médica.

b) Docencia e información

La palabra *doctor* proviene de la voz latina *doscere*, que significa 'enseñar'. En el Diccionario de la Real Academia Española, la segunda acepción de la palabra *doctor* es 'médico' (la primera es 'grado académico máximo otorgado por una universidad'). Es interesante que en castellano y en otras lenguas del mundo occidental los términos *médico* y *doctor* se usan como sinónimos, lo que sugiere una relación antigua entre la medicina y la docencia, que en verdad puede documentarse desde tiempos anteriores a Hipócrates. En la antigüedad no había escuelas de medicina, por lo que los interesados en aprender el arte se acercaban a algun médico ya formado y generalmente de prestigio y se convertían en sus discípulos, a veces (como en el caso del mismo Hipócrates, según Platón) remunerando al maestro por sus enseñanzas y adoptando así el sistema de enseñanza tutorial. El médico funcionaba entonces con el doble carácter de profesional de la medicina e instructor de esta, usando su práctica médica para ilustrar sus lecciones e impartir enseñanza de sus habilidades técnicas a sus alumnos.

Pero las funciones docentes del médico no se limitaban entonces a enseñar su arte a sus discípulos, sino que se extendían en forma no solo na-

tural sino necesaria a sus pacientes y a sus familiares, cuando les explicaba su diagnóstico, les revelaba las causas de su enfermedad, les detallaba su pronóstico y les indicaba su tratamiento. Con las grandes limitaciones impuestas por sus reducidos conocimientos y su carencia casi absoluta de elementos terapéuticos, la palabra le ayudaba al médico a cumplir con los objetivos de la medicina; la falta de casi todos los recursos que constituyen a la medicina moderna la suplía el médico hipocrático con la comunicación más amplia de todo lo que sabía de su arte antiguo a sus pacientes y a sus familiares. De esta manera lograba que la segunda parte del primer párrafo del primer aforismo del Padre de la Medicina ("el enfermo y sus ayudantes también deben cooperar") se cumpliera, y que la relación médico-paciente se llevara a cabo en las mejores condiciones posibles.

La primera restricción a la libre docencia del arte médico ocurre en el Juramento Hipocrático, en donde se dice:

> dar una parte de mis preceptos e instrucción oral y otras formas de enseñanza a mis hijos y a los hijos del que me ha instruido, y a los alumnos que han firmado el convenio y hecho el juramento de acuerdo con la ley médica, pero a nadie más.

Esta cláusula de exclusión (debe ser una de las primeras en la historia) sirve como indicador de las profundas diferencias que separan a la ética médica antigua de la moderna. Los que defienden al Juramento Hipocrático como vigente en nuestro tiempo seguramente pasan por alto o ignoran que la cláusula citada crea una membresía exclusiva en un grupo especial, que disfruta del privilegio de docencia en el arte, al que no tienen acceso los no miembros. A lo largo de la historia, el tema de la docencia de la medicina y de la libre y amplia comunicación de la información médica a los enfermos y a sus familiares ha recibido escasa atención en muchos códigos éticos médicos. En algunos de ellos, el médico es el dueño de esa información y se deja a su criterio cuándo y cuántos de esos datos pueden y deben conocer su paciente y su familia; en otros se

especifica que una forma en que el médico puede conservar su autoridad sobre el paciente es no revelándole datos que el primero ya posee y que el segundo quisiera conocer. Este juego de contrastes entre los intereses autoritarios de los médicos y los deseos y necesidades de los enfermos, tan abominable desde el punto de vista de la ética médica contemporánea, pero que disfrutó de una vigencia de siglos en el mundo occidental, ha empezado a desaparecer gracias a que los aspectos positivos de la función docente del médico, tanto con sus discípulos como con sus enfermos y sus familiares, han ido ganando reconocimiento no solo entre los colegas médicos sino también entre el público en general.

Una queja frecuente en contra de la medicina contemporánea es que el médico no solo se ha hecho sordo a las quejas y demandas de sus pacientes sobre su enfermedad, sino que además ha enmudecido en relación con sus conocimientos y sobre lo que los enfermos desean saber sobre su padecimiento. Armado con las ricas parafernalias científica y terapéutica contemporáneas, que le permiten diagnosticar con precisión y manejar con eficiencia cada vez más enfermedades que las que se conocían apenas ayer, el médico de hoy ya no le concede a los datos obtenidos por el interrogatorio el sitio decisivo que antes tenían en el diagnóstico, lo que restringe todavía más la oportunidad de diálogo con el paciente, a quien muchas veces le hace tanta o más falta hablar con el médico y escuchar sus explicaciones, que las medicinas que finalmente le recetan.

La obligación ética médica de enseñar el arte no termina con la instrucción más amplia del enfermo y sus familiares, sino que se extiende a todos aquellos que puedan beneficiarse de ella, lo que incluye a colegas, ayudantes, residentes, enfermeras y estudiantes. Además, la actitud de docencia permanente, de aprovechar toda oportunidad para difundir los conocimientos médicos que puedan ser útiles, reviste varias facetas diferentes. El médico ético comparte sus conocimientos en forma abierta con sus colegas en congresos y reuniones profesionales, en las cuales es al mismo tiempo profesor y alumno de sus pares; también puede ser maestro de estudiantes de medicina, sean de pregrado o de posgrado, o

bien escribir libros o artículos sobre temas de su especialidad dirigidos al gremio médico. Pero su obligación ética docente rebasa al gremio de los proveedores de salud y abarca a toda la sociedad, por lo que debe participar en distintas formas de divulgación de su arte, como conferencias al público en general, artículos de divulgación de temas médicos, campañas de saneamiento ambiental, etc. (siempre cuidando de no caer en el campo promocional). La responsabilidad de compartir sus conocimientos especializados con la sociedad la adquiere el médico en forma ineludible porque su carrera profesional ha sido posible gracias al apoyo generoso de ella, que con sus impuestos ha creado las escuelas, las universidades y los hospitales en donde ha aprendido su profesión. El médico que no enseña, que no explica con paciencia a sus enfermos y a sus familiares todos los detalles de su enfermedad y de su tratamiento, que no instruye a sus colegas, ayudantes y estudiantes en sus conocimientos especializados, y que no participa en labores de divulgación de la medicina para el público en general, está cometiendo una falta de ética médica es un médico inmoral.

c) Investigación científica

En los párrafos anteriores se ha argumentado que la ética médica basada en la naturaleza de la medicina debe incluir a la preparación óptima, científica y técnica, del médico, así como a su obligación docente. Ambos deberes morales apenas se mencionan directamente o de plano no aparecen en la mayor parte de los códigos éticos médicos, históricos o contemporáneos, del mundo occidental. De todos modos, a veces con ciertas interpretaciones no exentas de sospecha, pueden sugerirse como aludidos en algunos de esos venerables textos. Lo que definitivamente no se considera parte de la ética médica en ninguno de ellos es la obligación del médico de contribuir al crecimiento de su ciencia, al aumento de los conocimientos que usa para diagnosticar y tratar cada vez mejor a sus

enfermos, y para instruir a sus pacientes, a sus familiares, a sus colegas y a todos los que puedan beneficiarse con sus enseñanzas. En otras palabras, la investigación nunca ha formado parte de la práctica ética de la medicina. Existen códigos de ética para regular la investigación en seres humanos cuando esta se realiza, pero ninguno señala que la investigación forme parte de la práctica ética de la medicina.

En principio, sorprende un poco que la investigación forme parte de la ética médica, que realizarla sea una obligación moral de los profesionales de la medicina. Es cierto que la mayor parte de los médicos que brillan en la historia de la profesión como figuras cimeras, los *Grandes médicos,* de la obra clásica de Sigerist, deben su fama a los descubrimientos que realizaron y que la han ido enriqueciendo de manera cada vez más generosa, pero de actividad creativa a componente esencial de la ética médica hay un gran salto. Esta distancia puede cubrirse sin mayor problema considerando que, en la mayor parte del mundo occidental, los mejores hospitales y centros de salud son los que patrocinan y estimulan con mayor vigor la investigación científica, y las escuelas de medicina reconocidas como las mejores del mundo son aquellas en las que alumnos y profesores están dedicados a la doble labor de generar y difundir el conocimiento.

La existencia de médicos especializados en la investigación, con nombramiento formal de investigadores y con financiamiento posible para el desarrollo de sus proyectos (antes deben aprobarse por una comisión de expertos), tiene consecuencias éticas ambivalentes. Por un lado, son muy positivas porque se reconoce la importancia de la actividad y se apoya la generación de nuevos conocimientos para el ejercicio cada vez mejor de la medicina. Pero, por otro lado, da pie a que los médicos no investigadores se encojan de hombros y digan: "La investigación es una especialidad en medicina, como también lo son la pediatría o la radiología; está bien que el investigador investigue, que el pediatra atienda niños y el radiólogo interprete placas, pero no debe pedirse que estos dos últimos especialistas también hagan investigación, porque no solo la harían mal sino que además dejarían de atender a sus propias tareas, que sufrirían

por ello". Tal postura refleja más que nada la ausencia de la investigación en la enseñanza de la medicina, no tanto como parte del currículo (cuando existe, forma parte casi exclusiva de las ciencias básicas, como fisiología, farmacología, bioquímica o patología), sino como una atmósfera que envuelve y penetra a todo el pensamiento médico y está presente no solo en los laboratorios sino también en las clínicas.

Para que el estudiante se impregne del espíritu inquisitivo y de la mentalidad cuestionante que caracterizan al investigador, debe exponerse a tales actitudes en forma de una vivencia cotidiana; no basta con que sus maestros le digan que el espíritu científico debe formar parte de su formación como médico; para aprenderlo tiene que verlo funcionando en las actividades diarias de sus profesores. Cuando esto no ocurre, cuando durante su formación el médico sólo aprende el oficio, porque eso es lo único a lo que está expuesto, a lo que finalmente llega es a ejercer la medicina como un conjunto de algoritmos o de soluciones preestablecidas para cada uno de los diferentes problemas que identifica, y desde luego de sus errores y de sus malos resultados no se benefician ni él ni sus pacientes, porque no aprendió a aprovecharlos.

Entre el público educado nadie duda hoy que la mejor de las medicinas es la científica, porque en diferencia con todas las otras medicinas llamadas "alternativas" (como la homeopatía, la quiropráctica, la acupuntura, la hechicería, el espiritismo, la aromoterapia, la herbolaria, la osteopatía, la ciencia cristiana, la balneología, la curación por la fe, etc.) se basa en el conocimiento objetivo, obtenido por la observación reiterada y críticamente analizada de la realidad. La medicina científica es la que oficialmente se enseña en las escuelas de medicina con prestigio y reconocimiento académico; es la que se ejerce en las instituciones públicas de atención a la salud y en muchas de las privadas; es la que ha avanzado en forma portentosa en los últimos 300 años por medio de la investigación científica, aumentando su capacidad diagnóstica y su eficiencia terapéutica mucho más allá que lo que soñaron sus grandes precursores, como Vesalio, Harvey, Boerhaave, Laennec, Virchow y otros gigantes más, en cuyos hom-

bros estamos parados hoy, y es la que encierra la promesa más verosímil de seguir ampliando cada vez más el número y el tipo de enfermedades que reconoce y cura. Sin investigación científica, la medicina alopática seguiría compitiendo (y a veces hasta perdiendo terreno) con las medicinas "alternativas", porque tendría que echar mano de la fe, de las ilusiones, de las creencias, de las supersticiones, de los mitos, del pensamiento mágico y de las supercherías en que estas descansan.

El código de ética médica propuesto con base en los objetivos de la medicina señala a la investigación como una de las obligaciones morales del médico, lo que no significa que la medicina deba reducirse a las ciencias de laboratorio, sino que la práctica de la medicina, además de ser humanística, también debe ser científica. Como el único producto de la ciencia es el conocimiento, del ejercicio científico de la profesión irán surgiendo, inevitablemente, nuevas ideas y nuevos hechos, que identificados y documentados en forma crítica irán enriqueciendo poco a poco el caudal de información que le permite al médico actuar en forma racional en su profesión.

Considero que la investigación es un deber moral del médico porque no hacerla (o no intentarlo) lo hace culpable de por lo menos cuatro faltas de ética, a saber: *1*) es culpable de traición a la medicina y a todos sus colegas médicos de todo el mundo, ya que el médico que no investiga simplemente se aprovecha del trabajo y los descubrimientos de todos los demás que sí lo hacen, explotándolos sin agregar (o siquiera intentar agregar) un ápice de nueva información; *2*) es culpable de no cultivar el espíritu crítico y analítico, la costumbre de la duda metódica, el reflejo de poner a prueba cualquier hipótesis, que indudablemente forma parte del armamento científico que el médico debe poseer en el más alto grado, para encauzar su pensamiento en la relación médico-paciente; *3*) es culpable de negligencia personal, ya que desaprovecha la oportunidad maravillosa de explorar el mundo de lo desconocido en el ser humano, que es el modelo más complejo y más admirable que existe en la naturaleza; *4*) es culpable del peor crimen que puede cometerse contra la medicina misma, que es considerarla como un oficio, en lugar de una profesión; como un

modus vivendi, en vez de una misión; como una chamba cualquiera, en lugar de la más noble aventura. Para mí, esta es la violación más grave de la ética médica, el acto supremamente inmoral dentro de la medicina.

d) Manejo integral

El médico debe tener siempre presente que el enfermo acude a solicitarle ayuda para que lo cure o lo alivie de su *padecimiento,* lo que es algo distinto de su *enfermedad,* aunque el primer término incluye al segundo. Para poner un ejemplo, el enfermo puede tener una tuberculosis pulmonar, pero lo que lo lleva a ver al médico son la astenia, la falta de apetito, la palidez, el insomnio, la febrícula, la tos, la disnea, y además el miedo a lo que pueda pasarle, a que lo tengan que operar, la angustia por su familia, por dejar de trabajar, por interrumpir su vida habitual, y naturalmente el terror ante la posibilidad de la muerte. Todo esto es lo que el enfermo *padece,* y es lo que espera que el médico le quite al curarlo. El paciente no es un *caso* de tuberculosis pulmonar, como seguramente sería clasificado y referido en los registros de las instituciones hospitalarias, y como se comentaría entre colegas médicos; el paciente tiene un *padecimiento* que incluye a la tuberculosis pulmonar y también a otras muchas cosas que forman parte de su persona, de su existencia como ser humano. Es con este carácter con el que se presenta en la consulta, y no como un par de pulmones infectados por el bacilo de Koch. Es claro que si la enfermedad se trata en forma adecuada buena parte o todo el padecimiento se irá aliviando, pero así como la tuberculosis requirió de pruebas diagnósticas y de prescripción de drogas eficientes, también el resto de la carga que agobia al paciente necesita ser identificada, examinada y manejada por el médico con delicadeza, discreción y respeto, porque el enfermo acudió a solicitar ayuda para que le resolvieran su problema porque él no podía hacerlo solo.

Para manejar su enfermedad el médico cuenta hoy con una cantidad inmensa de conocimientos, una tecnología espléndida y una gran riqueza de medidas terapéuticas, lo que ha aumentado su eficiencia en forma

que hace medio siglo no podíamos ni soñar. Pero para aliviar el padecimiento del enfermo el médico de hoy cuenta con los mismos elementos con que contaba Hipócrates, que son la actitud interesada y afectuosa, el trato amable y respetuoso, la atención solícita y cuidadosa, la palabra suave y confortadora, que promueve y fortalece la esperanza y que alivia la incertidumbre y la angustia, sin paternalismo arrogante y siempre con respeto a la dignidad y a la autonomía del ser humano que deposita su confianza en él. El médico que no atiende en forma integral al paciente y que únicamente lo ve como un "caso" más de cierta enfermedad no solo es un mal médico y un médico malo, sino que es un médico inmoral.

3) El humanismo y la ética médica

¿Qué relación tiene el humanismo con la ética médica? ¿Tenía razón el maestro Chávez, cuando hace más de 50 años nos decía que el humanismo (entendido como conocimiento de idiomas, de historia y de las artes) debía cultivarse porque conducía al humanitarismo en la práctica de la medicina? ¿Es la escasez o la ausencia de este tipo de humanismo en muchos de los médicos contemporáneos, tan ocupados salvando vidas que no tienen tiempo de aprender alemán o italiano, estudiar historia en los libros de Miguel León-Portilla, viajar a Salzburgo a escuchar a Dietrich-Fisher Diskau, cantar canciones de Mahler, o leer los textos filosóficos de Luis Villoro, responsable de la frecuentemente señalada "deshumanización" del médico actual? ¿O, como también se dice, es la tecnología moderna la que ha alejado al médico de su paciente y lo ha "deshumanizado"? Aunque estas opiniones tienen el peso de su reiteración cotidiana, y "cuando el río suena agua lleva", ninguna me convence del todo. Yo no creo que el humanismo (entendido como el maestro Chávez) sea el único o principal camino hacia el humanitarismo en la práctica médica, como tampoco creo que la tecnología sea culpable de la "deshumanización" de los médicos contemporáneos. En mi experiencia, la gran mayoría de los médicos que conozco (y a mi edad he conocido y conozco a muchos)

no me impresiona como una multitud de desalmados, que trata a sus pacientes con frialdad y desinterés. Seguramente existen algunos colegas que cumplen con la descripción de "deshumanizados", pero no se trata de médicos que alguna vez fueron humanitarios y lo perdieron, sino sujetos que ya eran deshumanizados y que estudiaron medicina. También hay abogados, agentes de la Procuraduría y diputados "deshumanizados", que no lo son por razones profesionales sino más bien genéticas. Creo que en nuestro tiempo no es el médico el deshumanizado sino el sistema en el cual se encuentran atrapados tanto él como sus pacientes; ambos son víctimas de la burocratización excesiva de los servicios de salud, que a su vez ha sido consecuencia de su socialización.

No tengo absolutamente nada en contra de la medicina socializada; de hecho, me parece no solo la más justa sino también la única forma de poder ofrecer servicios de salud a toda la población. Pero sí estoy en contra de la manipulación política de la medicina socializada, que la convierte en una gesticulación demagógica, en la que lo que importan ya no son los seres humanos sino los números, en la que los administradores manejan estadísticas en vez de pacientes individuales. Cuando la oferta de atención médica tiene una capacidad real diez o cien veces menor que la ejercida (y además muy publicitada por razones demagógicas), el resultado es la catástrofe que todos conocemos, es la verdadera "deshumanización" de la medicina.

El trato humanitario de los pacientes forma parte de la ética médica. Los médicos lo sabemos desde hace mucho tiempo, desde antes de Hipócrates, y en la medida en que cumplimos con los principios éticos de nuestra profesión lo llevamos a cabo, entre otras razones porque en algunos casos no tenemos nada mejor que ofrecer. De manera que el humanismo no es nada nuevo en la medicina, forma parte muy íntima de la ética del arte de curar. Lo que es nuevo (y ya no tanto) es que apenas ahora nos estemos dando cuenta de ello.

EL CLASICISMO AMATORIO DE OVIDIO EN EL *QUIJOTE*

Tarsicio HERRERA ZAPIÉN

La clave de la fama de Ovidio es su *Arte de amar,* uno de los *bestsellers* más constantes de Occidente, 20 siglos antes de *El nombre de la rosa,* de *El señor de los anillos* y del más inofensivo *Harry Potter.* Hasta un luminoso libro de Erich Fromm ha imitado ese título ovidiano.

Ovidio es, además, un seguro narrador de los enjundiosos episodios de la mitología griega, que luego heredaron los poetas romanos. Por eso han llamado a las *Metamorfosis* de Ovidio, "las mil y una noches del clasicismo".

LAS *HEROIDAS,* PRONTUARIO UNIVERSAL

Es menos sabido que la vena narrativa de Ovidio se prolonga de sus *Metamorfosis* a sus *Heroidas*, que son "cartas escritas (imaginariamente) por hijas de héroes", o sea, por heroínas mitológicas o legendarias.

Estas cartas están dirigidas por las heroínas a sus galanes, ya sean presentes, pretéritos, futuros o futuribles. En otras palabras, hay ahí cartas para presentes: las conyugales, como la de Penélope a Ulises; las hay para pretéritos, de mujeres abandonadas, como la de Deyanira a Hércules. Las hay para futuros, de novios apasionados, como las recíprocas del atlético nadador Leandro y de la bella Hero. Y las hay para futuribles, para amores inalcanzables, como la de la lírica Safo al codiciado Faón, o la de la incestuosa Fedra a su austero hijastro Hipólito.

* Leído en la sesión ordinaria celebrada el 10 de junio de 2003.

Ya se ve entonces que las *Heroidas* de Ovidio son algo así como un prontuario de cartas de amor. Pero, curiosamente, no las han usado los enamorados que no saben cómo dirigirse a sus amadas, sino más bien los genios literarios como Dante, Petrarca, Ariosto y Boccacio en la bota itálica; como Chaucer, Shakespeare, Marlowe o Milton entre las brumas nórdicas; o como Garcilaso, Cetina, Castillejo, Calderón y Cervantes en los dominios hispánicos. Entremos en este último terreno, el más cercano a nosotros.

El ovidiano *Quijote*

La Heroida *a Dulcinea*

En la Roma imperial, Ovidio es un estilista de colmillo retorcido; y en la España de los Siglos de Oro, a Cervantes no se le va una oportunidad de hacer un juego de palabras (recuérdense tantas frases como: "No se curó… y fuera mejor que se curara, porque fuera curarse en salud"). Las figuras retóricas son el fuerte de Cervantes. Sin ir más lejos, aquí enumeraremos adyunciones, polisemias, paradojas y antítesis.

Entonces, era de esperarse que el clásico hispano levantara un jugoso y legítimo botín en sus lecturas frecuentes del romano. Empero, ni en Astrana Marín, ni en ningún otro comentador he encontrado citadas sus fuentes latinas. Entonces el suscrito, luego de traducir las *Heroidas* de Ovidio en dísticos elegíacos castellanos, ha procedido a detectarlas, pese a que algún investigador había anotado que acaso Cervantes no conocía a Ovidio.

Mi conclusión es la opuesta: creo que quizá Cervantes no imitó a ningún poeta latino más a menudo que a Ovidio. Procedo a probarlo.

La carta de don Quijote a Dulcinea del Toboso,[1] empieza con aquello de "El ferido de punta de ausencia… te envía la salud que él no tiene". Esta

[1] Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* Madrid, 1605. Reedición, Valencia, Editorial Petronio, 1973, Parte I, capítulo XXV.

sagaz expresión, en que —con una hábil disemia— se coordinan los dos sentidos de *salud,* que son *bienestar* y *saludo,* es el obsesivo aldabonazo que abre varias de las *Heroidas* de Ovidio. Por ejemplo, la cuarta empieza así: "La salud de que ella misma carece si tú no se la das… te envía…" Es claro que esta frase castellana viene de la de Ovidio citada: "Te envía la salud que él mismo no tiene".

Y dicha carta de don Quijote, luego de varios tópicos amatorios del Renacimiento, se cierra imitando este final de Ovidio en su carta de Dido a Eneas: "Si no, tengo decisión de echar fuera mi vida; no puedes mucho tiempo ser cruel en contra mía (*Heroida* VII, 181 ss.).

Cervantes se apresura a recoger estas dos pepitas de oro de Ovidio: el tema del desairado que se quita la vida, y el del que abrevia la crueldad de su pareja, dándose la muerte. Y escribe don Miguel: "y si no, haz lo que te viniere en gusto; que con acabar mi vida, habré satisfecho a tu crueldad y a mi deseo".

Ovidio en las novelas incidentales del *Quijote*

En las bodas de Camacho

El novelista alejandrino Calímaco cuenta en sus *Aitia* la ingeniosa historia que Ovidio desarrolla en sus *Heroidas* XX y XXI. El audaz Aconcio queda prendado de Cidipe apenas la ve en Delos. Él escribe entonces una promesa de matrimonio en una manzana que hace rodar hasta los pies de la joven. Esta recoge la manzana y, por simple curiosidad, lee la promesa: "Juro casarme contigo".

Toda promesa dicha en voz alta ante el templo de Diana es inviolable; ya Cidipe ha quedado comprometida con Aconcio, aunque sin saberlo. Y cuando, tiempo después, el padre de la joven quiere compometerla con otro, ella cae gravemente enferma. Aconcio entra entonces a escena, revela a Cidipe toda la historia de la carta, y finalmente consigue su mano.

Cervantes, a su vez, en los capítulos del *Quijote II* referentes a las bodas de Camacho el rico,[2] decide parodiar este ingenioso relato mítico.

Comienza aludiendo a una leyenda que Ovidio desarrolla en las *Metamorfosis:* la de Píramo y Tisbe, enamorados desde niños. Pero Cervantes continúa su narración más cerca de la citada de Aconcio y Cidipe.

Estando presente don Quijote, Basilio el pobre se hiere de muerte en plenos preparativos de la boda de su amada Quiteria (¿Venus Citerea?) con Camacho el rico, pareja impuesta codiciosamente por el padre de la bella.

Basilio el pobre, gravemente herido, pide entonces como última voluntad un matrimonio *in articulo mortis.* Como quien dice: "Dame el consuelo de casarte conmigo, ahora que me estoy muriendo".

Quiteria accede; pero entonces Basilio sana de inmediato, pues su sangre y su herida eran de utilería. Así, al igual que Aconcio en la *Heroida* de Ovidio, Basilio en el *Quijote* obtiene legalmente a su amada.

Recuérdese que, cuando el rico burlado quiere vengarse del pobre burlador, don Quijote empuña su lanza e increpa a los agresores: "Teneos, señores, teneos; que no es razón tomar venganza de los agravios que el amor nos hace, y advertid que el amor y la guerra son una misma cosa".

Detalles reveladores

Varios suculentos detalles confirman la inspiración ovidiana de este episodio del *Quijote.* En la *Heroida* XXI, Ovidio hace decir a Cidipe: "Quien jura es la mente; nada he jurado junto con ella". Y Cervantes recoge esa declaración, formulándola así: "La esposa (Quiteria), oyendo decir que aquel casamiento, por haber sido engañoso, no habría de ser valedero, dijo que ella lo confirmaba de nuevo".

Otro enunciado clave es también el del Aconcio ovidiano: "Y fuiste taimado, siendo Amor tu consejero" (XX, 32).

[2] *Don Quijote,* parte II, capítulos XX y XXI.

Cervantes lo refleja así en boca de don Quijote, quien hace las paces en la boda intercambiada: "En las contiendas amorosas, se tienen por buenos los embustes y marañas que se hacen para conseguir el fin que se desea".

¿Más argumentos para mi tesis? Hay otra cita que puede ser aún más clara. Tanto Ovidio como Cervantes conectan el matrimonio con la muerte, ya sea por tener como símbolo una antorcha, o por tener como teatro un lecho.

Cidipe dice en Ovidio, al ver que en vez de casarse, va a morirse: "Por la antorcha del tálamo, tea mortuoria me asiste" (XXI, 173 ss.).

Y así exclama don Quijote al ver moribundo a Basilio: "El tálamo de estas bodas ha de ser la sepultura".

¿Por qué coinciden ciertas tramas y ciertas frases célebres de Cervantes y de Ovidio? Pues porque el hispano admira al latino, y lo homenajea imitando sus mejores peripecias narrativas y sus mejores figuras estilísticas.

"El curioso impertinente" viene de Ovidio

Una de las más admiradas novelas incidentales dentro del *Quijote,* es la del "Curioso impertinente". En ella se suele ver una prueba de la poderosa fantasía creadora de Cervantes.

Pero el novelista de Alcalá, al igual que Shakespeare, Boccacio y otros de sus pares, no narra a partir de la nada, sino que prefiere reelaborar gallardamente algunas historias ya existentes.

Así ha sucedido en Shakespeare con *Romeo y Julieta,* nietos directos de Píramo y Tisbe; y con Cordelia, la hija del *Rey Lear,* heredera de la *Antígona* de Sófocles; no menos que con *Hamlet,* consanguíneo del *Orestes* de Esquilo.

Pues este "Curioso impertinente" de los capítulos XXIII a XXXV de la primera parte del *Quijote,* es la jugosa interpretación cervantina de un argumento muy reiterado en la historia literaria. Se trata de la historia

troyana de Paris y Helena, que pasó de Homero a Estesícoro, y de este a Sófocles y a Eurípides.

Lo interesante es que Cervantes, cuya familiaridad con la lengua latina había sido puesta en duda, tomó este argumento troyano, no de algún ingenio helénico, sino de su propio precursor latino en el arte de novelar: el narrativo Ovidio de las *Heroidas* XVI y XVII.

En la *Heroida* XVI, Paris intenta seducir con melifluos razonamientos a la espléndida Helena, ya casada con Menelao y reinante en Esparta. En la XVII, esa bellísima hija de Tíndaro, halagada por la elocuencia de Paris, escribe uno de los más reveladores análisis del alma femenina, con todas las razones que avalan la fidelidad, pero también con todas las frivolidades que orillan hacia la claudicación a las que sean tan frágiles como hermosas.

Para mí, la trama de esta novela incidental de Cervantes está inspirada en las citadas *Heroidas*. En el Ovidio de la Roma clásica, a Menelao le sobreviene una extraña necesidad de salir de su reino a visitar Creta, y encarga a su esposa Helena que haga los honores de la casa a su regio huésped, el príncipe troyano Paris.

Y, 16 siglos después, el hispano Cervantes elucubra que Anselmo decide salir a su casa de campo, ni más ni menos que para probar la fidelidad de su esposa Camila. Se la deja entonces encomendada al huésped Lotario, amigo de la familia.

La caída inicial

Si bien ambas narraciones continúan a temperaturas diversas, los hechos son semejantes. El huésped troyano Paris aprovecha la ausencia del regio esposo de Helena para asediarla con homenajes a su belleza y con halagos a su sensibilidad. Del mismo modo, el hispano Lotario se esmera en rodear a Camila de adulaciones, de quejas de amor y de chantajes sentimentales.

Y el resultado es similar en ambas historias: capitula la fortaleza estratégicamente socavada. Pero, ¡atención! Tanto el narrador romano como el

hispano conocen cómo la mujer caída sabe subrayar la parte de dignidad que ha guardado incólume. En efecto, ella ha sido cómplice del adulterio, pero no ha instigado malévolamente la culpa. Entonces Helena advierte a Paris que, tarde o temprano, él le echará en cara injustamente una culpa que ella no causó. Ella solo la toleró a causa de la obstinación de quien la estaba iniciando en la infidelidad. Así vierto dos versos ovidianos: "¡Cuántas veces tú mismo me dirás 'adúltera', airado!… Tú mismo te harás de mi delito reprensor y causante" (*Heroida* XVII, 215 y 221).

A estas alturas, el lector esperaría que la asediada se negara rotundamente al adulterio. ¡Ah! Pero ella flaqueará porque su amor propio ha sido ciegamente menospreciado por el esposo, y su vanidad ha sido hábilmente trabajada por el seductor.

Y justamente eso es lo que presenta Cervantes en "El curioso impertinente". No muchos días después de la caída definitiva de Camila, el adúltero Lotario imaginó sin fundamento que ella lo engañaba ya. Escribe Cervantes: "Creyó que Camila, de la misma manera que había sido fácil y ligera con él, lo era para otro… Que la mujer mala… pierde crédito de su honra con el mismo a quien se entregó rogada y persuadida".

El debate siempre abierto

Aquí nos salta a la vista, como un tema fundamental, la estrofa más célebre de sor Juana. Ella comprende dolorosamente esta situación de víctimas acusadas, que encaran ciertas hermosas ante ciertos engreídos.

Sin ir más lejos, la criolla Isabel Santillana, su madre, fue fecundada con tres hijos ilegítimos por el capitán Pedro de Asbaje. Fueron Josefa María, una segunda María y nuestra Juana Inés. Y se ve que abundaban en la Nueva España los capitanes con iniciativa y sin pizca de vergüenza, pues otro capitán, Diego Ruiz Lozano, embarazó a la misma Isabel con otros tres hijos igualmente ilegítimos: Diego, Antonia y una segunda Inés.

Ante una situación así, Juana Inés supo alejarse de una sociedad donde abundaban los canallas. Para su espíritu heroicamente sensitivo,

ella prefirió el desposorio con el Altísimo, "el único que no hiere los corazones",[3] según se lo dice el padre Antonio Núñez de Miranda. Y ello gracias a "la fuerza de la vocación" de que habla en su *Respuesta a sor Filotea.*[4] Tal decisión solo la aquilatan las almas superiores.

Pero, eso sí, Juana Inés dejó capturadas las negras alas de tantos "hombres necios" al atravesarlos con su *Sátira filosófica*, dotada de no menos de 17 cuartetas como otros tantos punzones agudos.

Revisemos la fuerza de algunos de ellos. Comienza con: "Hombres necios, que acusáis / a la mujer sin razón, sin ver que sois la ocasión / de lo mismo que culpáis".[5]

Y la Fénix procede a delatar las docenas de astucias de los "hombres necios" (los que cometen los atropellos de que ella los acusa): "Si con ansia sin igual / solicitáis su desdén, ¿por qué queréis que obren bien / si las incitáis al mal?"

Y los necios se burlan de aquellas a las que ellos mismos han hecho caer: "Combatís su resistencia / y luego, con gravedad, decís que fue liviandad / lo que hizo la diligencia".

Esos necios, más que adultos, parecen niños que se asustan del espantajo que ellos mismos han puesto. "Parecer quiere el denuedo / de vuestro parecer loco al niño que pone el coco / y luego le tiene miedo."

Y, si ellas llegan a caer por debilidad, ellos con frecuencia caen por empeñosa malicia: "¿O cuál es más de culpar,/ aunque cualquiera mal haga: la que peca por la paga, / o el que paga por pecar?"

Así es como hemos aportado a este tema siempre abierto, la filiación de la célebre sátira de Juana Inés, como fuente remota, en las lejanas *Heroidas* de un Ovidio de 16 siglos antes; y como fuente próxima en el cercano *Quijote* de Cervantes, a menos de un siglo de distancia.

[3] Margarita López P., *Estampas de sor Juana,* México, Bruguera, 1979, p. 87.

[4] Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta a sor Filotea,* línea 460, en *Obras completas,* t. IV, FCE, 1957.

[5] El suscrito se ha permitido subrayar el abolengo clásico de la *Sátira filosófica,* vertiendo rítmicamente al latín sus 17 estrofas. En la primera digo así: Viri stulti qui accusatis / féminam in ratïonem, vos ignavi occasïonem / esse ejusdem quod culpatis.

Todo esto lo añado a las citas que Alfonso Méndez Plancarte ha hecho de Juan de la Encina, de Torres Noharro y, sobre todo, de Juan Ruiz de Alarcón.[6]

Los geniales toques paralelos

Es natural que, si son similares las premisas y el nudo de ambas historias —la de Paris y Helena en Ovidio, y la de Lotario y Camila en Cervantes—, las consecuencias serán también una serie similar de desgracias.

Al igual que en otras novelas-homenaje a Ovidio, Cervantes sigue a su modelo, tanto en el plano general del relato como en los detalles que enriquecen toda obra literaria.

Muy típica es la escena ovidiana en que Paris, para poder elogiar a Helena en la propia cara del esposo, le cuenta: "Refiriendo a tu rostro las palabras una a una, hice indicio de ti bajo un nombre fingido" (*Heroida* XVI, 243-244).

De modo paralelo, Lotario recitaba frente a Camila sonetos que decía haber escrito a una supuesta Clori. Pero la realidad era que (cito): "Eran fingidos aquellos amores de Clori, y que los había dicho a Anselmo para poder ocuparse algunos ratos en las mismas alabanzas de Camila".

No insistiré en ciertas frases cervantinas de puro corte ovidiano en que un mismo verbo cambia súbitamente de un sujeto o un objeto abstracto a uno concreto. Son como aquella de que a Anselmo, "sin poder acabar la razón se le acabó la vida". Esa frase maneja la misma adyunción de la *Heroida* II: "La causa de la muerte dio él; la mano, ella".

Prefiero cerrar este pasaje consignando la bellísima imitación de una fuerte paradoja. En Ovidio, nos atrapa la mordente veracidad con que el pretendiente Paris lamenta, al ver a Helena besada con pasión por el

[6] Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas,* t. I, México, FCE, 1951, notas a la *Sátira filosófica,* p. 488. Véase Juan Ruiz de Alarcón en *Todo es ventura,* III: "¿Qué es lo que más condenamos / en las mujeres? ¿El ser / de inconstante parecer? / Nosotros las enseñamos".

esposo Menelao: "Dudo qué hacer: dolor mío es ver estas cosas, pero es mayor dolor de tu cara estar lejos" (XVI, 235-236).

Intuyo que este pasaje de Ovidio también atrapó a Cervantes, y este decidió a su vez atraparlo dentro de su propio estilo: "Mil veces quiso… irse donde jamás… él viese a Camila; mas ya le hacía impedimento y detenía, el gusto que hallaba en mirarla".

¡Sorprendente! En los pasajes en que Cervantes se muestra más personal y más sólido, es donde está exhibiendo mejor su admiración hacia las clásicas lecciones de Ovidio.

Son esos que exhiben, "además del valor psicológico, tal vez el único irrecusable… dones de estilo que a muchos parecerán misteriosos", según anota displicente el genio de Borges.[7]

Disculpe, don Jorge Luis: En el *Quijote* conviven, de un modo nada misterioso, esa "prosa de sobremesa, conversada y no declamada" que usted dice allí mismo, siguiendo a Paul Groussac y a Lugones,[8] codo a codo con toda la retórica clásica de Ovidio, asimilada a sus anchas por don Miguel.

HELENAS Y MARCELAS "DULCINEAS"

En esa síntesis de rapsodias inmortales que es la *Ilíada,* triunfa en el canto III el esplendor de Helena, en cuyo altar ofrenda la luminosa ceguera de Homero los más lucientes epítetos: "la divina entre las mujeres", "la de níveos brazos", "la hija de Zeus", "la de perfumado velo".

Allí nos topamos con aquellos venerables ancianos que formulan el más elevado elogio que se ha dicho de Helena, y que Alfonso Reyes vier-

[7] J. L. Borges, "La supersticiosa ética del lector", *Discusión,* Buenos Aires, Emecé, 1957, p. 46.

[8] Paul Groussac, *Crítica literaria,* p. 41. Leopoldo Lugones*, El imperio jesuítico,* p. 59. Borges acaba por decir que Cervantes "no era estilista, a lo menos en la presente acepción acústico-decorativa de la palabra" y que "le interesan demasiado los destinos de Quijote y de Sancho, como para dejarse distraer por la propia voz".

te: "No es mucho si por ella los dánaos lucientes/y los teucros resisten tan largo padecer, / que una diosa semeja, muy más que una mujer".[9]

Así que la beldad de Helena, en la *Ilíada,* hace pensar en la divinidad.

De Homero a Ovidio

Por su parte, Cervantes usa como personajes (lo vemos repetidas veces) a varias bellezas que son unas Helenas: ya se llamen Dulcinea, o Leandra, o Quiteria, o alguna otra blanca y rubia beldad (porque en tiempos de Cervantes no sonaba mucho el *black is beautiful*).

Pero la más relevante de ellas es sin duda la pastora Marcela, por cuyos desdenes desfallece el pastor Grisóstomo. Ella reina en los capítulos XII a XIV de la primera parte del *Quijote.*

También Marcela —como la Helena homérica— eleva las mentes hacia la divinidad. Y Cervantes, ahora en clave judeocristiana, dice de Marcela: "Nadie la miraba que no bendecía a Dios que tan hermosa la había creado".

Pero, según la costumbre de Cervantes, él pasa pronto de la fuente griega a la latina, más cercana en tiempo y en léxico.

Don Miguel comienza por recopilar los rasgos de Helena en las *Herodias* XVI y XVII, en las cuales Ovidio hace hablar sucesivamente a Paris y a Helena. En su carta, Paris dice a la bella Helena: "El rumor hizo de ti grandes pregones, y no hay tierra ninguna de tu rostro ignorante" (*Heroida* XVI, 141 ss.). Y Helena contesta: "¿Cuán abundantes jóvenes crees que lo que tú quieres, quieren?" (*Heroida* XVII, 101).

Cervantes, por su parte, coordina ambos pasajes ovidianos y los adjudica a Marcela: "La fama de su mucha hermosura se extendió de tal manera que, no solamente de los del pueblo, sino de los de muchas leguas a la redonda… era rogado… su tío se la diese por mujer".

Y, si seguimos leyendo el episodio de Marcela y lo confrontamos con las *Heroidas,* vemos que las semejanzas, lejos de atenuarse, se van refor-

[9] Alfonso Reyes, "La *Ilíada*", Rapsodia III, vv. 163 ss., *Obras completas,* t. XIX, p. 148.

zando. Al revisarlos de cerca, los influjos de Ovidio en Cervantes nos parecen cada vez más evidentes.

Sonriente, pero esquiva

En efecto, la personalidad de ambas protagonistas continúa paralela. En la *Heroida* de Helena ella sabe ser sociable, pero guarda siempre sus distancias:

> Si mi rostro no está triste en un gesto fingido
> y no me asiento, torva, con entrecejo duro,
> no obstante, mi fama es clara y aún he jugado sin crimen
> ni tiene algún adúltero gloria por causa mía (XVII, 17 ss.).

Esa misma actitud ha asumido la Marcela del *Quijote*, casi como si siguiera el guión que le va dictando Ovidio:

> De cuantos la sirven y solicitan, ninguno se ha alabado… que le haya dado alguna pequeña esperanza de alcanzar su deseo. Que, puesto que a los pastores… los trata cortés y amigablemente, en llegando a descubrirle su interés cualquiera de ellos, aunque sea… del matrimonio, los arroja de sí como con trabuco.

Y la Helena de Ovidio tiene sus momentos crueles hacia Paris, cuando ella, halagada del esposo en los banquetes, ve sufrir al galanteador. Paris se queja entonces: "Ante el gemido mío la risa no frenaste" (XVI, 230).

Similar es la queja del Grisóstomo del *Quijote* a la radiante Marcela: "Antes tu risa en la ocasión funesta/descubre que el fin mío fue tu fiesta".

Y volvemos a afrontar por sobre el tópico ya tratado más arriba, que en Ovidio se encuentra redactado así: "Cuántas veces me dirás 'adúltera', airado, olvidando que dentro de mi crimen se halla el tuyo" (*Heroida* XVII, 219 ss.).

Esa antítesis, tema del "Hombres necios" de sor Juana, y del capítulo XXXIV del *Quijote I,* es reiterado así por don Miguel en una nueva re-

dacción. En "El curioso impertinente", lo decía la radiante Quiteria a Lotario. Ahora lo dice la espléndida Marcela a Grisóstomo: "Pues si la honestidad es una de las virtudes que… más adornan y hermosean, ¿por qué la ha de perder la que es amada por hermosa, para corresponder a la intención de aquel que, por solo su gusto… procura que la pierda?"

¡Juana Inés! ¡Vuelva al escenario!

Así vuelve a bordar Cervantes sobre el tema que sor Juana ha desplegado en su ya citada *Sátira filosófica,* en la que ella, decenios después, iba a decir al tentador, estrofas como esta: "Mas entre el enfado y pena / que vuestro gusto refiere, bien haya la que no os quiere / y quejaos en hora buena".

Y son tan sustanciosas las estrofas de la Fénix de Nepantla, que admiten siempre renovadas lecturas, incluso algunas traviesamente sonrientes, como en la sucesiva: "Dan vuestras amantes penas / a sus libertades alas, y después de hacerlas malas, / las queréis hallar muy buenas".

Además, Juana Inés maneja argumentos implacables, ante los cuales los hombres necios —que no todos lo somos— se resignan a agachar las orejas: "Pues, ¿para qué os espantáis / de la culpa que tenéis? Queredlas cual las hacéis, / o hacedlas cual las buscáis".

Y con la misma energía con que las bellas asediadas recriminan a sus pretendientes desatinados, sor Juana hace a los hombres necios, depositarios de los enemigos del alma: mundo, demonio y carne.

Por eso, sor Juana cierra a tambor batiente su *Sátira filosófica* con la celebrada cuarteta: "Bien con muchas armas fundo / que lidia vuestra arrogancia, pues en promesa e instancia / juntáis diablo, carne y mundo".

Una guirnalda de Ovidio en el Quijote

Por cierto que, al revisar el *Quijote,* buscando huellas de las *Heroidas,* descubrí que las sentencias que me deleitaban en Ovidio, ¡eran periodos que

ya me habían complacido en mis lecturas juveniles de *El ingenioso hidalgo*! Las resumo aquí, a fin de compartir mi satisfacción con los lectores.

Primero, Ovidio había hecho decir a Dido: "Y llevarán los mismos vientos tu fe y tus velas" (*Heroida* VII, 8). Y Cervantes, recordando a Dido, hace cantar a Grisóstomo la misma adyunción de lo real y lo impalpable: "Ofreceré a los vientos cuerpo y alma".

Luego, en otro tópico y en otra carta, Ovidio había escrito así por boca de Penélope: "¿Cuándo no temí yo peligros, que los reales más graves?" (*Heroida* I, 11).

Ese tópico lo refiere Cervantes así: "Y como al enamorado ausente no hay… temor que no le alcance, así le fatigaban a Grisóstomo los celos imaginados… como si fueran verdaderos".

En otro tema, si alguien aún dudara de la admiración que lleva a Cervantes a imitar docenas de pasajes que le parecen memorables en Ovidio, culmino este estudio sobre la influencia de Ovidio en el *Quijote* señalando una imitación que honra a imitador y a imitado. Paris decía a Helena: "Menor que la verdad es tu gloria y tu gloria vencida por tu belleza fue" (*Heroida* XVI, 145 ss.).

La respectiva imitación de Cervantes es un pasaje simplemente señorial: "Una maravillosa visión… se les ofreció a los ojos… Pareció la pastora Marcela tan hermosa, que (sobre)pasaba a su fama su hermosura".

El genio de Cervantes, como el de tantos otros creadores occidentales, se ha nutrido con la médula de león del clasicismo.

Nuevas "Heroidas" de Cervantes

En otra ocasión, leyendo la laberíntica historia de la desdeñada esposa Desdémona, en el capítulo XXXVI del *Quijote I,* encontré una serie de frases que Cervantes con toda probabilidad tomó de las *Heroidas,* pues tres convergencias seguidas en frases ingeniosas no pueden ser simples coincidencias. Confróntelas el amable lector.

1. Si Ovidio anota: "Sea de tu tristeza la causa yo y el freno" (*Heroida* II, 90), Cervantes, a su vez, escribe: "Que este tan notorio desengaño no solo no acreciente tu ira, sino que la mengüe".

2. Otro tema. La Briseida ovidiana escribía a Aquiles: "Cautiva, seguiré al vencedor; no —casada— al marido… o puedes tolerarlo, mientras no despreciada me dejes" (*Heroida* II, 69 y 81).

A su vez, la Dorotea cervantina, como leyendo un guión escrito por Ovidio, va diciendo a su marido: "Si no me quieres por esposa, quiéreme al menos y admíteme por tu esclava… No permitas, con dejarme y desampararme… mi deshonra".

3. Un tercer tema. Luego, más dialécticamente, la *Heroida* de Deyanira da el triunfo a la débil Onfale sobre Hércules: "Tanto menor que ella eres, cuanto más valioso era el vencerte" (*Heroida* IX, 107).

Y parecería que la Dorotea de Cervantes, luego de leer lo dicho por Onfale, procediera a imitarla, cuando declara: "La verdadera nobleza consiste en la virtud… Yo quedaré con más ventajas de noble que las que tú tienes".

Ya se ve que, más que simple admirador de Ovidio, Cervantes va pareciendo así uno de sus más geniales continuadores.

Apéndice. Novelas ejemplares y ovidianas

¡Qué truculentas resultan algunas *Novelas ejemplares* de Cervantes, no menos que muchas de las novelitas con que condimentó el *Quijote!*

Mas lo laberíntico de tales novelitas no se debe solo a los gustos de la época de don Miguel. Esas complicaciones narrativas se remontan a la época de Alejandro Magno, primera etapa del renacer en el arte de la novela. Cervantes parece haberlas conocido en Ovidio, buen imitador de los narradores alejandrinos Calímaco y Longo.

Nuevas Cidipes de Cervantes

Veamos primero el argumento de *La española inglesa,* mujer de insuperable belleza, como todas les heroínas de Cervantes. El hispano parece haber tomado su historia, de la Cidipe de Ovidio, igual que tomó la de *Camacho el rico*, ya vista más arriba, y *Las dos doncellas,* que luego abreviaremos.

La mitológica Cidipe de Ovidio enferma sin causa visible, cuando la quieren casar con alguien distinto del Aconcio, a quien está prometida sin siquiera saberlo. En cambio, durante el Renacimiento, el Ricaredo de Cervantes enferma inexplicablemente, cuando sus padres insisten en casarlo con una joven diversa de su amada Isabela.

Luego, en Cervantes, Arnesto —rival de Ricaredo— está tan enamorado de Isabela, que amenaza con matarse si ella no le entrega su mano. La madre del angustiado amador sirve entonces un supuesto elíxir de amor a la hermosa Isabela, la cual cambia… pero no enamorándose del advenedizo Arnesto, sino volviéndose "un monstruo de fealdad", después que "hasta allí había parecido un milagro de hermosura". Similarmente, la Cidipe ovidiana se había visto convertida en un "cuerpo miserable", ajado por la enfermedad que le sobrevenía, cuando la iban a casar con uno que no fuera Aconcio.

Las imitaciones que Cervantes hace a continuación, proceden por reacción contraria al modelo que tienen en las *Heroidas.* Porque, con respecto a la actitud afectiva, la Cidipe de Ovidio escribe luego que, así demacrada, quizá ya no va a complacer a Aconcio. Y, en cambio, el Ricaredo de Cervantes, al ver afeada a su dama "se la pidió a la reina… porque el afecto que le tenía pasaba del cuerpo al alma".

Por lo demás, respecto a las reacciones físicas de los enamorados, Cervantes procede a una contraposición similar. A la Cidipe ovidiana, su novio Aconcio "menos osadamente la acaricia". En cambio, el Ricaredo cervantino, al ver deturpada a Isabela, "besola en el rostro feo, no habiendo tenido jamás atrevimiento de llegarse a él cuando hermoso".

La tercera Cidipe del novelista

La última imitación que hace Cervantes de la Cidipe de Ovidio, aparece en la novela ejemplar de *Las dos doncellas,* ambas —según la obsesión de don Miguel— homéricamente bellísimas.

Mas Cervantes vuelve pronto a su modelo ovidiano. Nos narra que Marco Antonio, joven de prosapia, ya se ha unido maritalmente a una joven, pero antes había dado promesa escrita de matrimonio a otra. En un caso similar se halla la Cidipe de Ovidio. Ella ha prometido —aunque involuntariamente— su mano a Aconcio ante la diosa Diana, mas sus padres la han comprometido después con otro pretendiente.

Como se ve, el nudo de ambas historias es el mismo: se trata de un triángulo amoroso, no *de facto,* como es peculiar en las películas modernas, sino *de jure,* por duplicidad de compromiso matrimonial. El conflicto, tanto en Ovidio como en Cervantes, radica en ver cuál de las dos partes debe triunfar por derecho, el pretendiente o la pretensa.

Las soluciones las buscarán luego ambos protagonistas, haciendo razonamientos jurídicos. Cidipe declaraba en su *Heroida:*

> Quien jura es la mente…
> solo ella a los dichos puede añadir la fe…
> Yo no juré; palabras que juraban leí;
> no debiste en tal modo ser elegido esposo
> (*Heroida* XXI, 137 a 146).

Así, la Cidipe de Ovidio sostiene una tesis jurídica que después acabará por olvidar, al aceptar la sacralidad de una promesa pronunciada ante el templo de Diana.

Muy por el contrario, el Marco Antonio de Cervantes contrapone a un compromiso escrito la contraprueba de los hechos consumados. Así declara este sofista de los Siglos de Oro hispanos: "Confieso que la cédula que os hice fue más para cumplir con vuestro deseo que con el mío".

Y Cervantes cierra el caso con este audaz retruécano, también llamado quiasmo: "Si a vos os di cédula firmada por mi mano, a ella le di la mano firmada y acreditada con tales obras y testigos, que quedé imposibilitado de dar mi libertad a otra persona en el mundo".

En resumen: el conflicto basado en una doble promesa matrimonial, es semejante en la narración de Ovidio y en la de Cervantes, no menos que lo son los razonamientos jurídicos. Y, como indicio importante, tiene toda la astucia ovidiana el retruécano citado, con el cual culmina don Miguel su novela ejemplar *Las dos doncellas.*

Epílogo

¡Qué dinámico admirador de Ovidio fue Cervantes! Solo una enorme devoción por el sulmonés lo pudo llevar al acierto con que —según anotábamos— se apropió creativamente del dístico de Ovidio: "Menor que la verdad es tu gloria… / Y tu gloria vencida por tu belleza fue".

Ya decíamos que Cervantes asimiló esas sentencias en el pasaje citado: "Una maravillosa visión…pareció la pastora Marcela, tan hermosa, que (sobre)pasaba a su fama su hermosura".

La imitación española tiene el mismo esplendor del clásico modelo latino. Así como Ovidio recopiló en sus *Metamorfosis* "la leyenda dorada de la antigüedad", así su discípulo Cervantes, en una de las cuatro lenguas más difundidas del mundo, la castellana, creó el *Quijote,* admirable y ejemplar por sobre todas nuestras novelas.

APOSTILLA. Hay quien ha dicho que las buenas intenciones no hacen obras de arte. Pero nosotros replicamos —tras releer las aventuras coronadas de gloria y dolor del *Quijote,* y la poesía densa de mieles y hieles de sor Juana— que las creaciones literarias constructivas, al tiempo que nutren a la imaginación, halagan a la inteligencia.

DOS PRESIDENTES DE LA ACADEMIA NACIONAL DE MEDICINA, SOBRESALIENTES POR SU PALABRA*

Enrique CÁRDENAS DE LA PEÑA

Todos sabemos que muchos médicos escriben, y entre los presidentes de la Academia Nacional de Medicina casi todos, por no decir todos, dignifican la palabra. Díganlo si no, al menos, la fina biografía sobre *Pasteur* alumbrada por Manuel Martínez Báez; el histórico reflejo declarado como *Diego Rivera. Sus frescos,* de Ignacio Chávez Sánchez, acerca de la cardiología mundial, recogido plásticamente en los muros del Instituto Nacional fundado por él; los cuentos, refranes y relatos del vivísimo Raoul Fournier Villada; o el sistematizado y profundo estudio autobiográfico del extraordinario patólogo Isaac Costero Tudanca. Podría agotar mi tiempo de citar más, y solo por ello rehúyo la mención de muchos otros. Entremos pues en materia, acompañados ahora por las voces firmes de quienes, especialistas en los territorios que pisan y frecuentan, destacan: uno, dentro de la neumología, como Ismael Cosío Villegas; el segundo, en la otorrinolaringología, Daniel García Urgell.

El doctor Ismael Cosío Villegas, 1902-1985, toma la presidencia de la Academia de manos del doctor Efrén C. del Pozo en 1961. Polémico, decidido, representa para los médicos mexicanos una especie de símbolo por su valentía y vertical postura ante los atropellos gubernamentales de que es objeto en 1965. Desde estudiante, junto con su hermano Daniel, milita en las filas posrevolucionarias del vasconcelismo. Tras su vida estudiantil agitada y su colaboración en el periódico *El Cáncer,* toma el camino de la neumología, tisiología en este entonces, por sugerencia del doctor Ignacio Chávez. El doctor Genaro Escalona lo invita a dirigir en el Hospital General, en 1928, los pabellones dedicados a los tuberculo-

* Leído en la sesión ordinaria celebrada el 21 agosto de 2003.

sos; acepta, y allí permanece hasta 1936 en que es inaugurado el Sanatorio de Huipulco, en Tlalpan. Instala el curso primerizo sobre tisilogía en el propio Hospital General, en tanto aparecen los dispensarios antituberculosos iniciales en el Distrito Federal. Desde 1929 colabora con don Manuel Gea González en la campaña antituberculosa que se refuerza en 1930 con el plan detallado donde nacen dichos dispensarios. En dos oportunidades es presidente de la campaña antituberculosa que organiza el doctor Aguilino Villanueva. Motiva la independencia de la clínica del aparato respiratorio en la Facultad de Medicina; para sus alumnos escribe el libro *Enfermedades del aparato respiratorio.* Forma parte del personal inicial de Huipulco, al lado del doctor Donato G. Alarcón. Colabora en la planeación y organización del Hospital "Manuel Gea González". Procura un laboratorio destinado a la fabricación de la vacuna BCG, intensifica el uso del catastro torácico en México, promueve numerosos congresos especializados. Es director de Huipulco los años 1956-1965, tiempo en que se programa allí el curso para graduados y se funda el pabellón infantil del sanatorio. Renuncia obligadamente a la dirección al apoyar en forma categórica el movimiento de los médicos adscritos y jefes de servicio del nosocomio; así como el de los internos y residentes, en contra de las autoridades. Como protesta, desde entonces se retira a la soledad, ostracismo que con dignidad él mismo se impone. Nace y muere en la ciudad de México. Ingresa a la Academia Nacional de Medicina el 20 de mayo de 1936.

Casi con reverencia hacia quienes estudia, sus enfermos, en alguna ocasión expresa con claridad algo que muchos médicos han olvidado después:

> El médico debe escuchar con paciencia, interrogar con cautela, examinar con mucha atención. Hace falta hacer de cada caso particular objeto de estudio, de reflexión, de adiestramiento, transformándolo todo en un precioso elemento de la experiencia, que siempre ha sido y es, especialmente en nuestro campo, maestra de la verdad. En todo este proceso, el médico no debe tener preocupaciones de una "escuela" determinada; para el buen médico

> debe existir un interés único: el conocimiento de la verdad… Debemos ver al hombre en el enfermo, tratándolo como nos gustaría que nos tratasen a nosotros en sus condiciones, y establecer determinados vínculos afectivos para tener derecho a su confianza, a su abandono, a cambio de todo lo que le damos de nosotros mismos. Respetar siempre al hombre, inclusive cuando no sea más que los escombros de una miserable existencia. Mente y corazón en el ejercicio digno y honesto de la profesión, tal es el camino a seguir por el buen médico. En efecto, el mejor médico será el que reúna en sí la ciencia, la técnica, la personalidad y un profundo sentido humano de la vida.

Y cuando, pasado el tiempo, las vicisitudes de su existir le son ingratas, casi reclama:

> Sé que otros grupos me discutieron, me criticaron, me analizaron y que, aún muchos amigos míos, dieron un veredicto adverso, no por falta de méritos académicos, sino por temor a la sinceridad de mis actitudes, al desprecio por los convencionalismos, al mantener una actitud rebelde, al horror al servilismo, a mi presencia del sentido del humor; en pocas palabras, al pensar que soy impolítico. Esta actitud no ha hecho sino confirmar mi tesis acerca de los valores humanos, sin que me hiera ni me sorprenda.

Para que en su toma de posesión como presidente de la corporación el 8 de marzo de 1961, en medio de gran expectación, aclare en un sentido humanitario poco común, envuelto todavía por su irresistible carisma, dentro de un discurso vehemente:

> El hombre de ciencia que solo es hombre de ciencia, como el profesional que solo conoce su profesión, puede ser infinitamente útil en su disciplina, pero si no tiene ideas generales más allá de su disciplina, se convertirá irremisiblemente en un monstruo de engreimiento y de susceptibilidad. Creerá que su obra es el centro del Universo y perderá el contacto generoso con la verdad ajena; y más aún con el ajeno error, que es el que más enseña si lo sabemos acoger con gesto de humildad. Y para que no ocurra así es menester el alivio de una vena permanente y fresca de preocupación universal. He aquí por qué, a la larga, la mente humanística, aunque parece dispersa, tiene mucha mayor capacidad de penetración que la mente radicalmente especializada… El humanismo se parece por fuera, solo por fuera, al enciclope-

> dismo, mas solo los cortos de vista los pueden confundir. No solo no son la misma cosa, sino que en cierto sentido son cosa contrarias. Lo son en el sentido más profundo y definidor de las dos actitudes. El enciclopedista quiere dar una apariencia de sabiduría a la multitud de sus datos. Al humanista, su saber, cuanto más vasto, más radicalmente lo lleva a una conclusión humilde, pero llena de comprensiva ternura, de su sabiduría y de la de los demás. Mide el enciclopedista su saber por el número de cosas que conoce. Al humanista no le importa saber mucho, sino solo las cosas esenciales para comprender lo que no puede saberse. El enciclopedista huele a catedrático y el humanista a maestro.

Quien renueva la otorrinolaringología en nuestro país, Daniel García Urgell por nombre según expresé, representa un caso excepcional en los anales de la Academia. Sus generales indican que, nacido en 1884 en Pichucalco, Chiapas, muere en la ciudad capital durante 1971. Primero dentro de una cadena secuencial de otorrinolaringólogos de la familia, es quien releva en el cargo de presidente de la Academia Nacional de Medicina a don Manuel Martínez Báez. Estudiante de Villahermosa, Tabasco, acude a México, y no se desprende ya de la urbe. Catedrático de anatomía y después de otorrinolaringología en la facultad de Medicina, dirige los servicios de la especialidad en el Hospital Central Militar, en el consultorio principal de la Beneficencia Pública, en el Hospital Béistegui y en el de los Ferrocarriles Mexicanos. Médico muy culto, humanista, practica un lenguaje impecable y escribe historia a la par que ensayo. Ingresa a la Academia Nacional de Medicina el 20 de mayo de 1936 y, como presidente, insólitamente dimite en junio de 1942 —recordamos que debe cubrir el periodo 1942-1943, 1944 si cumple el bienio— en condición irrevocable, por considerarse incapacitado para desempeñar el cargo. En 1947 solicita su retiro como académico por sentirse poco útil a la corporación: la Academia no acepta su renuncia y lo nombra miembro titular de ella, al tomar en cuenta su prestigio y personalidad. En realidad, el doctor Mario A. Torroella, a la sazón vicepresidente, toma las riendas de la corporación. De sus escritos, sobresalen *Semblanzas* y *Sinopsis laringológicas*.

Dice él cuando asciende a la presidencia:

Me inquieta la discordancia entre mi encargo y yo. Con una geografía sin fechas, vacua entre dos paréntesis: natalicio y fenecer; me siento en vilo y memoro prendas que lucieron en ocasiones repetidas los presidentes que vi: frecuencia en el trabajo, verbo fácil, idea pronta, ánimo sereno y atención alerta: una camándula de brillos… Este encargo no confiere preeminencia: el presidente de esta Academia ni es jerarca ni es guión; ella es un total concorde en el rumbo y en la maniobra. Aquí los hombres emergen de las tareas del conocer y valen por sus intelecciones los que hallaron una hebra de luz, los penitentes de engaño y los de duda confesos, los infieles a la revelación, en fin, todos aquellos de los que dijo Frazer: "habituados a la hidra del error, tan hondamente, que al cercenar una de las cabezas del monstruo, saben muy bien que la misma u otra pueden brotar de nuevo…" Pertenezco a una generación que está dejando la vida y que dejó las aulas cuando había periclitado el episodio fundamentalmente clínico de pedagogía médica, sintiendo, al decir de Juan Ramón Jiménez, "cómo se agarra el presente a los pies del futuro para no dejarlo marchar sin él al porvenir". Lo excitante entonces como doctrina y norma de enseñanza, con el advenir de la bacteriología y de la anatomía patológica, dilató los términos, pero en aquel segundo del acontecer, el médico cirujano partero aún no se desintegraba y los hombres de la Academia se entendían con un solo decir… Se ha dicho —James— que "solo podemos hablar de modo estable y consistente cuando tanto en el lenguaje como en el pensamiento tratamos con géneros" y "que todas nuestras verdades llegan a ser construcciones verbales que se almacenan y ponen a disposición de todo el mundo". "Ninguna especialidad que toque la clínica puede sostenerse por sí misma, y sin embargo el mundo médico está en un nominalismo de facto que disyunta el microcosmos que es la Academia, y la disyunta pese a la lengua madre de la biología, de la química y de la anatomía, y aquí donde se suponen manifiestos los valores más preciados, el comento languidece al concentrar sus fuegos el debate porque los tecnicismos especiales trasponen la interpretación inmediata de la cosa significada… ¿Es la mía una actitud escéptica? Lo es sin duda como un antever condicional: no obstante, en mi visión de lo posible no involucro a la ciencia médica pura, que "no hay, dijo Claudio Bernard, medicina ni fisiología distintas, no hay más que una ciencia de la vida y no existen más que fenómenos vitales que tratamos de explicar tanto en estado patológico como en estado fisiológico". La ciencia médica pura siempre hallará su Spengler para circunscribir en generalizacio-

> nes fecundas por verdaderas este mundo nuestro que desde el amanecer de la conciencia pelea con la vejez en marcha, con el dolor apenas entontecido con la droga, y acepta como único grande ante la muerte el fuego de la especie que por el haz de la tierra toda la vida enciende. Es que la ciencia no pide la victoria sino la libertad, el solo mito por el que vale la pena morir…

Podemos referir el que, entre los estudiosos, el discurso leído así el 1 de octubre de 1942 merece ser considerado como el más relevante en la historia de la corporación. Hoy me pregunto: ¿sabremos velar ahora por nuestra lengua como estos dos autores, quizá colosos de la palabra, no solo médica?

DE SANGRE *GERBE*[*]

Salvador DÍAZ CÍNTORA

Recientemente he leído ante este pleno un breve ensayo sobre los mexicanismos de Lizardi, tema en que desde hace tiempo me he venido ocupando, y el papel a que ahora voy a dar lectura se inscribiría, en principio cuando menos, en el mismo tema, si no fuera porque, a partir de este, me veo casi por necesidad, en el caso, llevado a otro, distinto, pero ciertamente conexo, por tocar también a nuestro vocabulario, y al que he dedicado ya cuatro estudios anteriores: el de los mexicanismos procedentes del árabe.

El primero de dichos estudios, si se me deja hacer un poco de memoria, os lo leí justo el día en que se cumplían 500 años del nacimiento de Carlos V, monarca que, si es importante para la lengua española, pues su reinado cae de lleno dentro del Siglo de Oro, lo es también para el árabe, en cuanto a que de él se pudo conseguir, aunque a precio también de oro, una licencia para que los hablantes de esta lengua pudieran seguir usando de ella por otros 40 años (1526-1566).

Si aduje en su momento prueba documental de un contacto de los moriscos con la Nueva España para los siglos XVI y XVIII (*Códice de Yanhuitlán* y *Topografía* del padre Haedo, respectivamente), no tenía nada a mano para el resto de la época colonial. Por eso es para mí tan importante el testimonio de Lizardi, de los últimos años de aquella situación política, para confirmación de la teoría que de tiempo atrás vengo sosteniendo.

Es el caso, pues, que en un escrito enviado de Oaxaca a Lizardi en 1820 para publicación en su periódico, el correspondiente, a vuelta de

[*] Leído en la sesión ordinaria celebrada el 11 de septiembre de 2003.

muchas otras razones en defensa de lo que hoy llamamos negritud y en contra de la discriminación practicada contra las castas por españoles y criollos, asienta que "todavía dicen los moros berberiscos y argelinos a los andaluces sangre gerbe" (Lizardi, *Obras,* IV, 414). Lo primero que llama la atención, al tropezar con una palabra así, es la ausencia de una nota explicativa, cuando el editor no ve, o más bien no quiere ver, la necesidad de esta, obvia en nuestro caso, por tratarse de una voz francamente inusitada; ni siquiera hay un *sic* que exprese la extrañeza del editor y haga constar la textualidad de la transmisión; es decir, se procede como si *gerbe* fuera palabra entendida comúnmente en español, y no hubiera necesidad de aclarar nada, cuando, por ejemplo, si ocurre la palabra *peso* (unidad monetaria) sí se pone una no muy necesaria nota, y cuantas veces vuelve a ocurrir se remitirá al lector a esa nota colgada a la primera aparición. Creo que en casos como el que nos ocupa, al no hallar la voz en ningún diccionario, hay que avisarle al lector que se trata de una palabra, hasta donde se nos alcanza, desconocida.

Examinando dicha palabra en su contexto, y tomando en cuenta que se la ponía en boca de moros, no necesitaba yo, evidentemente, ninguna otra indicación para proceder de inmediato a buscarle una etimología árabe, y dada la obviedad del caso, no me fue, desde luego, nada difícil: trátase de *garbi,* 'occidental', y siendo moros los que hablan, específicamente *del África Occidental.* El cambio fonético en el paso al castellano es normal: dos sílabas seguidas con vocalismo *a - i* que pasa a *e - e,* como en *badinğan* > *berenjena.*

Tenemos aquí, pues, una palabra de origen sin duda árabe confirmado por el contexto, documentada rigurosamente para Oaxaca a principios del siglo XIX. Y hasta donde sabemos no documentada para el castellano de la Península en ninguna época. Hemos consultado, en efecto, el Corpus Diacrónico del Español (CORDE), gigantesca base de datos con 150 millones de registros, y la voz *gerbe* no aparece en él. Ahora bien, si decíamos arriba que la palabra, en nuestro tiempo, necesita anotación, pues nadie la conoce, cabe hacernos la pregunta: en el momento en que la

vemos usada por el correspondiente oaxaqueño del Pensador, ¿tendría el suficiente uso como para que este no haya creído necesario comentarla? Y de ser así, de ser conocida lo mismo de oaxaqueños que de mexiqueños, ¿de dónde podía venir este conocimiento? En otras palabras, o qué contacto había entre moros y novohispanos que pudiera funcionar como vehículo de tal conocimiento?

La respuesta, en cierto modo, la podemos conseguir de Lizardi mismo; en un folleto algo posterior nos describe lindamente una junta de rateros sentados en torno a un cubo de pulque; el motivo de la sesión es alarmante: las cámaras de la nación recién independizada se reunirán en breve para tomar serias medidas contra los robos cada vez más frecuentes, y es de temerse una mayor penalización de esta clase de delitos. La mayor parte de los cofrades se muestra consternada y temerosa, pero uno de ellos, ducho y curtido, que le ha tomado bien la medida, o digamos el pulso, al nuevo régimen, y formádose una idea más o menos exacta de la permisividad republicana (testigo, en último término, la hodierna ciudad de la esperanza), se levanta y los tranquiliza: no, jamás volverá a castigarse el delito con el rigor de antaño, pueden estar confiados, han pasado definitivamente los tiempos difíciles, y empieza a contarles algunas de sus tristes viejas experiencias. Por robar un pañuelito de encaje lo mandaron preso al Morro de La Habana, y tiempo después de que salió libre, por robar un puerquito, la pena fue mayor, y fue a dar con sus huesos en Ceuta, y el viejo ratero, continuando su narración, añade: "De Ceuta me fugué para África, renegué y vi sus costumbres. Malditos son los moros para castigar el robo. Muy poco es materia de pescuezo" (*Obras,* tomo XII, 397).

He aquí, pues, a un ratero mexicano viajando, hace casi dos siglos, por el norte de África. Con su turbante en la cabeza, sin duda, pues no se ordenará en el imperio otomano su reemplazo por el fez hasta 1828, un año después de la muerte del Pensador. Estamos en tiempo de Mahmud II (reinó de 1808 a 1839); el imperio se moderniza, se debilitan los genízaros, que pronto serán sustituidos por nuevos soldados que recibirán adiestra-

miento a la europea bajo la supervisión del cultísimo Helmut von Moltke, pero el ambiente es aún profundamente musulmán, todavía están muy lejos las reformas laicas del Atatürk, y nuestro héroe (ratero, pues, pero la historia no muestra que los términos sean incompatibles), prefiere, para viajar más seguro, renegar, de su religión, se entiende, justo como dos siglos atrás habían hecho los indios de quien nos habla el padre Haedo.

Reflexionando un poco, observamos que aquella justicia colonial, si bien más estricta, permitía, expirada la condena, aquel turismo rateril, supongo necesariamente austero, que, bien aprovechado, contribuiría más a la readaptación social del ex convicto que su permanencia en la cárcel, si esta se parecía a las actuales. En nuestros tiempos, ningún ratero mexicano habrá paseado por La Habana o por Argel, si no es del selecto grupo de los que llaman *de cuello blanco;* los demás lo más lejos que llegan son las Islas Marías.

Aquí me importa destacar que, si nuestro ratero errante ha renegado, ha sido para abrazar (siquiera provisionalmente, pues siempre es posible reconciliarse) el islam. Y para esto era vital, desde luego, mascullar al menos el árabe; es difícil, por otra parte, imaginarlo tratando solo con ulemas y alfaquíes; algún roce seguiría teniendo con gente de su profesión, acaso ex presidiarios como él, y un buen día lo tendríamos de regreso en la patria, aureolado por el prestigio que le daría no solo su gran experiencia, sino el haber corrido mundo. Y apiñados en torno suyo, nos parece ver a los cuates colgados de su plática, que pescan más de una palabra nueva y extraña en el habla de quien había pasado tantos años fuera de su tierra. Cabe recordar, por otra parte, que a las veces, en lugar de a Ceuta, la condena lanzaba al delincuente a un sitio más remoto aún, en dirección opuesta, es decir, a Manila; allá fue a dar, por corrupto, el Periquillo Sarniento, y las Filipinas, ya cuando Legazpi aportó a ellas, en 1565, tenían buen número de musulmanes que, si bien ha disminuido después de más de cuatro siglos de misiones, sigue activo, sobre todo en el sur del archipiélago; hoy mismo es famoso internacionalmente el grupo fundamentalista Abu Sayyaf.

¿Qué tipo de aportes léxicos podían hacer al habla de la Nueva España estos hombres a su regreso de las lejanas colonias penales? No se tendrá por descabellado, espero, suponer que sería la jerga delincuencial la principalmente enriquecida por lo que tales viajeros nos traían de lejanas tierras, y en lo que resta de este trabajillo hago algunas proposiciones en ese campo.

Para empezar, la designación misma de dicha jerga, *caliche,* que me permito derivar del árabe *qâl,* 'palabra, dicho', inclusive, entre cristianos, 'el Verbo' (*Kasimirski*) y el sufijo persa *-iche,* diminutivo, de que he hablado ya en artículos anteriores de esta serie; *hablita,* pues, o *palabrita,* y desde luego, aquí y en toda referencia al persa no hay que pensar en un contacto directo con los hablantes de esa lengua, que obviamente no se daba en África del Norte, sino generalmente a través del turco, lengua de los dominadores de lo más de aquella región en el periodo que nos interesa, y que antes de las reformas, lingüísticas también, del Atatűrk, tenía numerosos iranismos.

Las *baisas,* 'las manos', en árabe, las *fuertes;* las *valientes,* o bien las *pobres,* las *miserables;* sin fuerza nada pueden las manos, y si no son pobres, nada tienen que buscar.

La *talacha,* del persa *talâš,* 'dolor, esfuerzo' o (¿por qué no?) ambas cosas juntas; lo del hibridismo *tlalli,* en náhuatl 'tierra', más el español *hacha* siempre me ha parecido casi cómico; nada impediría, por otra parte, que, designando originalmente el trabajo en general, sobre todo el pesado, pasara luego a significar algún instrumento de este.

Jaina, 'mujer'. De fuentes lexicográficas, solo lo encontramos en los *Chihuahuismos* de Jesús Vargas, en la acepción de *novia*. En días ya lejanos, sin embargo, cuando yo era niño recién llegado a México, circulaba por ahí una tonadilla que empezaba con el verso "Es el pachuco sujeto singular", y algo más adelante decía "solo la jaina debiera camellar". En este contexto no parece ciertamente referirse a la novia; creo por tanto que se aplica a la mujer en general, en su origen al menos, y que será la forma femenina del árabe *ḫâ'in,* 'traidor, pérfido, alevoso'. Es comuní-

simo en contextos machistas y despechados referirse a la mujer como a una traidora.

Congal. Del persa *kanghâla,* 'ramería', *ramera,* o el frecuentador de estas (Stein-Gass).

Changarro. Del persa *châm,* 'torcido, chueco', o bien *šam,* 'engaño, truco', y *kâr,* 'negocio, ocupación, comercio', más *-u,* terminación diminutiva en la misma lengua; el significado del compuesto es, pues, 'negocito chueco'.

Balazo, en la significación de 'corriente' o 'falso'. Del persa *palâs,* 'fraude, engaño, impostura', más *-u,* terminación diminutiva. La sonorización de la consonante inicial se da necesariamente al pasar al árabe, que carece de la letra pe.

Julia. 'Camioneta de la policía, patrulla'. Me parece una inversión de *yahûl,* futuro del verbo *hâla,* 'espantar, aterrar'. José Luis Alonso Hernández, en la introducción a su *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro,* nos da ejemplos que usó la hampa clásica, como *chone,* 'noche'; *demias,* 'medias'; *chepo,* 'pecho', y nos dice (p. XVI) que, "utilizada como código, la metátesis permite deformar cualquier palabra en cualquier momento". Los niños también usan como juego inversiones de ese tipo, repitiéndolas, por ejemplo, la palabra *bronca.* Si repetimos muchas veces *yahûl,* tenemos otras tantas *hulya,* además de que remeda el sonido de la alarma de la patrulla.

Chota. 'La policía', del árabe *šurta,* que quiere decir lo mismo; los tres cambios que observamos en su paso al español, a saber, *shin* > *che, u* > *o* y supresión de la ere ante otra consonante, los encontramos todos, por ejemplo, en la derivación de *alcachofa* (de *ḥaršûf*).

Tira. 'La policía', del árabe *tîra,* 'mal presagio', de la misma raíz que *taira,* 'turbación, ave de mal agüero', que además, ya en árabe vulgar, se pronunciaría exactamente igual que la primera, es decir, *ai* > *i,* como en *almíbar,* de *mayba.*

Resumiendo, la vastedad de aquel imperio, en que, como decía el Rey Prudente, no se ponía el sol, permitió a muchos delincuentes mexicanos

purgar condenas en puntos hoy inalcanzables para ellos; este tráfico penitenciario produjo arabismos mexicanos de tipo jergal, de que aquí se ha dado una muestra. Dadas las característica de oralidad y clandestinidad de buena parte de este tipo de vocabulario, no resulta muy extraño que algunas de estas palabras tardaran largo tiempo en pasar a letra de molde.

ALEJO CARPENTIER. LETRA Y SOLFA DEL BARROCO

Gonzalo CELORIO

Dos son, en opinión generalizada de la crítica, las contribuciones principales de Alejo Carpentier a la configuración de la novela latinoamericana del siglo XX: por un lado, la tesis de "lo real maravilloso americano", expuesta, a manera de prólogo, en su novela *El reino de este mundo* (1949) y ampliada con posterioridad en el ensayo que cierra su libro *Tientos y diferencias* (1964), y, por otro, la consideración del barroco como paradigma de la cultura de la América nuestra, planteada en diversos textos, particularmente en el que lleva por título "Problemática de la actual novela latinoamericana", que abre el libro de ensayos mencionado. Tales presupuestos no solo son tema de sus reflexiones teóricas a propósito de nuestra cultura sino que también se vuelcan en la práctica narrativa del autor y en buena medida definen su propia obra novelística.

En el temprano año de 1927, Carpentier escribe su primera novela, a la que pone por título *¡Ecué-Yamba-Ó!*, voz lucumí que significa "¡Alabado sea Dios!". La redacta en el breve lapso de nueve días en una prisión de La Habana, donde fue encarcelado durante siete meses por firmar un manifiesto del Grupo Minorista —al que pertenecía— en contra de la dictadura de Gerardo Machado. Si bien esa novela intentaba ser moderna, merced, sobre todo, a la utilización de algunas imágenes futuristas en el discurso narrativo, resultó, como lo reconoce el propio autor, "un intento fallido por el abuso de metáforas, de símiles mecánicos […] y por esa falsa concepción de lo nacional que teníamos entonces los hombres

* Leído en la sesión ordinaria celebrada el 25 de septiembre de 2003.

de mi generación".[1] En efecto, esta obra primeriza no difiere significativamente de la tradición realista de la novela latinoamericana imperante en aquellos años, que a pesar de su franca intención denunciatoria —la explotación infligida por el neocolonialismo en las minas, los yacimientos petrolíferos, las compañías bananeras de nuestro continente— pocas veces llega a tocar el fondo de los problemas sociales y con mucha frecuencia se queda en lo meramente vernacular, cuando no en lo folclórico o en lo pintoresco. Una vez liberado, Carpentier se instala en París en 1928, de donde no regresará a vivir en Cuba hasta 1939, cuando estalla la segunda Guerra Mundial. En la capital francesa, entra en comunicación directa con las vanguardias europeas de entreguerras. Traba amistad con los poetas y los pintores del surrealismo —Louis Aragon, Tristan Tzara, Paul Eluard, Georges Sadoul, Benjamin Péret, Chirico, Tanguy, Picasso—, a quienes, en su conjunto, considera "la generación más extraordinaria que había surgido en Francia después del romanticismo",[2] e incluso es invitado por el propio André Breton a colaborar en *Révolution Surréaliste*, la revista del movimiento que él encabezaba.

Imbuido de las teorías freudianas a propósito de la interpretación de los sueños, el surrealismo, en concordancia con los manifiestos teóricos que le dan sustento, se empeña en incorporar a la creación artística el mundo onírico y las que Breton llamó "potencias oscuras del alma", a través de la escritura automática y el irracionalismo. Seguramente a la luz de este movimiento, que tiene un sentido más amplio de la realidad que el santificado por la novela realista y más aún por la naturalista del siglo XIX, Carpentier, que sigue pensando obsesivamente en América a pesar de su deslumbramiento ante las vanguardias europeas, se propone reescribir su primera novela durante largos meses de 1933. El resultado al parecer no satisface sus aspiraciones, y su autor acaba por abjurar de ella, así fuera parcialmente.

[1] Alejo Carpentier citado por Araceli García-Carranza en *Biobibliografía de...* La Habana, Letras Cubanas, 1984, p. 17.

[2] Ibídem, p. 15.

En el año de 1943, Carpentier realiza un viaje a Haití, que va a ser decisivo en la conformación de su pensamiento sobre la cultura y la literatura latinoamericanas. Recorre los caminos rojos de la meseta central, visita las ruinas de Sans-Souci; la Ciudadela La Ferriére, que había mandado construir Henri Cristoph, aquel pastelero negro llegado a déspota ilustrado; la Ciudad del Cabo y el palacio habitado antaño por Paulina Bonaparte, y descubre, azorado, que en aquel país de las Antillas lo maravilloso existe en la realidad cotidiana. La fe colectiva que sus habitantes depositaron en su líder Mackandal los llevó, en tiempos napoleónicos, al milagro de su liberación, y esa fe, procedente de arcanas mitologías, no ha perdido su vigencia. Es entonces cuando el escritor se ve llevado a enfrentar la realidad recién vivida, que no vacila en calificar de maravillosa ni en hacerla extensiva a toda América Latina, a las prácticas surrealistas, que si antes lo entusiasmaron, ahora lo defraudan:

> Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite". Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos.[3]

De esta experiencia vital nacen *El reino de este mundo* y el prólogo que le da sustento teórico, en el que el autor expone la que habrá de ser su poética más persistente: "lo real maravilloso americano". La idea que subyace en ese prólogo y que Carpentier desarrolla a lo largo de su novela es, en síntesis, la siguiente: en América —la América nuestra, se entiende—, lo maravilloso forma parte de la realidad cotidiana, habida cuenta de la fe de sus habitantes en el milagro, mientras que en Europa,

[3] Alejo Carpentier, *El reino de este mundo,* México, Compañía General de Ediciones, 1969 (col. Ideas, Letras y Vida), pp. 10 y 11.

donde los discursos (como afirmará más tarde en *Los pasos perdidos*) han sustituido a los mitos, lo maravilloso es invocado con trucos de prestidigitador.

Habría que decir que tal idea tiene sus antecedentes en los remotos tiempos del que se ha dado en llamar "encuentro de culturas" y obedece a la vieja oposición, que, del Gran Almirante a Hegel, pasando por Amerigo Vespucci, Joseph de Acosta, el padre Las Casas y Rousseau, le atribuye a las Indias Occidentales o al Nuevo Mundo los valores de la inocencia, la virginidad y la abundancia —tierra de la eterna primavera, país del noble salvaje, generosa cornucopia— en tanto que caracteriza al Viejo Mundo por su decadencia y su decrepitud.

Tal concepción se plantea de manera reiterada en la obra ensayística de Carpentier y anima la escritura de las seis novelas que sucedieron a *El reino de este mundo*, a saber: *Los pasos perdidos* (1953)*, El Siglo de las Luces* (1962)*, El recurso del método* (1974)*, Concierto barroco* (1974)*, La Consagración de la primavera* (1978) y *El arpa y la sombra* (1979). En todas ellas se presenta, aunque con las variaciones propias del caso, la contraposición de una América mítica y promisoria *versus* una Europa fatigada y exacerbadamente racionalista. El punto nodal del contraste estriba en las diferentes maneras en que una y otra culturas conciben lo maravilloso. Según la tesis carpenteriana, en América lo maravilloso se suscita de manera objetiva en la propia realidad gracias a la fe de la colectividad en el milagro, mientras que en Europa es el resultado de la inventiva personal del escritor y tiene, por tanto, un carácter fantasioso y necesariamente subjetivo.

Ahora bien, en el prólogo de marras, Carpentier hace derivar lo maravilloso, según lo dice en el pasaje citado líneas arriba, de una alteración inesperada de la realidad, que es *percibida* por el creyente en el milagro con un *espíritu exaltado,* lo que pondría en tela de juicio precisamente su presunta objetividad. Cabría preguntarse, así las cosas, si esta condición que Carpentier le adjudica a América es realmente tan objetiva como él mismo sustenta o si, por lo contrario, proviene de una mirada exógena,

en este caso europea, que se posa en nuestra realidad, y al advertir que no se ajusta a los paradigmas del Viejo Mundo, la califica de maravillosa, como ocurrió desde los tiempos colombinos. Al parecer, la obra de Carpentier responde a este segundo supuesto: si el autor creyera a ciencia cierta en que lo maravilloso es parte integral de la realidad americana y la viera de manera endógena, no la calificaría de maravillosa sino que la aceptaría simplemente como real y, por consiguiente, no hablaría de "lo real maravilloso" sino solo de realismo.

Por lo que hace a su segunda aportación a las letras latinoamericanas, Carpentier, en diversos puntos de su obra ensayística y narrativa, se refiere al barroco como un arte definitorio de la cultura de la América nuestra. En su ensayo "Problemática de la actual novela latinoamericana" de *Tientos y diferencias* dice, de manera categórica, que "nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente".[4] En el mismo ensayo explica que los escritores latinoamericanos, a diferencia de los europeos, tienen que nombrar una realidad que todavía no ha pasado por el tamiz de la palabra, y en el cumplimiento de esa tarea de Adán que pone nombre a las cosas, su prosa, según se infiere, es necesariamente barroca:

> […] nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que nombrarlo todo —todo lo que nos define, envuelve y circunda: todo lo que opera con energía de contexto— para situarlo en lo universal. Terminánronse los tiempos de las novelas con glosarios adicionales para explicar lo que son *curiaras, polleras, arepas* o *cachazas*. Terminánronse los tiempos de las novelas con llamadas al pie de página para explicarnos que el árbol llamado de tal modo se viste de flores encarnadas en el mes de mayo o de agosto. Nuestra ceiba, nuestros árboles, vestidos o no de flores, se tienen que hacer universales por la operación de palabras cabales, pertenecientes al vocabulario universal. Bien se las

[4] Alejo Carpentier, "Problemática de la actual novela latinoamericana", en *Tientos y diferencias,* México, UNAM, 1964, pp. 42-43.

> arreglaron los románticos alemanes para hacer saber a un latinoamericano lo que era un pino nevado cuando aquel latinoamericano jamás había visto un pino ni tenía noción de cómo era la nieve que lo nevara.[5]

Carpentier llega a considerar barroca aun la naturaleza americana. Hay alusiones en este mismo ensayo a "barroquismos telúricos" y al "amor físico [que] se hace barroco en la encrespada obscenidad del *guaco* peruano",[6] y en *La ciudad de las columnas,* su libro sobre la arquitectura de la ciudad de La Habana, habla de "mulatas barrocas en genio y figura".[7]

Como puede apreciarse por la diversidad referencial, Carpentier toma aquí y allá el complejo concepto *barroco* en un sentido sumamente lato, cuando no figurado o metafórico. Esto es que considera solo algunos de los rasgos formales del estilo barroco, como la exuberancia, la tensión dramática o la sensualidad, y hace caso omiso de los referentes históricos y de los contenidos ideológicos que lo determinan y lo explican. No es este el lugar para hacer una disquisición a propósito del barroco en América, que fue impuesto por España como arte de Contrarreforma con el propósito de reeducar a los aborígenes en el sistema de valores de la cultura hispánica y de vigilar la ortodoxia católica de los criollos, y que aquí, gracias precisamente a las aportaciones de las culturas indígenas, al mestizaje y al criollismo, cobró una nueva dimensión y una personalidad propia que lo convirtieron, como lo recuerda José Lezama Lima, en arte de *contraconquista*, punto de partida de nuestra emancipación cultural.[8] Bástenos decir, por ahora, que la estética barroca del siglo XVII, que se prolonga en América durante prácticamente todo el siglo XVIII hasta alternar con el neoclasicismo, ha sido retomada de manera muy señalada, según lo vio Severo Sarduy en su artículo "El barroco y el neobarroco",[9]

[5] Ibídem, p. 42.

[6] Ibídem, p. 43.

[7] Alejo Carpentier, "La ciudad de las columnas", en *Tientos y diferencias,* p. 73.

[8] *Cf.* Gonzalo Celorio, "Del barroco al neobarroco", en *Ensayo de contraconquista,* México, Tusquets, 2001, pp. 73- 105.

[9] Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco", en *América Latina en su literatura,* México, Siglo XXI Editores, 4ª ed., 1977, pp. 167-184.

por la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX y muy particularmente por algunos escritores cubanos como Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, el propio Sarduy y, por supuesto, Alejo Carpentier.

Sin lugar a dudas, una de las novelas que por su temática y por su estilo mejor representan esta literatura *neobarroca* es, desde su título mismo, *Concierto barroco.*[10]

Igual que *El recurso del método*, *Concierto barroco* se publica en 1974, año en el que Alejo Carpentier llega a los 70 de edad. Ambas pueden considerarse, pues, novelas de madurez. En ellas, el escritor, sin abandonar los planteamientos teóricos del barroco y de "lo real maravilloso" que sustentó en su juventud —antes bien llevándolos a sus últimas consecuencias— se siente con mayor libertad para dar rienda suelta a su imaginación. Utiliza los recursos propios del barroco, tales la parodia, el artificio, la hipérbole, la enumeración proliferante, con mayor liberalidad; rompe con las ataduras de la cronología histórica, hasta entonces seguida de manera rigurosa, y adquiere un extraordinario sentido del humor, que ciertamente no caracterizaba a sus novelas anteriores. Semejante actitud, que también habrá de determinar la escritura de su postrer obra, *El arpa y la sombra*, de 1979, se ve interrumpida —dicho sea entre paréntesis— por *La Consagración de la Primavera*, de 1978: novela de tesis, que es también autobiografía intelectual y testamento político, en la cual el escritor asume el compromiso de exaltar los logros de la Revolución Cubana y en vez de limitarse a *mostrar* la realidad, como conviene al género, se empeña en *demostrarla*.

En primera instancia, *Concierto barroco* es una novela que da cuenta del gusto de Alejo Carpentier por la música, una segunda vocación que, junto con la arquitectura, subyace en toda su obra y que ya se había manifestado con singular vehemencia en *Los pasos perdidos.* En esa novela, narrada en primera persona por un musicólogo atrás de quien puede advertirse la personalidad del propio Carpentier, el protagonista se adentra

[10] Alejo Carpentier, *Concierto barroco,* México, Siglo XXI Editores, 1974, 92 pp.

en las selvas del Alto Orinoco y conforme avanza en el espacio, retrocede en el tiempo —como había ocurrido en el prodigioso relato *Viaje a la semilla* (1944)—, hasta llegar al momento mismo del nacimiento de la música, que surge como un ensalmo ante la inminencia de la muerte. Ese pasaje constituye una de las páginas más bellas de la obra carpenteriana y acaso de la literatura de nuestro continente:

> Y en la gran selva que se llena de espantos nocturnos, surge la Palabra. Una palabra que es ya más que palabra. Una palabra que imita la voz de quien la dice, y también la que se atribuye al espíritu que posee el cadáver. Una sale de la garganta del ensalmador; la otra, de su vientre. Una es grave y confusa como un subterráneo hervor de lava; la otra, de timbre mediano, es colérica y destemplada. Se alternan. Se responden. Una increpa cuando la otra gime; la del vientre se hace sarcasmo cuando la que surge del gaznate parece apremiar. Hay como portamentos guturales, prolongados en aullidos; sílabas que, de pronto, se repiten mucho, llegando a crear un ritmo; hay trinos de súbito cortados por cuatro notas que son el embrión de una melodía. Pero luego es el vibrar de la lengua entre los labios, el ronquido hacia adentro, el jadeo a contratiempo sobre la maraca. Es algo situado mucho más allá del lenguaje, y que, sin embargo, está muy lejos aún del canto. Algo que ignora la vocalización, pero es ya algo más que palabra. A poco de prolongarse, resulta horrible, pavorosa, esa grita sobre un cadáver rodeado de perros mudos. Ahora, el Hechicero se le encara, vocifera, golpea con los talones en el suelo, en lo más desgarrado de un furor imprecatorio que es ya la verdad profunda de toda tragedia —intento primordial de lucha contra las potencias del aniquilamiento que se atraviesan en los cálculos del hombre—. Trato de mantenerme fuera de esto, de guardar distancias. Y, sin embargo, no puedo sustraerme a la horrenda fascinación que esta ceremonia ejerce sobre mí… Ante la terquedad de la Muerte, que se niega a soltar su presa, la Palabra, de pronto, se ablanda y descorazona. En boca del Hechicero, del órfico ensalmador, estertora y cae, convulsivamente, el Treno —pues esto y no otra cosa es un *treno*—, dejándome deslumbrado con la revelación de que acabo de asistir al Nacimiento de la Música.[11]

[11] Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos,* La Habana, Letras Cubanas, 1976, p. 171.

La pasión de Carpentier por la música data de su primera infancia y persistirá a lo largo de toda su vida. A los siete años de edad ya toca al piano preludios de Chopin, según su biógrafa y bibliógrafa Araceli García-Carranza, quien añade que su afición por la música le viene de su abuela, que fue una magnífica pianista, discípula de César Franck; de su padre, connotado arquitecto francés radicado en La Habana, que era un buen chelista, y de su madre, que también tocaba el piano.[12] Entre los primeros trabajos periodísticos de Carpentier se cuentan sus crónicas de conciertos y espectáculos, que continuará escribiendo a lo largo de toda su vida. Nada más entre 1945 y 1959, que son los años que vivió en Caracas antes del triunfo de la Revolución Cubana, publicó en su sección "Letra y solfa" del periódico *El Nacional* de Venezuela más de cuatro mil artículos sobre literatura, música y arte universal. Fue un extraordinario difusor musical en las ciudades donde vivió: París, Caracas, La Habana, en las cuales dirigió programas radiofónicos y administró estudios de grabación, además de organizar importantes actividades del género, como el Primer Festival de Música Latinoamericana en Caracas. Fue maestro de historia de la música en el Conservatorio Nacional de Música "Hubert de Blanck" en La Habana e investigador infatigable de la expresión musical de su país, lo que dio como resultado la publicación, en 1946, de su libro *La música en Cuba*. Por algo, en 1970 fue designado miembro de la Asociación de Compositores y Escritores de Francia. Y es que Carpentier también escribió numerosos libretos (tragedias burlescas, autos coreográficos, óperas bufas, cantatas) para músicos tan destacados como Marius François Gaillard, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Edgar Varèse, Darius Milhaud. Entre estas obras habría que mencionar *Yamba-Ó, La rebambaramba, Poèmes des Antilles, Canción de la niña enferma de fiebre, Invocaciones*.

Concierto barroco cuenta la historia de la puesta en escena de una ópera de Antonio Vivaldi, estrenada en el teatro Sant'Angelo de Venecia en el otoño de 1733, en la cual se narra la derrota de Moctezuma por las fuer-

[12] *Cf.* Araceli García-Carranza, *op. cit.,* pp. 11 y 12.

zas españolas que capitanea Hernán Cortés. El tema no puede ser más propicio para la pluma de Carpentier, pues se trata de una ópera barroca, que permite, además, enfrentar dos historias, dos culturas, dos mundos —América y Europa—, de cuya contraposición surge, en la óptica carpenteriana, precisamente "lo real maravilloso", como lo hemos venido señalando.

Un rasgo general que emparienta esta novela de Carpentier con la estética del siglo XVII es su referencialidad cultural, pues toma por asunto narrativo una obra artística preexistente, en este caso la ópera *Motezuma* de Vivaldi, para elaborar su propio texto. Tal actitud es muy propia del gusto barroco, una de cuyas características más notables es el artificio, que alguien definió como el arte del arte, esto es la remisión, en la propia obra, a una obra anterior, lo que inevitablemente acaba por articular un discurso paródico. No en vano, Severo Sarduy considera que los recursos preponderantes de la literatura neobarroca contemporánea son de carácter paródico: la intertextualidad y la intratextualidad, mediante las cuales se ejerce una sobreposición —ya manifiesta, ya implícita— de un texto nuevo en un texto precedente.[13] Si bien es cierto que la parodia suele escarnecer el texto original, también lo es que, sin perder su tono burlesco, puede enaltecerlo, rescatarlo y aun rendirle homenaje gracias a la dimensión crítica que toda parodia conlleva.

Que Carpentier tome un referente operístico para elaborar su novela es, en sí, un acto paródico, pero lo es doblemente en tanto que la ópera de referencia, a su vez, es una parodia de la historia de la conquista de México, consignada, entre otras, en la crónica de Antonio Solís que invoca el propio Vivaldi, compositor de la música y director de la orquesta. Y es que Alvise Giusti, autor del libreto, subvirtió hasta el absurdo la realidad histórica para hacerla atractiva en términos teatrales con la anuencia y el entusiasmo de Vivaldi, para quien, según la versión de Carpentier, "la ópera no es cosa de historiadores" y es inadmisible cualquier réplica que aluda a la veracidad: "No me joda con la Historia en materia de tea-

[13] *Cf.* Severo Sarduy, *op. cit.,* pp. 177-179.

tro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética" —le responde al Indiano, protagonista de la novela, que se ha indignado ante los disparates que la ópera relata, pues en ella Moctezuma y su esposa, la Emperatriz Mitrena, que a veces funge como si fuera la Malinche, son padres de Teutile, cuyo nombre, según los cronistas, le pertenecía a un general de los ejércitos mexicanos, y Cortés, por su parte, tiene un hermano menor, Ramiro, que lo acompaña en su empresa de conquista.[14] Como si ésta no fuera suficiente alteración, tras la derrota de Moctezuma, Mitrena, su mujer, aboga ante los españoles por la suerte de su marido y reconoce que antes de su llegada habían vivido en la oscuridad de la idolatría. Pero no acaba ahí la historia: Teutile, que va a ser inmolada en el altar de los antiguos dioses en cumplimiento de los designios de su vencido padre, es rescatada por Cortés, quien acaba por perdonar a sus enemigos y en señal de paz y de concordia dispone las bodas de la doncella con su hermano Ramiro. Para terminar, Moctezuma jura fidelidad eterna al rey de España.

De tal manera ha sido distorsionada la historia en aras de la teatralidad, que esta versión operística no solo es un testimonio del artificio del barroco, sino una manifestación emblemática de "lo real maravilloso". Si el Indiano, después de haber asistido al ensayo general de *Motezuma*, no ha podido convencer a Vivadi de la gravedad de los disparates que se han cometido, es porque el genial compositor considera que no tienen la menor importancia: al fin y al cabo, dice,"en América, todo es fábula: cuentos de Eldorados y Potosíes, ciudades fantasmas, esponjas que hablan, carneros de vellocino rojo, Amazonas con una teta de menos, y Orejones que se nutren de jesuitas…"[15]

Efectivamente, en la confrontación que la novela plantea y que alcanza proporciones delirantes en la ópera *Motezuma*, América mantiene y aun acrecienta la inveterada condición fabulosa que los europeos le han atribuido, mientras que Europa, en la óptica desencantada del Indiano y del negro Filomeno, su sirviente y compañero, busca artificialmente esa

[14] Alejo Carpentier, *Concierto barroco,* pp. 68 y ss.
[15] Ibídem, p. 70.

"ilusión poética" de la que habla Vivaldi, aun a costa de la verosimilitud histórica. En palabras muy sencillas, el Indiano le explica a Filomeno la esencia de la poética de "lo real maravilloso": "Fábula parece lo nuestro a las gentes *de acá* [de Europa] porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Llaman *fabuloso* cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer."[16] Nótese que en esta explicación, acaso involuntariamente, el autor, por boca del Indiano, hace depender lo *fabuloso* (adjetivo ciertamente muy próximo a *maravilloso*), no de la realidad intrínseca de nuestro continente, como lo sostiene en su teoría, sino de la distancia con la que los europeos miran las cosas de América, visión, por cierto, con la que podría identificarse la propia mirada de Carpentier. Ciertamente, la óptica del narrador de la novela no difiere mucho de la que el Indiano les adjudica a los europeos, pues a lo largo de la obra, América a menudo es definida por su condición fabulosa. Bastaría con recordar los antecedentes míticos en los que se enreda la genealogía del negro Filomeno, "biznieto de un negro Salvador que fue, un siglo atrás, protagonista de una tan sonada hazaña que un poeta del país, Silvestre de Balboa, la cantó en una larga y bien rimada oda, titulada *Espejo de Paciencia...*"[17] Pero quizá su más acendrado carácter fabuloso estriba en la desmesurada riqueza que se le atribuyó a América desde antes de que se le confiriera identidad continental, pues el imaginario europeo había cifrado en el ignoto Occidente desde tiempos inmemoriales, como lo ha dicho Edmundo O'Gorman, las más exacerbadas fantasías; esa riqueza fabulosa que hizo que tantos conquistadores perecieran en la codiciosa búsqueda del Potosí y de Eldorado. En fiel concordancia con esta secular fabulación, la novela de Carpentier se abre con una descripción pormenorizada —que muy bien podría ser europea— de los objetos de plata que el Indiano guarda en celosos cofres antes de iniciar su travesía por Europa. El lujo y artificio de aquellos enseres y utensilios dan fe de la opulencia de la capital de la Nueva España, la cual podría recibir de pláceme el mítico sobrenombre de *Elplateado:*

[16] Ibídem, p. 77.
[17] Ibídem, p. 20.

> De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platas recogía el jugo de los asados; de plata los platos fruteros, de tres bandejas redondas, coronadas por una granada de plata; de plata los jarros de vino amartillados por los trabajadores de la plata; de plata los platos pescaderos con su pargo de plata hinchado sobre un entrelazamiento de algas; de plata los saleros, de plata los cascanueces, de plata los cubiletes, de plata las cucharillas con adorno de iniciales… Y todo esto se iba llevando quedamente, acompasadamente, cuidando de que la plata no topara con la plata, hacia las sordas penumbras de cajas de madera, de huacales en espera, de cofres con fuertes cerrojos, bajo la vigilancia del Amo que, de bata, solo hacía sonar la plata, de cuando en cuando, al orinar magistralmente, con chorro certero, abundoso y percutiente, en una bacinilla de plata, cuyo fondo se ornaba de un malicioso ojo de plata, pronto cegado por una espuma que de tanto reflejar la plata acababa por parecer plateada…[18]

Así sea de manera parentética, conviene hacer un comentario a propósito de este pasaje, que responde ejemplarmente a la estética del barroco: la descripción se entretiene en la riqueza, el brillo, la magnificencia de los objetos de plata, y llega a tocar el tópico del desperdicio, que es, en opinión de Sarduy, el más claro símbolo del lujo en el arte barroco —arte de lo sobrante, de lo innecesario, incluso de lo excrementicio—: entre los utensilios que el Indiano habrá de llevar consigo en el viaje, se encuentra una bacinilla de plata, en la que se unen simbólicamente la suntuosidad y la inmundicia, como lo proponía Gracián, el mayor preceptista del barroco, en su *Agudeza y arte de ingenio*, donde dice que "unir a fuerza de discurso dos contradictorios extremos, extremo arguye de sutileza". En el fondo de la bacinilla, un ojo omnipresente mira con malicia escatológica el chorro de orín del Amo, para calificar el cual el narrador utiliza tres adjetivos —"certero, abundoso y percutiente" — como para corresponder, al menos en el estilo, a la riqueza que se describe espléndidamente en esa primera página de la novela.

[18] Ibídem, p. 9.

La idea de América como una entidad fabulosa se acentúa con las comparaciones que durante su viaje el Indiano establece entre las ciudades españolas y la capital de la Nueva España, que en tal rivalidad siempre resulta vencedora por lo que hace a su riqueza, su esplendor, su sabrosura. El Indiano, que había magnificado en su imaginación el Madrid de sus mayores, sufre una fuerte decepción al conocer la ciudad capital del reino:

> Imaginábase el Amo que Madrid era otra cosa. Triste, deslucida y pobre le parecía esa ciudad, después de haber crecido entre las platas y tezontles de México. Fuera de la Plaza Mayor, todo era, aquí, angosto, mugriento y esmirriado, cuando se pensaba en la anchura y el adorno de las calles de allá, con sus portadas de azulejos y balcones llevados en alas de querubines, entre cornucopias que sacaban frutas de la piedra y letras enlazadas por pámpanos y yedras que, en muestras de fina pintura, pregonaban los méritos de las joyerías. [19]

Un ejemplo más: las diferencias gastronómicas que amo y sirviente establecen en una mesa madrileña al recordar con añoranza las cocinas de México y Cuba, sus patrias respectivas:

> De cocina no podía hablarse: ante las albóndigas presentes, la monotonía de las merluzas, evocaba el mexicano la sutileza de los peces guachinangos y las pompas del guajolote vestido de salsas obscuras con aroma de chocolate y calores de mil pimientos; ante las berzas de cada día, las alubias desabridas, el garbanzo y la col, cantaba el negro los méritos del aguacate pescuezudo y tierno, de los bulbos de malanga que, rociados de vinagre, perejil y ajo, venían a las mesas de su país, escoltados por cangrejos cuyas bocas de carnes leonadas tenían más sustancia que los solomos de estas tierras.[20]

Si en toda la obra de Carpentier, como hemos venido diciendo, se presenta una contraposición entre la vitalidad, la riqueza, la energía americanas, por una parte, y la decadencia europea, por la otra, *Concierto ba-*

[19] Ibídem, p. 27.
[20] Ibídem, pp. 27 y 28.

rroco no es, pues, una excepción. Sin embargo, a diferencia de las anteriores, esta novela de Carpentier no parece poner el énfasis en la dicotomía planteada sino en la conjunción de elementos europeos y americanos, sin los cuales no puede haber concierto, en el sentido de unión y concordia que más allá de su acepción musical la palabra denota. El capítulo del *Ospedale della Pietá*, sin lugar a dudas uno de los más vigorosos y divertidos de la obra carpenteriana, narra con gracia incomparable la improvisación inverosímil y por ende maravillosa de un concierto absolutamente improbable dirigido por el Maese Vivaldi con la participación —¡quién lo diría!— de Doménico Scarlatti en el clavicémbalo y de Haendel, quien suplementa el bajo continuo, y con el concurso de las pupilas de ese orfanatorio veneciano, cada una de las cuales domina el instrumento musical que se le ha adherido a su nombre en señal de identidad: *Pierina del violino, Cattarina del corneto, Bettina della viola, Marggherita del arpa doppia...* A ese torrente musical que va *in crescendo*, de pronto se incorpora el negro Filomeno, armado de "una batería de calderos de cobre, de todos tamaños, a los que empezó a golpear con cucharas, espumaderas, batidoras, rollos de amasar, tizones, palos de plumeros, con tales ocurrencias de ritmos, de síncopas, de acentos encontrados, que, por espacio de treinta y dos compases, lo dejaron solo para que improvisara."[21] Esta conjunción no solo remite a un pasado de sincretismos culturales, tan frecuentes en la obra carpenteriana, sino que apunta hacia el futuro. Por ello el Indiano, al explicarle a Filomeno que los europeos "llaman *fabuloso* cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer", según citamos, añade sentenciosamente: "No entienden que lo fabuloso está en el futuro"; es más, dice en tono concluyente: "Todo futuro es fabuloso".[22] Con semejante consideración de su personaje protagónico, el escritor puede brincarse las trancas de la cronología histórica. En el apacible cementerio de Venecia, donde se reúnen los músicos y el Indiano y su sirviente para descansar de los excesos del carnaval, aparece de pronto, como nuncio

[21] Ibídem, pp. 43 y 44.
[22] Ibídem, p. 77.

del futuro apenas en la tercera década del siglo XVIII, ni más ni menos que Stravinsky. Y tras él, el mismísimo Louis Armstrong, paradigma de la libertad, de la creación y de la negritud liberada, que se erige en el guía del negro Filomeno, quien abandona su condición de sirviente para emprender la ruta que lo conducirá a tocar la trompeta de su más fervorosa pasión.

Concierto barroco es una novela deliciosa, propositiva, liberadora. Desde el momento mismo en que el Indiano, cuando presencia el ensayo general de la ópera *Motezuma*, se identifica más con los vencidos que con los vencedores, se anuncia la emancipación cultural de la colonia y se abre un camino de libertad, que el propio autor recorre, tautológicamente, en la misma configuración de su novela.

LOS CÍRCULOS CONCÉNTRICOS EN LA POESÍA DE ISAURA CALDERÓN*

Gustavo COUTTOLENC

El 23 de enero de 2002, en esta sede de la Academia Mexicana de la Lengua, presenté mi conferencia "El Debate de la Rosa", originado en un buen número de sonetos que, con el mismo nombre, fueron publicados en la revista *Ábside* allá por los años setenta. La poeta Isaura Calderón fungió como juez. Me agradó el juicio emitido sobre cada uno de los púgiles en particular y después en conjunto, por los señalamientos de los rasgos característicos de cada púgil, expresados con exactitud y belleza. Eso me impulsó a estudiar toda su poesía contenida en sus cinco libros publicados: *Tal como tiembla el agua,* 1963; *Ha de venir un alba,* 1965; *Parábolas del viento,* 1970; *Amor... su paraíso y su nostalgia,* 1975; y *Antología menor de poemas de Isaura Calderón,* 1978.

Isaura tiene poesía preferentemente religiosa, semejante a la de otras poetas, como Gloria Riestra, Concha Urquiza, Emma Godoy, por citar solo algunas, que se encumbran en la misma cordillera de la poesía femenina mexicana.

En un principio colaboró con algunos poemas y prosas sueltas, en el diario de Tampico *El Mundo,* en la revista *Ábside,* en *Cuadernos de Bellas artes* y en el *Anuario de la poesía mexicana* del D. F. Después vendrán los ya mencionados libros. Asimismo aparecerán algunos títulos de su obra en otros géneros literarios.

Isaura tiene lo que no se compra, la inspiración, y posee lo que se alcanza con el estudio, la estrófica preferentemente clásica: el soneto, el

* Leído en la sesión celebrada el 23 de octubre de 2003.

terceto, la décima, el verso alejandrino, amén de una buena dosis de poesía en verso libre.

Raíces de la poesía de Isaura Calderón

1. La Biblia, para cantar el amor; Cantar de los Cantares 1, 4; 1, 5; 2, 15. Isaías 45, 15 influye en el poema *Esa mar tan escondida*. Juan 3, 8 inspira los poemas: *La palabra, lo indecible, lo inaudible, Lo que soy.*

2. Virgilio. La poeta pone como epígrafe del poema *Canciones* el verso 25 de la Égloga VIII, llamada *La Hechicera,* que dice:

> *Incipe maelanios mecum, mea tibia, versus*
> [Entona conmigo, zampoña mía, versos dignos del Ménalo],

verso que repite hasta seis veces, que responden a los siguientes números progresivos dentro del poema 31, 36, 42, 46, 51, 57 y también parcialmente para suspender los cantos entonados. El ménalo era un monte de la Arcadia dedicado al dios Pan, dios pastoril griego, hijo de Hermes y de la ninfa Driope, en el que los pastores solían cantar en diálogo cantares de temas amorosos y otros.

Isaura, al modo pastoril, dialoga con su alma sobre el tierno silbo del Amor que llama, invitándola a escuchar las endechas del Pastor que canta y donde el Mayoral laza las estrellas para hacer vibrar su personal balada en la vacía noche oscura, en espera de la Vida que vendrá en el amanecer.

Cabe recordar que el arcadismo, como género literario, cobró nuevos bríos en la Academia de los Árcades fundada en Roma por inspiración de la reina Cristina de Suecia en el siglo XVII, difundiéndose por Inglaterra, Francia, Alemania, etc. Asimismo tuvo presencia en México en algunos compatriotas que pertenecieron a dicha corporación: Ignacio Montes de Oca y Obregón, Joaquín Arcadio Pagaza, Federico Escobedo Tinoco, con los nombres pastoriles siguientes: *Hipandro Acaico, Clearco Meonio, Tamiro Miceneo,* respectivamente.

3. Los clásicos españoles.

a) Místicos: Teresa de Ávila y Juan de la Cruz.
De ellos dice Marcelino Menéndez Pelayo:

Todos nuestros grandes místicos son poetas, aun escribiendo en prosa, y lo es más que todos Santa Teresa en la traza y disposición de su *Castillo interior;* pero la misma riqueza de la materia me obliga a reducirme a los que escribieron en verso y a prescindir casi de la doctora avilesa. Y la razón es llana: Entre los 28 poemas que en la edición más completa se le atribuyen, muchas son de autenticidad dudosa, fuera de la conceptuosa letrilla, que ya acude a nuestras mentes:

Vivo sin vivir en mí,
Y tan alta vida espero,
Que muero porque no muero.[1]

Pero aun hay poesía más angelical, celestial y divina (que las odas de Fray Luis de León), que ya no parece de este mundo ni es posible medirla con criterios literarios, y eso que es más ardiente de pasión que ninguna poesía profana y tan elegante y exquisita en la forma, y tan plástica y figurativa como los más sabrosos frutos del Renacimiento. Son las *Canciones espirituales* de san Juan de la Cruz, la *Subida del Monte Carmelo,* la *Noche oscura del alma*. Confieso que me infunden religioso terror al tocarlas. Por ahí ha pasado el Espíritu de Dios, hermoseándolo y santificándolo todo:

Mil gracias derramando,
Pasó por estos sotos con presura,
Y yéndolo mirando,
Con sola su figura
Vestidos los dejó de su hermosura.[2]

[1] José María Sánchez de Muniain, *Antología general de Menéndez y Pelayo II* [recopilación orgánica de su doctrina], Madrid, BAC, 1956, p. 637.
[2] Ibídem, pp. 637-638.

Hay influjo de Boscán y Garcilaso, amén del Romancero y Cancionero popular y profano de donde toman algunos versos para cantar a lo divino.[3]

Teresa de Ávila inspira a Isaura en los temas de la "vida" y de la "muerte", de manera especial en *Décimas a la Hermana Muerte* y en otros variados poemas.

Y Juan de la Cruz influye en los contrarios "tiniebla" y "luz", dejando honda huella en diversos poemas de Isaura.

b) Lope de Vega.

Lope de Vega tiene una presencia especial en los temas "Asedio" y "Rendimiento". Esa aportación de los clásicos españoles se verá con claridad en los correspondientes lugares en que se detallan dichas influencias.

4. Sor Juana Inés de la Cruz. Alienta el soneto de Isaura *A un retrato.*

5. Juan Ramón Jiménez. Platero el moguereño es recreado por nuestra poeta en *Estampas de Platero* sin que pierda en el poema la suavidad, el cascabeleo y el trotecillo alegre que tiene en *Platero y yo* en la prosa poética y bellísima de su autor.

6. Pedro Garfias. A quien Isaura dedica *Epístola a un poeta en el exilio,* fraternal poema en que le dice:

> Pedro Garfias hermano: soy tu hermana pequeña;
> el árbol y las aves me dieron tu mensaje,
> en la nube y el viento llegó a mis costas áridas
> y tu gran voz resuena en mis grises litorales.
> Los hermana la soledad y las saudades.

7. Miguel Hernández. El poeta de garra y de guerra, con el poema "Canción última" de su libro *El hombre acecha* le presta un epígrafe para

[3] *Cf.* Dámaso Alonso, *Obras completas II* [Estudios y ensayos sobre literatura], Madrid, Gredos, pp. 896 ss.

el poema *Del mar y del sueño,* que lo componen cinco sonetos sobre la esperanza. El estribillo de Miguel reza: *¡Dejadme la esperanza!...*

Metáfora inicial

Isaura Calderón se califica como un constante surtidor de círculos concéntricos. En *Tal como tiembla el agua* y su primer poema del mismo nombre, afirma:

> Rozome con sus alas el misterio
> y me tocó en el alma
> que desplazó sus círculos concéntricos
> tal como tiembla el agua…
> Se anuda en mi garganta lo inefable
> y solo sé temblar.

Esos temblores de nuestra poeta son el asunto de mi conferencia "Círculos concéntricos en la poesía de Isaura Calderón". El misterioso aletazo es a su alma, lo que cualquier objeto para el agua en que cae.

La profunda razón de esta poesía isaureña es la inquietud metafísica. El hombre sufre porque tiene conciencia de su ser contingente; el inconsciente ni sufre ni se angustia. Solo el ser humano puede formular un cuestionario en busca de una respuesta: ¿Cuál es mi origen y destino? ¿Qué es el tiempo que mide el movimiento de mi ser en el espacio? ¿Por qué el dolor y su terca compañía? ¿Por qué la muerte inexorable? ¿Y el más allá, una vez cruzados los umbrales de la muerte?

El anhelo de no morir para siempre nos viene de origen, es algo nativo y ontológico, que nos distancia de los animales carentes de esa tendencia a la infinitud. El poeta busca asirse a lo eterno, sin devenir y dador de consistencia a cuanto existe. ¿Habrá un presente cierto que nos ponga a resguardo de todo contratiempo? ¿Habrá una fuerza motriz impulsadora a la Bondad y a la Belleza que arrastran irresistiblemente a los humanos? ¿Habrá un primer responsable ante la seguridad interior y exterior en

nuestro paso por la vida? ¿Habrá una vida y una esperanza radicales? Ese sufrimiento de los humanos es la inquietud que expresa Agustín de Hipona en el libro de sus *Confesiones:* "Nos has hecho, Señor, para ti y nuestro corazón está inquieto hasta que descanse en ti". Veamos cómo expresa Isaura esa inquietud en su poesía.

Los principales existenciales de la poesía de Isaura Calderón, según mi parecer, son: vida, muerte, asedio, rendimiento, tiniebla, luz, soledad, angustia, esperanza, amor, nostalgia.

Vida

El espacio vital de la poeta está marcado por el sufrimiento, como lo afirma en *Letanía del tiempo:* "Oh vida, / exilio y cárcel, / me dueles cada hora".

Ella se considera desterrada y en prisión, como un pájaro ciego, encarcelado, pero con el deseo del retorno a la patria lo antes posible; es el número que se reintegra a la unidad. Tiene prisa por volver. Sufre debido a la irresistible tendencia a la infinitud ya mencionada que atestigua la conciencia. No tendrá reposo mientras no llegue a la meta.

Isaura espolea su deseo cuando dice: "Cruz fiel, rescate y vida / sea ya mi hora nona".

Suspira por su propio atardecer y ocaso de su vida, como un tránsito a la luz imperecedera de un día sin declive.

Muerte

En efecto, la situación límite de la muerte no es un obstáculo para la poeta, pues la desea, y en qué forma, respetando el día y la hora de quien es la Fuente de su ser y de su actuar. Sería suficiente leer las *Décimas a la hermana muerte,* a quien pide un encuentro sin rodeos, pues nunca la ha temido. La apostrofa, acumula calificativos que la retan para que venga:

morosa, morbosa, indecisa; recurre al piropo para ver si la atrae: *luminosa, serena, grave, radiosa.* A pesar de tanto empeño no logra su propósito. Termina despidiéndose fraternalmente de ella y rogándole una vez más: "Hermana mía, ya no te hagas esperar". También en los sonetos *Madre tierra, A solo una jornada, Un paso más,* se revela el deseo de la muerte. Se manifiesta en Isaura Calderón el influjo de Teresa de Ávila, al decir en el poema *Inaudible* que se encuentra "en tácito y cabal desasimiento", con "urgencia teresiana de séptima morada" que exige un nada poseer que pudiera estorbar el último viaje. Asimismo cuando difiere en sentimientos, al preguntarse "¿No es mejor el 'in pace' claudicante, que ese 'lento morir pero no muero'?" Prefiere la muerte comprobada al estar muriendo de ganas de morirse que no llega. Todo lo dicho lo comprueba el poema *Sed*.

Asedio

Es relevante el existencial ASEDIO con el correspondiente rendimiento. Ella se sabe perseguida como una caza. Motivada por esa persecución pronuncia este apóstrofe: "Flechador implacable/ que llevas cinco flechas ignicentes/ en tu armado carcaj: '¿No has visto que se escapan tus saetas/ en búsqueda amorosa?'" y eso desde el amanecer de su vida (poema *Asedio*).

Pide al Cazador Celeste que detenga su cacería. Hay aquí el influjo de Lope de Vega en el poema isaureño *Lluvia de mayo,* en que el cazador no tolera que se le diga *mañana*; debe ser *hoy.* Recordemos los dos tercetos del poema del Fénix de los Ingenios, que se conoce por el endecasílabo: *¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?* Y cuyos tercetos aludidos rezan:

¡Cuántas veces el ángel me decía:
"Alma, asómate ahora a la ventana,
verás con cuánto amor llamar porfía!
¡Y cuántas, Hermosura soberana,
"*mañana* le abriremos respondía,
para lo mismo responder *mañana*".

Continuando con el influjo de Lope, me permito leer íntegro un soneto del Fénix de los Ingenios, escogido de entre sus rimas sacras, por la importancia en la poesía de nuestra poeta a quien inspiró 14 sonetos, iniciado cada uno con un endecasílabo del poema de Lope, en riguroso orden progresivo, insistiendo en el llamado inacabable que logrará el rendimiento. Leamos el soneto:

PASTOR QUE CON TUS SILBOS AMOROSOS

Pastor que con tus silbos amorosos
me despertaste del profundo sueño;
Tú, que hiciste cayado de este leño
en que tiendes los brazos poderosos.

Vuelve los ojos a mi fe piadosos
pues te confieso por mi amor y dueño
y la palabra de seguirte empeño
tus dulces silbos y tus pies hermosos.

Oye, Pastor, que por amores mueres,
no te espante el rigor de mis pecados,
pues tan amigo de rendiros eres;

espera, pues, y escucha mis cuidados
pero, ¿cómo te digo que me esperes,
si estás, para esperar, los pies clavados?

La glosa sonetaria de Isaura al poema de Lope bastaría para darle un lugar distinguido en la poesía mexicana.

Rendimiento

La respuesta al constante asedio está claramente dada en el poema *Ciervo herido*, escrito en tercetos. De él doy una muestra que transparenta el regreso:

Y aquí voy, ciervo herido, a tu colina,
sin que el cepo de arcilla se deshaga,
sin que alcance tu fuente cristalina.

¡Espera, oh Dios! Yo volaré a tu zaga
trascendiendo la greda pecadora;
que una aridez de páramos me llaga
y una sed de desiertos me devora…

Tinieblas

Isaura experimentó las noches del sentido y del espíritu de que hablan los místicos en su itinerario espiritual hacia la luz. Pero usa un vocabulario más bronco y galopante que el de ellos.

Solo aquel que recibe el don de la contemplación y lo experimenta sabe que es un regalo de Dios. La vida cambia radicalmente, pues equivale a una especial ayuda de quien es la Trascendencia para ir purificando nuestro ser. En adelante, los remos dejan el lugar a la brisa que facilita el navegar por la vida. Santa Teresa equipara esa facilidad al riego de un huerto que, después de escombrado y preparado con la siembra de plantas y árboles nuevos, se ha de regar, de la manera más eficaz y menos fatigosa. Lo dice así:

> Paréceme que se puede regar de cuatro maneras; o con sacar el agua del pozo, que es nuestro gran trabajo; o con noria y arcaduces, que se saca con un torno y es a menos trabajo que estotro y sácase más agua; o de un río o arroyo, y esto riega muy mejor… y es a mucho menos trabajo del hortelano; o con llover mucho, que lo riega el Señor sin ningún trabajo nuestro.[4]

Es noche porque nos purifica y trasciende el talento humano. Comparemos las ideas y el modo de decirlas, el de san Juan de la Cruz y el de Isaura Calderón:

[4] "Castillo interior" o "Las Moradas".

Juan de la Cruz:

En una noche oscura,
con ansias en amores inflamada,
¡Oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.

¡Oh noche que guiaste!
¡Oh noche amable más que la alborada!
¡Oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada![5]

Isaura en el soneto *En mi esperanza*:

Ajena a las humanas ataduras,
penosamente voy por mi sendero
por los derrumbes de la Noche. A oscuras.

No hay hitos, ni señales, ni asidero
y todo es apariencia que refleja
mi propia ensoñación, en la que muero.

Próxima ya la presentida aurora,
tiene el instante un espejismo alado
y anoche es solo amanecer ahora.

por los derrumbes de esta Noche, a oscuras…

Luz

El humano busca respuesta a un pujante cuestionario: ¿Quién soy? ¿De dónde vengo? ¿A dónde voy? ¿Por qué el dolor? ¿Qué habrá detrás de

[5] Canciones 1 y 5 de la "Subida al Monte Carmelo".

aquella puerta cuyos umbrales tenemos que pasar todos? Buscamos luz que disipe la ignorancia. Es una catarsis derivada de nuestra inquietud ontológica, trascendente, pero con la irrefrenable tendencia al amanecer, a la luz. Ya vendrá la aurora, cuando el sol barra el cúmulo de nubes aquejantes. Isaura sabe que "hay que cruzar mil desiertos para arribar al mañana"; persevera "en la búsqueda por los caminos sombríos, pero al fin caminos", hasta alcanzar "el nido… donde se abren los cálices del alba" en los poemas *A solo una jornada* y *Un paso más*. En otros, nos dice que los extremos se tocan: sombra-luz, noche-sol, en que sale victoriosa la claridad inmarcesible.

Soledad

¿Cómo vive la soledad Isaura Calderón? Entre el asedio del Pastor que llama y la respuesta a su llamado, como queda dicho, la voz pastoril pasa sin detenerse igual que una canción inefable, inaudible, y la oveja queda en noche oscura y angustiosa soledad. Todo parece una insinuación inasible, pues dice que no retiene el mensaje de ese canto, porque va "diciendo no sé qué, que se esfuma". Vemos una vez más que se cubre con la sombra de san Juan de la Cruz, que pone en labios de la esposa una expresión semejante, cuando no retiene lo que todos dicen del esposo:

> Y todos cuando vagan,
> de ti me van mil gracias refiriendo,
> y todos más me llagan,
> y déjame muriendo
> un no sé qué que queda balbuciendo.[6]

La poeta queda en incurable dolencia porque el Deseado no está presente; persiste la soledad, como lo afirma en el poema *Evocación III. La*

[6] Estrofa séptima del *Cántico espiritual.*

soledad mortal se nos agolpa, y así ha de seguir por más tiempo, como canta en *Se me desahoga la pena:*

Por la rompiente más bronca
del más áspero penar
voy, remera alucinada,
bogando mi soledad.

Califica a la soledad severamente: soledad desasida, colmada, desnuda, redonda, soledad terrible del camino, manojo de soledades. No obstante bogará *Hacia el mar último,* del libro *Parábolas del viento.*

Esperanza

Pero en la soledad mantiene una esperanza irreductible, no importa que esté aún lejana, algo le dice que vendrá. En *Se me deshoja la pena* y en la última octava descorre el velo de la esperanza nublada y de algún modo presentida:

Mi meta sigue distante
¡ay, a distancia estelar!
pero taladra la noche
una voz, una señal
al filo de la esperanza
como una estrella de paz
que ya en la cárcel del pecho
tiene voz mi soledad...

Aunque la esperanza ardiera hasta consumirse y se presentara como una leve señal habitada por la segunda virtud teologal y, además, en una noche silenciosa, no cesaría de impulsar los *remontes del alba.* Sabe que las tinieblas serán barridas por el alba de instantes en cuyos confines está *Aquel que es* y que la espera, una vez liberada de la prisión humana. Desea apurar todas las sombras.

En el poema *Del mar y del sueño,* con el epígrafe de Miguel Hernández *Dejadme la esperanza,* verso postrero del poema *Canción última,* compone cinco sonetos sobre la esperanza que no pierde ni desea perder, sigue alimentando la espera de su soledad.

Amor-nostalgia en la poesía de Isaura Calderón

Isaura Calderón vivió, a su vez, el amor humano. Contrajo nupcias con Ventura Calderón Zepeda, de muy holgada posición económica; y solo tuvo un hijo.

Esposo e hijo murieron dejando en ella un vacío y una herida que marcaron largo tiempo su vida con severa nostalgia, ya que les sobrevivió muchos años. Isaura murió el 6 de febrero del 2002 a la edad de 89 años. Ese amor estuvo erizado de penas hirientes, como llagas que no cicatrizan, pues son constantes surtidores de incurable nostalgia, al grado que afirma en el soneto *Holocausto:*

Pasó la vida, amor, pasó la vida,
me fue holocausto el terrenal amor.
Dejó su lanza en mi costado hundida
y el prado exhausto de renuevo y flor.

La cornucopia de su amor henchida
volcose lejos a mi alrededor,
mi ávida mano se quedó tendida
y en el silencio se perdió el clamor.

Voy hacia ti, Señor, abre la puerta.
Vengo desde la noche, a descubierta,
por la ruta de lágrimas sin luz.

Como se viene al reino de tu alianza,
—a corazón abierto—, a zarpa y lanza,
bajo el peso aplastante de la cruz.

El libro *Amor... Su paraíso y su nostalgia* comienza con el poema *Pliego de Peticiones,* donde pregunta al Amor trascendente:

> …y bien, yo te pregunto, Padre, Maestro, Amigo:
> ¿Lo que viví hasta ahora, puede llamarse vida,
> no sazoné mi pan con la sal de mis lágrimas?
> …mis hermanos, los pobres, tan amados por ti
> ganan unos mendrugos con sudor y con llanto
> pero alternan las penas con lo que a mí me falta.
> Desde mi buena mesa envidié sus hambrunas
> porque se consolaban con amor y con besos.
>
> Dime, Señor, con mi pasado amargo
> ¿No alcanzo a comprar eso?… ¿será mucho pedirte?
> En el valle de lágrimas hasta un pobre tiene algo
> que mitiga sus penas y desala sus lágrimas.
> ¿Por qué yo solo tuve la soledad y el llanto?
> No lo quisiera hacer… pero ¡protesto!..

Isaura lleva un Job por dentro, pide cuentas: "¿Qué respondes? Aquí espero".

Explaya sus sueños en la búsqueda del amor ya perdido. Y, para no desesperar, compone tres sonetos titulados *Desde la esperanza,* en los que asegura que no desesperará.

Y en el poema *Deshielo* dice que sus ruegos has sido escuchados, que se ha constelado al fin su noche con los sueños. Y, resignada, regresa a la progerie de su ocupación artística: la música, los poemas, y un ángel que sin él jamás viviera. Quiere ordenar su caos. Parece que se olvida del paraíso del amor y se refugia en la nostalgia. A veces le parece que en vano quiere olvidar, pues vuelve a su recuerdo, se agita como un mar infinito que cambia a cada instante.

En la segunda parte del libro en el poema *Buenas noches, tristeza,* retoma sus expresiones místicas: "Por los derrumbes de la Noche, a oscuras / y en silencio".

Así, en el poema *La Noche Vieja* da gracias por el año que acaba y por año que comienza, aunque su cielo no tenga estrellas.

El epígrafe a la tercera parte del libro es indicativo de que vive de nostalgia: "Sin paraíso yo, / Eva sin Edén, / no sé si existo".

Y en una serie de sonetos se describe "flor efímera del heno", "sin ti se me quedó desanimada, / y aquí van, gota a gota, versos y versos".

Al acercarse al ocaso rescata del naufragio la sed de Infinito y de Hermosura; siente que el dolor fue pesadilla. No obstante se ilumina la distancia de la que parecía haber superado.

Nunca supe, hasta hoy, cuánto te amaba,
cuánto duele la ausencia permanente;
fue preciso soñar tu voz ausente
para saber cuán sola me quedaba

Mientras, lejos de mí, Dios te llamaba,
yo quisiera saber exactamente
qué mensaje se heló preso en tu frente
para mi corazón que te esperaba.

¿Lo canceló la muerte y Dios lo guarda
hasta que diga: Ven… tu amor te aguarda?
Pero, entre tanto, pienso en tu agonía.

Y de mi amor la dimensión exacta,
se mide en mi dolor, que guarda intacta
la infinita tristeza de aquel día.

En el poema *La cita* se reunirá con sus seres queridos. Hay alternancia de paraíso y de nostalgia, mas, al fin, vuelve al Absoluto.

Itinerario

Isaura Calderón nació en Tula, Tamaulipas, el 4 de noviembre de 1912. Cursó la primaria y la carrera de pianista en Tampico, teniendo una es-

pecial capacidad para la música. En la hora nona de su vida, se presenta como Isaura Martínez de Calderón al entrar al campo de las letras.

Las musas favoritas en su vida artística fueron Euterpe, diosa de la música, y Erato, diosa de la poesía lírica. No contenta con ello, logró de la autoridad competente que se fundaran los institutos del INBA en su estado, y ella personalmente fundó el de Tampico, y abrió las puertas a todas las musas[7] para quienes han cultivado y manifestado en él las artes y las ciencias. Además impartió en el mismo INBA de Tampico la cátedra de piano por un bienio. Tuvo algunos cargos honoríficos dentro del INBA en Tamaulipas.

Aunque desde temprano colaboró en diversos temas en *El Sol de Tampico* y en *El Mundo* y en *Schola Cantorum,* voz oficial del Conservatorio de las Rosas de Morelia, tierra de tantos insignes genios que han alcanzado renombre nacional y extranjero, como Miguel Bernal Jiménez, Delfino Madrigal, por citar algunos. Su poesía lírica comenzó a darse a conocer en la revista *Ábside,* de los hermanos Gabriel y Alfonso Méndez Plancarte, de cuya plataforma despegó, como tantos otros, a la fama, y en la revista *Cenit*. Después vendrán sus libros.

No obstante las muchas savias nutrientes de las que ya se habló, estas no opacan su personalidad de poeta; ella no se pierde en la comparsa; es ella nítida y transparente.

Tiene otros géneros literarios: *Ensayos sobre la lengua y la literatura castellanas,* con mención honorífica en Monterrey, y *La provincia en la cultura*.

Murió el 6 de febrero de 2002 a la edad de 89 años.

Isaura Calderón ha conquistado en la poesía femenina mexicana un muy prestigiado sitio, como se puede apreciar en sus obras líricas.

Juicio sobre la obra de Isaura Calderón

El libro *Amor... su paraíso y su nostalgia,* libro que cierra la creación poética de Isaura Calderón, es la expresión de una vida de quien está do-

[7] Véase el apéndice III, al final.

cumentada en la experiencia de un prolongado y hondo sufrimiento de quien gozó el amor, de quien lo perdió y, consiguientemente, vivió de la nostalgia de ese amor ya inexistente. Lo maravilloso es que no hay falsía en la manera tan personal de expresarlo; nace de un manantial que fluye y se dilata con verdad y trasparencia. Se ha dicho que el estilo es el hombre, cada ser humano, con su obra, su época, su literatura. Isaura tiene un estilo inconfundible; su obra erizada de garfios hirientes y manifestada con sinceridad y sin alardes; su época, casi todo el siglo XX, en cuya primera mitad ha florecido la poesía femenina; no obstante que ella escribió en la hora nona, en el atardecer de su vida, ha seguido a las poetas que escribieron preferentemente poesía religiosa. Cabe subrayar que el desenlace de tanta pena en la vida de Isaura desemboca en la esperanza de una luz de amanecer después de muchas noches de oscuridad en que vivió. Es poeta de inquietud trascendente en busca de la infinitud, no obstante la temporalidad que nos caracteriza, pero con la tendencia a una vida sin fin. Ha logrado a pulso, que no gratuitamente, un sitio muy prestigiado en las letras mexicanas del siglo XX.

APÉNDICE I
El llamado del Pastor en cada uno de los sonetos que Isaura Calderón compuso inspirada en Lope de Vega

Veamos el llamado o respuesta, o ambos, en cada soneto: de Isaura Calderón a la zaga de Lope.

Primer soneto:	… por el cantil oscuro me despeño…
Segundo soneto:	Y al filo de las albas que convoca tu melodioso silbo mi horizonte, me dejas trascendida de dulzura…

Tercer soneto:	…para seguir mis pasos cuesta a cuesta…
Cuarto soneto:	…con ansias de asumir en un abrazo la bruma congelada de mi ocaso por deshacerla en haces luminosos…
Quinto soneto:	…que me deja oír tus místicos acosos…
Sexto soneto:	Cuándo por fin llegaste hasta mi puerta…
Séptimo soneto:	mas ya me impele el viento que acrisola enterneciendo mi ámbito silente tu música de silbos amorosos…
Octavo soneto:	por donde el dardo de tu luz me asestas para alumbrar abismos pavorosos;…
Noveno soneto:	Si que te siga por doquier que fueres me vas diciendo con tu silbo alado…
Décimo soneto:	…El silbo con que desde ahí me tientas…
Undécimo soneto:	…¡quebrántame la arcilla que me apresa y salga de los páramos helados el alma, hacia tus cármenes, ¡lesa!…
Duodécimo soneto:	Espera, pues, y escucha mis cuidados ya que me dan la pauta y es de oro —áurea lira para el plañir sonoro— en el estro de acentos olvidados.
Décimo tercer soneto:	y a zarpa de fiereza y de pavura el alma, en un guiñapo fementido, me vuelve a supurar su llagadura…
Décimo cuarto soneto:	Si al prado de verdor de tus collados me llamas desde el áspero madero, espera: llegarán hasta el otero mis pávidos corderos extraviados.

APÉNDICE II
EL MÉNALO EN LA OBRA DE VIRGILIO Y DE ALGUNOS OTROS CLÁSICOS LATINOS

La Arcadia, país muy celebrado en la poesía pastoril, es una región montañosa de la Grecia antigua, en la parte central del Peloponeso, habitada por los arcadios o árcades, pueblo de pastores, y que las ficciones de los poetas convirtieron en la mansión de la inocencia y de la felicidad.

La Academia de los Árcades fue fundada en Roma en 1690 por el poeta y retórico Crescimbeni. Su reglamento lo redactó el jurisconsulto Gravina.

Sus miembros, hombres o mujeres, se inscribían bajo un nombre pastoril griego y debían imitar en sus costumbres y en el espíritu de sus obras literarias la sencillez y el buen gusto supuesto en los antiguos habitantes de la Arcadia. Las reuniones tenían lugar en un jardín, siete veces al año. Sus modelos fueron Teócrito, Virgilio Sannazaro. El boletín de la sociedad tiene como título *Le Giornale Arcadico.* El presidente se elige para un periodo de cuatro años.

En Roma fue fundada la Academia de los Árcades por inspiración de la reina Cristina de Suecia en el siglo XVII.

Arcadismo es la tendencia literaria y artística de los siglos XVI y XVII, que buscaba su temática en el bucolismo y en los idilios que inmortalizaron Teócrito y Virgilio.

APÉNDICE III
LAS MUSAS E ISAURA CALDERÓN

Las musas eran cada una de las deidades hijas de Zeus y Mnemosine. Euterpe, diosa de la música, prevalece en la edad primera de la vida de Isaura Calderón; pero, en cambio, en la hora nona y el atardecer de su vida, ocupa un lugar eminente Erato, diosa de la poesía lírica, sin perder su querencia a la primera, ahora simultánea con la segunda.

Yo diría más, Isaura que fundó con las debidas licencias el INBA en su estado y ella personalmente fundó el de Tampico, abrió las puertas a todas las musas: Clío, musa de la historia; Talía, diosa de la comedia; Melpómene, musa de la tragedia; Terpsícore, de la danza; Polimnia, musa de la mímica; Urania, de la astronomía; y Calíope de la elocuencia y de la poesía épica.

Eran genios benéficos y consoladores, amigas de la sabiduría y la concordia, cantoras de los dioses. Estaban relacionadas con la concepción pitagórica de que la música expresa el origen del cosmos.

FRANCISCO XAVIER CLAVIGERO Y LA QUERELLA ILUSTRADA DE LA *HISTORIA ANTIGUA DE MÉXICO*

Elías TRABULSE

A don José Luis Martínez,
historiador y biógrafo
de Hernán Cortés

En el año de 1780 el jesuita mexicano Francisco Xavier Clavigero publicó en Cesena, Italia, su *Storia antica del Messico*. Con ello daba cima a una larga y ardua labor de varios años de investigación de las antigüedades mexicanas. El autor mismo, en la introducción de su obra, daba cumplida nota de las fuentes que consultó, haciendo breves pero sustanciosas críticas acerca de cada una de ellas, lo que permite valorar su erudición y amplios conocimientos históricos. Nuestro interés, sin embargo, no es el de detenernos a analizar la obra histórica del sabio criollo mexicano, sino el de dar noticia de las circunstancias que rodearon la aparición de dicha obra y de algunas de las polémicas que levantó. Esto nos permitirá entrar en conocimiento de algunos aspectos de la historiografía europea de temas mexicanos de la época ilustrada.

Como es bien sabido, la *Storia antica del Messico* fue recibida con general aplauso por los estudiosos europeos, y si hemos de creer a sus panegiristas más entusiastas, el autor fue elogiado en las gacetas y aclamado por toda la "república literaria". Su ponderación crítica de los documentos, su afectada imparcialidad en la exposición y la elegancia y equilibrio de su prosa no podían menos que seducir a una sociedad deseosa de conocer, en un lenguaje familiar y agradable, la historia, hasta entonces

* Leído en la sesión celebrada el 27 de noviembre de 2003.

semioculta y revestida del manto de lo exótico, del imperio conquistado por Cortés. Otro factor que contribuyó al éxito y difusión de la obra fue el mesurado desdén con el que trataba a los historiadores de América en general y de México en particular, tales como Robertson o De Pauw. La obra fue vertida al inglés en una espléndida edición en el año de 1787, y dos años después lo fue al alemán. Sin embargo, la primera edición española completa no apareció sino hasta 1826, en Londres, y en una traducción hecha del italiano por José Joaquín de Mora. Dado el éxito inicial de la obra y su valor historiográfico había resultado hasta cierto punto problemático averiguar la causa por la cual no se dio a la estampa la edición española, que con toda verosimilitud pudo haberse realizado en vida del autor y utilizando el original castellano revisado cuidadosa y minuciosamente por él, ya que era evidente que Clavigero pretendía y deseaba que su obra se publicase en el idioma en el que él la había escrito.

Varios autores habían señalado que la "sangrienta crítica" hecha por otro jesuita, el mallorquín Ramón Diosdado Caballero, había impedido la publicación que el editor español Antonio de Sancha se proponía hacer de la obra.

Gracias a nueva documentación que en los dos últimos años ha salido a la luz podemos ahora conocer el verdadero alcance y la influencia que tuvieron las *Observaciones americanas* de Ramón Diosdado Caballero en el fracasado intento de publicar en castellano la obra de Clavigero.

Los datos aportados por diversos documentos que se refieren a las *Observaciones americanas* permiten asegurar que esta obra no fue nunca impresa. Inclusive con cierta verosimilitud puede suponerse que las autoridades entorpecieron la publicación en castellano de la *Storia antica* de Clavigero ya que la obra que hubiera podido servirle de "antídoto" o sea la de Diosdado Caballero no había sido impresa ni tenía visos de serlo. Además se sabe que el Cronista de Indias Juan Bautista Muñoz calificó severamente las *Observaciones americanas,* y recomendó que, de ser publicadas, se redujeran sus tres volúmenes a uno solo, ya que la prolijidad del autor permitiría hacer dicho resumen.

Sin embargo, muy otro fue el destino de la obra de Caballero, quien en un libro que publicó en 1806 y al que tituló *L'eroismo di Ferdinando Cortese confermato contro le censure nemiche* agrupó buena parte de los argumentos que había utilizado contra Clavigero. La ocasión de editar su manuscrito se le presentó cuando fueron publicadas en italiano dos obras que trataban sobre la historia antigua de México.

Sabido es que en 1792 Antonio de León y Gama publicó su obra arqueológico-histórica titulada *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras,* que logró favorable acogida entre los jesuitas americanos expulsados radicados en Italia. Las fuentes usadas por León y Gama y los evidentes conocimientos del autor avalaban el valor de la obra de tal forma que los jesuitas intentaron y lograron verla traducida y publicada en italiano 12 años después de haberlo sido en castellano. El encargado de la traducción fue el erudito jesuita Pedro José Márquez, quien en su obra *Dos monumentos antiguos de arquitectura mexicana,* publicada en 1804 en Roma, ya anticipaba noticias acerca de la publicación en italiano de la obra del astrónomo e historiador mexicano. La obra, que apareció con el título de *Saggio dell'astronomia, cronologia e mitologia degli antichi messicani,* fue impresa el mismo año que el opúsculo de Márquez también en Roma y por el mismo impresor.

Caballero conocía a Márquez, a quien llama "amigo" y "sabio y profundo traductor" de la obra de León y Gama, de tal forma que no es difícil suponer que al caer en sus manos ambas obras se propusiese editar un resumen de las *Observaciones* que había formulado a la *Storia antica* de Clavigero complementándolas con un "Apéndice" donde llevaría a cabo la refutación de León y Gama y también de su amigo el padre Márquez, quien se apoyaba en muchos de los supuestos de León y Gama para su propia interpretación de la cronología de los antiguos mexicanos.

Así, dos años después, publicó Caballero su obra, donde a modo de recapitulación general emprendió la refutación formal de Clavigero, de León y Gama y de Márquez aunque, en rigor, *L'eroismo di Ferdinando Cortese* fue principalmente dirigido a refutar e impugnar únicamente a

Clavigero, y debe considerarse la inclusión de otros autores como mera adición a la idea original.

El libro del jesuita mallorquín consta de dos partes y un "Apéndice", precedidos de las habituales dedicatorias y aprobaciones y de una curiosa advertencia dirigida, aunque sin firmar, por el autor "a los lectores". El nombre del jesuita no aparece en la portada de la obra pero por las aprobaciones sabemos que el autor era *il signore abatte* Ramón Diosdado Caballero, quien la dedicaba a la "noble y generosa provincia de Estremadura". La primera parte es una mera refutación, de escaso valor histórico y poca originalidad, de todo lo que Caballero encontró en la *Storia antica del Messico* que de una manera u otra le parecía infamatorio de Hernán Cortés. La segunda parte se titula. "Breve epílogo de los servicios inapreciables realizados por Cortés a la religión, a los pueblos conquistados y a la patria, que sirve de conclusión a la defensa de tan heroico conquistador".

En esta sección Caballero pasó de la actitud defensiva a la ofensiva. En el "Apéndice" continuó la controversia de la segunda parte polemizando con los autores que ya mencionamos. Estas dos últimas secciones son las que atrajeron nuestro interés por la diversidad de argumentos que su autor esgrime y por el interés histórico de estos.

En su obra, Caballero hizo valer un rico aparato erudito. Relaciones de la conquista, crónicas, cartas, relatos de viajeros, compilaciones, etc., todo ello abunda en la obra del jesuita mallorquín, gran conocedor de nuestra historia y de las obras que la narraban, a las que acudió a menudo y en forma indiscriminada. No obstante eso, sus preferencias son bien claras: para la primera parte, Bernal Díaz del Castillo y López de Gómara; para la segunda Acosta, Hernández y sobre todo Torquemada.

Desde las primeras líneas confesó el motivo que lo impulsó a publicar su libro, y que no es otro que el deseo de restituir a Cortés al principalísimo sitio del que una historiografía equívoca había pretendido quitarlo negándole su grandeza y heroísmo, y a la vez tributarle justo reconocimiento por su labor civilizadora. Uno de los religiosos que dio su aprobación, fray Francisco Hernández, resueltamente afirmó que Diosdado

Caballero, con esa obra, proporcionó "variedad de noticias exquisitas" que acababan con la "envidia y malignidad de algunos escritores, quienes, con narraciones falsas… han procurado desacreditar la memoria y oscurecer la gloria del conquistador de México", héroe de altas virtudes religiosas, políticas y militares, cuyo mayor mérito fue sin duda haber dado fin a los "sacrificios de carne humana" en los países por él sojuzgados. Otro calificador concibe la obra como la plena refutación de los detractores de España, de su gloria y de la religión cristiana.

Con el estilo propio de los polemistas de la época ilustrada, Caballero empezó adoptando una actitud ponderada y mesurada al referirse a los autores a quienes piensa atacar. Saca a relucir los nombres de los "incrédulos", "irreligiosos" y "envidiosos" filósofos Raynal, Robertson y De Pauw, y, para evitar cualquier alusión directa, excluye de esta caterva a Clavigero al afirmar que no tiene nada que ver con esos autores que acaba de mencionar:

> Con mayor razón se debe entender que excluyo de esta maledicente comunidad al erudito y muy religioso autor de la *Storia del Messico,* D. Francisco Xavier Clavigero, noble español criollo, quien, sin que deba de llamarnos la atención, es severísimo al censurar las hazañas de Cortés, las cuales aquí nos disponemos a defender, como es justo y razonable.

Este fragmento, más retórico que exacto, difícilmente se sostiene cuando vemos que Raynal y De Pauw no aparecen mencionados en todo el resto del libro. Ni siquiera sus obras o argumentos antiamericanos salen a relucir, pues en cierta forma coincidían con los de los jesuitas españoles expulsos, y Caballero no fue la excepción. Robertson es mencionado cuatro veces y Clavigero cinco, pero el grueso de las diatribas van solamente contra las tesis históricas de este último, y si Caballero hace referencia al historiador inglés es porque este es citado a su vez en la *Historia antigua;* o sea que los "filósofos" a quienes el jesuita español dice refutar, solo son mencionados en la medida en la que Clavigero los cita y dentro del contexto en que este autor los ubica.

Su método expositivo era claro: comparar el estado de civilización de los indios de la gentilidad con los indios sujetos al benévolo yugo de la corona española. La conclusión a la que llega era lógica: la conquista había traído la supresión de los vicios y había aportado variedad de beneficios:

> Comparad el estado de los indios después de la conquista con su estado antes de Moctezuma ¡qué extraña moneda de tan diversas y contrarias facetas: en la religión, en la moral, en el humanitarismo, en las leyes, en la agricultura, en las artes, en las ciencias!

Este paralelo, ya establecido por Torquemada, compendiaba los siguientes puntos: su gobierno político pasó de la deplorable tiranía azteca al "religioso, prudente y dulce gobierno del rey católico"; pasaron de un estado de barbarie al de civilización al recibir todas las artes del Viejo Mundo, escuelas y universidades donde se cultivan las ciencias "tan felizmente como en las más célebres de Europa"; dejaron de padecer los tributos y la esclavitud que les imponían sus caciques y pasaron a gozar del clemente gobierno de las audiencias reales y del virrey; la crueldad de sus sacerdotes vino a ser sustituida por el benigno y paternal yugo de doctos y santísimos obispos, párrocos y religiosos; y ante todo recibieron una sapientísima legislación:

> Después de la conquista los mexicanos disfrutaron de la más docta, dulce y religiosa legislación del mundo. La *Recopilación de Leyes* indiano-española puede ser calificada con el título de verdadera obra de arte de humanitarismo hacia los indios. Brilla en ella todo lo que el amor paternal de un soberano puede imaginar en beneficio de sus vasallos. En todos los libros, en todos los títulos nos topamos con alguna ley tendiente al bienestar de los indios. En casi todo el libro VI existen atinadas disposiciones encaminadas a asegurar la libertad, el progreso y el bienestar de los naturales. Si los porfiados admiradores de Montesquieu estudiasen nuestras leyes, se darían cabal cuenta del paupérrimo espíritu con el cual escribió su legislación si se la compara con la nuestra.

E interpelando a los detractores de España, añade:

> Y vosotros todos, que pretendéis de nosotros el título de filósofos, reconoceréis que vuestra filosofía, es decir el arte de soñar con elegancia y método, no ha podido elaborar una legislación tan conforme a la razón, a las condiciones de las personas, a los lugares y a las distancias, como aquella que han ideado los españoles.

Aboga por la supresión total del habla náhuatl y pide que se generalice el castellano ya que "la diversidad del lenguaje quita las bases de la unidad de las naciones y genera frecuentes sospechas y disidencias". Muestra a continuación, apoyándose en el enjundioso *Teatro americano* de Villaseñor y Sánchez, el estado de la Nueva España hacia mediados del siglo XVIII: la riqueza de las familias criollas que habitan la ciudad de México, el estado de gobierno eclesiástico y secular, la magnificencia de sus edificios religiosos y civiles hacen que la capital del virreinato haya llegado a ser "una de las primeras y más opulentas ciudades del mundo". Los españoles que han pasado a la Nueva España han logrado formar *fortune splendidissime* y menciona como ejemplo al conde de regla y a José de la Borda "más ricos que Creso, más magníficos que Lúculo y más bondadosos que Tito".

El valor historiográfico que pueden tener las *Observaciones americanas* por ser la obra que originalmente entorpeció que Clavigero publicara su *Storia* en España o sus colonias, resultaría de relativo interés si no ahondásemos en la intención polémica que anima a las *Observaciones americanas*. Sin duda que su primer objetivo se vio plenamente satisfecho al impedir que el jesuita mexicano lograse sus propósitos. Pero existen otros puntos que merecen aclaración. En primer término cabe mencionar que las *Observaciones* excluyen varias secciones de la *Storia antica del Messico.* Los libros II, III, IV y V, o sea los referentes a la historia antigua propiamente dicha, casi no fueron tocados por Caballero, quien se circunscribió a los libros restantes. Este hecho no es casual y bien pudiera

a primera vista suponerse que no los comentó por desconocer el tema o por no tener a mano las fuentes utilizadas por Clavigero. Pero ninguna de ambas hipótesis se sostiene cuando es patente el hecho de que Caballero conocía bien la historia de México y pudo además consultar buena parte de las obras usadas por el jesuita criollo.

A nuestro parecer otros fueron los motivos por los que omitió hablar de esos libros en sus *Observaciones*. Caballero se proponía *demostrar* que la historia antigua de México, sean cuales fueren sus fuentes, era una invención literaria europea, debida sobre todo a Torquemada. Era una historia inventada después de la conquista y a partir de datos de relativo valor histórico. La réplica a Clavigero, que consistió en oponer la autoridad de este a las de otros autores, no hizo sino poner en entredicho las fuentes utilizadas por el jesuita criollo. La intención fundamental de Caballero resulta ser entonces la de negarle a la historia del México antiguo cualquier valor real; de ahí que pusiese en duda la exposición que Clavigero hacía de la historia prehispánica.

Su método es relativamente sencillo. Comienza negándole a la lengua mexicana la riqueza y antigüedad que Clavigero le atribuía. Así por ejemplo, al referirse al "paco" o alpaca, animal traído del Perú, dice lo siguiente:

> Este utilísimo animal fue llevado del Perú a la Nueva España y ahí, dándole un nombre mexicano, lo llamaron *pelonichatl*. Esta nueva nomenclatura debe ser tomada en consideración para no caer en el error de creer que la riqueza de nombres de una nación prueba necesariamente su antigüedad y tampoco es testimonio de que los objetos que nombra pertenezcan a ese pueblo. Parece ser que esta opinión es también sostenida por Acosta en el libro 4, cap. 34, y con mayor claridad por el excelentísimo cardenal Lorenzana quien en la quinta pastoral, p. 95, asegura que los españoles han enriquecido el vocabulario mexicano. Para ratificar tal aseveración menciona el *Confesionario* en náhuatl del P. Juan Bautista. El jesuita Ignacio de Paredes, que imprimió en México en 1759 un compendio de gramática mexicana afirma que el borrego es llamado en náhuatl, *ichcatl*; el puerco, *pitzotl*, la gallina española, *quanaca*; el toro, *quaquahue*, etc., y hace el elogio del jesuita Tovar,

> gran conocedor de la lengua náhuatl, el cual con tres palabras de ese idioma compuso una que significa *pecado original*.

Después de negar la antigüedad y riqueza lingüística del idioma náhuatl, Caballero pasa a poner en duda el valor de los testimonios históricos de la antigüedad indiana. Refiriéndose a la colección de relaciones originales de don Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, mencionadas por León y Gama y Clavigero, nos dice: "¿Qué valor tienen esos originales indianos que según D. Fernando de Alva fueron conocidos por Gómara y que aparecen aquí mencionados por primera vez?"

Afirma Caballero que esos testimonios históricos son posteriores a la conquista ya que los de la época de la gentilidad, de haber existido, fueron destruidos poco después de la caída de Tenochtitlán. Aún el valioso testimonio del protomédico Francisco Hernández debe ser tomado con cautela ya que se le han atribuido noticias de sucesos de los que no pudo haber sido testigo presencial. Inclusive el docto Torquemada, a pesar de sus valiosos conocimientos, en ciertos aspectos debe ser estudiado con reserva, sobre todo cuando se apoya en las narraciones de los primitivos misioneros. En evidente contradicción con lo que antes había afirmado, Caballero pone en duda el conocimiento que los primeros evangelizadores pudieron lograr de las antigüedades históricas de los indios:

> Es posible que, en lo referente a los ritos indígenas, Torquemada sea particularmente digno de crédito ya que tomó su información del misionero Benavente, quien llegó a México en 1524, dos años después de la conquista, y de otros autores… Pero aquí también cabría preguntarse si estos misioneros, que decían conocer bastante bien las idolatrías que debían extirpar, no cayeron en el error de aquellos otros primeros religiosos que creían que todo cuanto veían labrado en piedra o simbolizado en códices o estelas era objeto de idolatría… Por otro lado si los PP. Olmos, Sahagún, Benavente, que fueron de los primeros misioneros, estaban tan bien informados como se dice de los ritos gentiles ¿cómo es posible que los indios, aun convertidos, fuesen con frecuencia sospechosos de reincidencia por el solo hecho de ex-

> plicar los monumentos públicos de piedra que existían en todas las ciudades y pueblos y aún en los montes?

Negada la antigüedad de la lengua náhuatl, rechazado el valor de los testimonios históricos originales de la antigüedad mexicana y puesto en duda el testimonio de los primeros misioneros cuando se refieren a las antigüedades mexicanas, Caballero impugna por último la veracidad de los informantes indígenas y la fidelidad de las tradiciones orales recogidas por esos mismos misioneros.

Concluida su argumentación, el jesuita mallorquín no olvida afirmar su tesis básica, la que sostiene que la historia antigua de México es una creación de la historiografía europea debida, como ya dijimos, sobre todo a Torquemada. Así, mientras que Clavigero y León y Gama ponen en duda el valor de la obra de este franciscano (en la que hay que "buscar las piedras preciosas entre el estiércol" como se expresa con frase lapidaria el jesuita veracruzano), Caballero exalta la obra de Torquemada e insiste en que es el autor idóneo para poder entender el significado de los códices y las pinturas:

> En lo que concierne al valor y significación real de las mencionadas pinturas debe consultarse a Torquemada (lib. I, cap. XI), autor que pasó toda su vida en la Nueva España, trató personalmente a conquistadores y conquistados, conoció profundamente la lengua mexicana y compiló numerosas pinturas y manuscritos, los cuales estudió meticulosamente para escribir su historia, a cuya composición dedicó veinte años.

En esta radical oposición entre la visión prehispánica de Torquemada y la de Clavigero está el meollo del alegato de Caballero. Su reivindicación de Torquemada parecería anacrónica si no consideramos que la pretendida interpretación del pasado prehispánico, que propone el jesuita mallorquín a partir del historiador franciscano, no es sino un punto de partida para confrontar la obra de este autor con la de Clavigero, que lo lleva a concluir, por las contradicciones irreductibles que aparecen entre

ambas, que los testimonios indígenas originales que el jesuita mexicano utiliza son poco dignos de fe, y su recreación e idealización de la historia antigua de México es una obra subjetiva de poco fundamento histórico.

El libro de Diosdado Caballero fue entonces, por su concepción de la historia americana, el último peldaño de una larga tradición historiográfica española y no una simple colección de notas a la *Historia antigua* de Clavigero o una réplica a los *philosophes*. Asimismo puso de manifiesto el *impasse* en el que había caído la historiografía mexicana con la "fisura" abierta por Clavigero entre la época prehispánica y el periodo colonial, que obligaría en el futuro a optar, innecesariamente, por uno de ambos pasados (ahora con solución de continuidad), para fundamentar la conciencia histórica nacional.

TRABAJOS DIVERSOS LEÍDOS EN OTROS FOROS

LA HISTORIA DE LOS DICCIONARIOS Y EL NUEVO DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, DE OCTUBRE DE 2001*

Guido GÓMEZ DE SILVA

Señoras y señores:

La historia comienza con la escritura. El primer gran invento para la comunicación, revolucionario por su poder y su importancia, es anterior a la historia, pertenece a la prehistoria: es el idioma, que apareció en su forma primitiva hace, digamos, 300 000 años.

El segundo gran invento para la comunicación es la escritura, que fue creada por los mesopotamios, poco después del año 4000 a. C. Inventada la escritura, fue posible superar las barreras del tiempo y del espacio, y… preparar diccionarios.

LOS ALBORES DE LOS DICCIONARIOS

El tercer milenio a. C. Los diccionarios más antiguos de que se tienen noticias fueron compilados en tiempos remotos. Sus primeras formas, rudimentarias, nacieron con las primeras civilizaciones de escritura.

Hace menos de 30 años, en 1975, se encontraron en Ebla, en la Siria del noroeste, unas 15 000 tablillas del tercer milenio a. C., de hacia el año 2300, entre las cuales había vocabularios bilingües eblaíta-sumerio. Los eblaítas hablaban una lengua semítica del noroeste pero escribían en cuneiforme sumerio.

* Leído en sesión pública solemne dedicada a la presentación del *Diccionario Breve de Mexicanismos*, el 6 de marzo de 2002, en el Aula Mayor de El Colegio Nacional.

Estos primeros vocabularios, así como muchos que los siguieron, eran bilingües; se prepararon para responder a necesidades prácticas de comunicación entre grupos hurnanos de lenguas diferentes.

El segundo milenio a. C. Del segundo milenio a. C. se han encontrado listas de palabras egipcias ordenadas en grupos temáticos, del año 1750, y tablillas, con un diccionario trilingüe sumerio-acadio-hitita de los siglos XIV y XIII.

Mencionamos dos inventos, el idioma y la escritura; también otros dos fueron muy útiles para la comunicación: el alfabeto, que se inventa hacia 1000 a. C., y, poco después, el orden alfabético, sin el cual sería muy dificil consultar un diccionario o una enciclopedia.

El primer milenio a. C. Del primer milenio a. C. ha sobrevivido una breve lista de palabras acadias [Mesopotamia central], del siglo VII (época del rey asirio Asur-bani-pal); varios glosarios griegos de palabras raras o difíciles de la lengua de Homero y de la de otros poetas, "difíciles" para los griegos del siglo V.

Los diccionarios en la Edad Media

En la Edad Media, se sintió en Europa Occidental la misma necesidad de aclarar términos de la lengua literaria, que para muchos pueblos se había vuelto bastante distinta de la que usaban en la conversación. Para esto, se ponían en los manuscritos *glosas* interlineales o marginales, que explicaban las palabras obscuras o difíciles; luego se empezó a juntar estas glosas al final de un manuscrito, y más tarde se reunieron varias de estas listas o colecciones de glosas bilingües en un manuscrito separado —un *glosario*—.

Hacia el año 600, Isidorus Hispalensis (Isidoro de Sevilla) escribió en latín una enciclopedia —compilación de los conocimientos de esa época— que él llamó *Originum seu Etymologiarum libri XX,* y que se ha dado en llamar simplemente *Etimologías;* esta enciclopedia fue, durante unos mil años, la obra de consulta clásica; está ordenada por temas y contiene, entre otras muchas cosas, un diccionario latino.

Los diccionarios del Renacimiento

Y llegamos al Renacimiento:

Nebrija produce en 1492 su *Lexicon latino-hispanicum,* y, hacia 1495, el *Vocabulario de romance en latín* [la palabra *dicionario* (escrita con una sola *c*) la usa por primera vez en español Nebrija, en 1495.

En el siglo XVI se multiplican las listas bilingües y plurilingües de lenguas vivas, destinadas a viajeros y comerciantes, así como combinaciones de una lengua clásica y una moderna.

Los diccionarios monolingües fueron en general precedidos por diccionarios bilingües o plurilingües. Para encontrar los primeros vocabularios alfabéticos de una lengua moderna, en que se expliquen los términos en la misma lengua, hay que esperar el siglo XVI en Italia y en Francia, el XVII en Inglaterra y en España, y aún más en los demás países.

Si Dante, o Boccaccio o Petrarca hubiesen querido usar un diccionario italiano, habrían tenido que compilarlo ellos mismos (el diccionario italiano de la Accademia della Crusca fue publicado por primera vez dos o tres siglos después de ellos, en 1612). El diccionario francés de la Ácadémie française se publicó primero en 1694, 10 años después de la muerte de Corneille y 21 después de la de Molière; Cervantes, en cambio, habría podido consultar, pero solo cinco años antes de su muerte y ya aparecida la primera parte del *Quijote,* el *Tesoro de la lengua castellana,* de Sebastián de Covarrubias, que es de 1611, y Shakespeare, desde los 40 años de edad, habría podido utilizar una especie de prediccionario inglés —una lista de 2 500 palabras preparada por Cawdrey (1604).

Al principio, los diccionarios monolingües incluían solo palabras cultas y aun eruditas, palabras que se consideraban difíciles.

Las Academias que publican diccionarios (siglos XVII y XVIII)

Se establecieron las dos academias mencionadas, en 1582 en Italia y en 1635 en Francia, para tratar de preservar la pureza de las lenguas nacio-

nales. Estas academias definían las palabras que aprobaban, y tenían la esperanza de que, al publicarlas en forma de diccionario, lograran guiar el gusto del público.

Termina entonces la etapa de los diccionarios primitivos y empieza un periodo que se puede llamar de la lexicografía desarrollada y que está vinculado con la aparición de lenguas literarias nacionales.

La academia italiana, fundada en 1582 y situada en Florencia, se llamó Accademia della Crusca, o sea literalmente "academia del salvado", con una alusión a su objetivo de cerner *(cerner* como se hace cuando se separa con el cedazo la harina del salvado) la lengua italiana —de purificar la lengua y la literatura italianas—. Su diccionario, llamado *Vocabolario degli accademici della Crusca,* iniciado en 1591, fue publicado por primera vez en 1612, en Venecia, y contiene citas copiosas tomadas de la literatura italiana (sobre todo de los tres grandes escritores del siglo XIV).

La academia francesa, fundada en 1635, llamada Académie française y compuesta de 40 personalidades (casi todos escritores), resolvió tener por función principal la de registrar el uso "correcto" de la lengua francesa (su diccionario, llamado *Dictionnaire de l'Académie française,* fue publicado por primera vez en 1694). La academia francesa sintió la necesidad de explicar en su primer diccionario por qué no había seguido a la italiana, a la Accademia della Crusca, en el uso de citas literarias: "el diccionario de la Academia se empezó y terminó durante el siglo más floreciente de la lengua francesa, y es por eso que no cita, porque varios de nuestros más célebres oradores y de nuestros mayores poetas trabajaron en su preparación" [le dictionnaire de l'Académie a été commencé et achevé dans le siècle le plus florissant de la langue firançaise, et c'est pour cela qu'il ne cite point, parce que plusieurs de nos plus célèbres orateurs et de nos plus grands poètes y ont travaillé].

En 1611, aparece en Madrid el célebre y respetable diccionario enciclopédico llamado *Tesoro de la lengua castellana, o española,* de Sebastián de Covarrubias Orozco. Sus definiciones son una de las bases de la lexicografía ulterior en español. A veces Covarrubias se deja llevar por sus

opiniones, como cuando él, toledano, defiende la pronunciación aspirada de la *h:* "Los que son pusilánimes, descuydados y de pecho flaco suelen no pronunciar la h en dicciones aspiradas, como *eno* por *heno* y *umo* por *humo*".

En el siglo siguiente, el XVIII se establecen academias en España y en Rusia. La española fue fundada en 1713 con el nombre de Real Academia Española, y publicó su primer diccionario, el *Diccionario de la lengua castellana,* en seis tomos gruesos, de 1726 a 1739; este diccionario fue revisado varias veces desde entonces, y su edición más reciente (hasta hace unos meses) —la vigésima primera— salió en 1992. Nueve años después, en octubre de 2001, aparece la vigésima segunda edición, que se presenta hoy en México y de la que hablaremos dentro de unos minutos.

La primera edición de este diccionario de la Academia Española es un diccionario de autoridades o sea que, al igual que el vocabulario italiano de la Accademia della Crusca, pero a diferencia del de la Académie française, ejemplifica el uso y las acepciones de las palabras con citas de grandes escritores. En el prólogo de ese diccionario de 1726 se dice: "Como basa y fundamento de este *Diccionario,* se han puesto los autores que ha parecido a la Academia han tratado la Lengua Española con la mayor propiedad y elegancia; conociéndose por ellos su buen juicio, claridad y proporción, con cuyas autoridades están afianzadas las voces".

Estos diccionarios fueron preparados por academias, por un conjunto de personas. Ha habido, claro está, diccionarios creados por una sola persona. Un ejemplo es el mencionado de Covarrubias; uno de otro idioma es el de Samuel Johnson, que en 1755 publicó su *A dictionary of the English language;* definió 40 000 palabras, e ilustró las definiciones, por primera vez en un diccionario inglés, con citas literarias, para mostrar el significado y el uso.

Aunque Johnson se hizo ayudar por seis amanuenses para copiar las citas ilustrativas, su diccionario, que contiene 118 000 de ellas, puede ser considerado esencialmente como producto de una sola persona. Esta obra es valiosa, entre otras razones, porque, igual que el primer diccio-

nario de la Real Academia Española, estableció una norma elevada para los lexicógrafos que le siguieron; en general, las definiciones de Johnson hacen patente su erudición y su discernimiento, y son la base de la lexicografía ulterior en inglés. A veces Johnson definía con humor, con dichos agudos; de la palabra *lexicógrafo*, por ejemplo, dice "a writer of dictionaries; a harmless drudge" (que podría traducirse como "persona inofensiva que hace un trabajo esclavizante").

Algunas contadas veces Johnson se deja llevar por prejuicios (de los cuales el mayor, aunque moderado, era contra los escoceses, como en su definición de *oats* [avena]: 'a grain, which in England is generally given to horses, but in Scotland supports the people' [cereal que en Inglaterra se da generalmente a los caballos, pero en Escocia mantiene a la gente]; se dice que un escocés contestó que Inglaterra es conocida por sus caballos y Escocia por su gente). De los diccionarios dijo Johnson que son como los relojes; el peor es mejor que ninguno, y no puede esperarse ni del mejor que funcione perfectamente [dictionnaries are like watches; the worst is better than none, and the best cannot be expected to go quite true].

En 1760, Voltaire escribió en una carta a Duclos (11 de agosto) que un diccionario sin citas es un esqueleto [un dictionnaire sans citations est un squelette].

En 1899 se publica en México el *Vocabulario de mexicanismos,* del ilustre filólogo e historiador Joaquín García Icazbalceta (solo las letras de la A a la G, únicas que había concluido antes de morir).

En 1954 se edita el primer tomo del estupendo *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana,* en cuatro volúmenes (1954-1957), de Joan Corominas, y en 1980 el primer tomo de su admirable y gigantesco *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (1980-1991), en seis volúmenes, escrito en colaboración con José A. Pascual.

En 1959, aparece el *Diccionario de mejicanismos,* de Francisco J. Santamaría, que continúa de la *H* a la *Z* el *Vocabulario de mexicanismos* que García Icazbalceta había logrado redactar solo hasta la *G* en 1899.

En 1966, María Moliner termina su minucioso y muy completo *Diccionario de uso del español,* en dos tomos.

El *Diccionario del español de México* se basa en los dos millones de palabras del *Corpus del español mexicano contemporáneo, 1921-1974,* que corresponden a mil textos escritos y hablados. El *Corpus*, resultado de la investigación del léxico del español de México, se preparó en El Colegio de México desde 1973, bajo la dirección de Luis Fernando Lara; el *Diccionario del español usual en México*, que se preparó en el propio Colegio y bajo la misma dirección, se publ.icó en 1996.

La vigésima segunda edición del diccionario que la Real Acadernia Española presentó en Valladolid hace unos meses, continúa la tradición que empezó hace casi tres siglos. El diccionario se llamó *Diccionario de la lengua castellana* desde 1726 hasta 1914 (décimocuarta edición) y *Diccionario de la lengua española* desde 1925 (décimoquinta edición).

Para dar una idea de las revisiones hechas, en los nueve años que transcurrieron desde la edición 21 (1992) hasta la 22 (2001), he aquí algunas cifras: Dos tercios de los artículos de la edición anterior, o sea más de 55 000, han sido enmendados en mayor o menor medida. Y se han añadido más de 11 000 artículos nuevos y más de 24 000 acepciones nuevas. Ejemplos de artículos nuevos: sustantivos como *alzhéimer, fundamentalismo;* adjetivos como *cardiovascular, reciclable;* formas complejas *como base de datos, caja de Pandora;* siglas como *CD-ROM, DVD, pH, Rh.* Los más de 88 000 artículos incluyen extranjerismos porque los hay ya asentados en la comunidad hispanohablante (ejemplos: *box, carpaccio, gourmet, hardware, hobby, jogging, light, módem, mousse, rock, software, talibán, tiramisú, web*).

La tarea lexicográfica de preparar la edición 22 la realizó la Real Academia Española con la colaboración de las Academias de América y de la de Filipinas. La Cormisión Permanente de la Asociación de Academias revisó los trabajos particulares. Se ha más que duplicado el número de americanismos, puesto que se trató de conseguir un diccionario verdaderamente panhispánico.

El banco de datos preparado por la Academia tiene dos corpora: el *Corpus diacrónico del español* (CORDE) y el *Corpus de referencia del español actual* (CREA) con más de 270 millones de registros léxicos.

Se ha agregado al Diccionario de 2001 un apéndice, con utilísimos modelos de conjugaciones, y a partir de los verbos irregulares se remite al modelo pertinente.

Y, como estamos en el siglo XXI, se puede acceder al nuevo Diccionario a distancia, de manera permanente e inmediata, a través de la dirección www.rae.es en la página web de la Academia.

Agrego que la Real Academia Española preparó el año pasado un DVD, con el título de *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española,* que contiene una amplia selección de las obras que durante los 500 últimos años han recogido, definido y consolidado el patrimonio léxico de la lengua española: más de 70 diccionarios, empezando con el de Nebrija de 1492, e incluye las 21 primeras ediciones del *Diccionario* de la Real Academia, y muchos diccionarios más.

Y termino, un poco en broma: el 22 es un número casi mágico para las Academias —la edición del DRAE que comentamos es la 22, las Academias que están en la Asociación de Academias de la Lengua son 22, y si al nombre del año que empezó hace menos de tres meses, el 2002, que se lee igual de izquierda a derecha que de derecha a izquierda —es un palíndromo—, si a ese número le quitamos los ceros, que después de todo dicen de un cero que no vale nada, que es algo insignificante, que es la ausencia de toda magnitud y de toda cantidad, queda… 22.

PARA LA PRESENTACIÓN DEL *DICCIONARIO BREVE DE MEXICANISMOS* DE GUIDO GÓMEZ DE SILVA*

Margit FRENK

El *Diccionario breve de mexicansmos* (*DBM*) fue elaborado por Guido Gómez de Silva por encargo de la Academia Mexicana de la Lengua y coeditado por el Fondo de Cultura Económica. Contiene 6 200 entradas, en las cuales, a su vez, aparecen palabras, locuciones y refranes. El punto de arranque del *Diccionario* ha sido el *Índice de mexicanismos* elaborado por la Academia a base de 138 listas de mexicanismos y publicado en el 2000 en coedición con el Fondo de Cultura Económica y Conaculta. El *Índice,* que no incluye las definiciones, proporciona el porcentaje de listas en las que figura cada término y el de los informantes de todo el país que dijeron conocerlo. De esta gran masa de materiales —77 000 entradas—, nuestro lexicógrafo escogió aquellos que estaban más documentados y apoyados por testimonios de informantes. Eliminó, entre otras, las palabras que figuran en el DRAE, con el mismo significado y sin marca regional, o sea, que, por lo visto, no son mexicanismos, como creían los autores de las listas; restringió los términos pertenecientes a ciertos campos muy específicos, y de los regionalismos solo tomó "los más frecuentes" (p. VIII). Con todo, 6 200 entradas son muchas. Y una importante innovación con respecto al mencionado *Índice* es que aquí sí se dan los significados, expresados por cierto en forma escueta y eficaz. También se da, cuando ha sido posible, la etimología.

"El propósito —dice Guido Gómez de Silva— es [...] registrar el sector del léxico del español de México que no es común con el de los otros

* Leído el 6 marzo de 2002, en El Colegio Nacional.

20 países de habla española" (p. VIII). Aunque es verdad que la comparación se hace básicamente con el léxico de España, que, en efecto, es "el mejor conocido y mejor descrito". Seguramente, el *Diccionario* de Guido suscitará comentarios que muestren que tales y cuales palabras —quizá muchas— también se usan, con el mismo sentido que en México, en otros países hispanoamericanos o incluso en España. Además, la próxima edición del DRAE vendrá sin duda a dar una nueva dimensión a todo este problema.

Los especialistas en lexicografia hispánica y los lingüistas en general tendrán seguramente mucho que comentar sobre esta obra. Pero estamos también los no especialistas, que podemos apreciarla a nuestra manera. ¿Cómo? A base de nuestras experiencias de usuarios del diccionario, ya sea que lo recorramos, que nos paseemos por él, sin un fin específico, ya que busquemos determinadas palabras para determinados fines. Daré unos ejemplos de esto último.

1) Hace poco, un chico me dio a leer unos pequeños relatos que había escrito. Encontré que abundan en ellos los mexicanismos, casi todos usados sin la consciencia de que lo son. Ahí dice, por ejemplo: "choco contra un *teporocho* […], mi cabeza golpea impetuosamente la orilla de la *banqueta..."* "Estoy *parado* sobre una gran masa de bastoncillos"; "para que el *chiflón* te silbe un sí sostenido", *"jalas* el ligerísimo tablón…", etc. También aparece la interjección *¡aguas!* Todas estas palabras figuran, en efecto, en el *DBM: teporocho* 'tipo harapiento de los barrios bajos de la ciudad de México' , *banqueta* 'acera o vereda', *parado* 'de pie', *chiflón* 'corriente de aire', *jalar* 'tirar de', *¡aguas!*, '¡cuidado!' Son términos y significados, distintos del español general o, específicamente, del de España, que son ampliamente conocidos, al menos en la ciudad de México; quizá por eso no hay conciencia de que sean exclusivos de aquí. Cuando le pregunté a ese chico si no le interesaría ser leído y comprendido, digamos, en Colombia, dijo que sí, claro…

2) El caso contrario es el del uso muy deliberado de coloquialismos mexicanos en escritores y periodistas con gran conciencia del lenguaje.

Así, leo recientemente en el periódico *La Jornada* un artículo de Elena Poniatowska sobre Renato Leduc (cuya *Obra literaria* fue publicada hace poco por el Fondo de Cultura Económica, en edición de mi amiga Edith Negrín). Tanto Elena como Leduc, ambos periodistas, han sido muy dados a usar coloquialismos mexicanos, con plena conciencia de que lo son. Me da gusto encontrar en el *Diccionario* de Guido la explicación de casi todos los mexicanismos de ese artículo de la Poniatowska y de las citas de Leduc: de tuve que *machetearle* [*machetear* 'estudiar tenazmente, con ahínco']; de *grosería* 'palabra soez'; de *leperada* 'expresión obscena'; de *pelado* 'mal educado, grosero'. Dice Elena Poniatowska: "con Renato Leduc hacen su aparición las *groserías* en la poesía mexicana, las malas palabras que solo emplean los *pelados y los peladotes, los pelangoches*", término este último también registrado en el DBM. Dice además: "La *peladez* descarapela los muros […], sube por la escalera y se instala en la *recámara...*", y, por supuesto, Guido Gómez de Silva registra *peladez* y *recámara,* 'dormitorio' .

Lo que no encuentro en el *Diccionario* es el término *valemadrismo* —quizá porque Guido no lo considera muy usado—, pero sí está, s.v. *madre,* entre las muchas expresiones llamandas "malsonantes", "*valerle a alguien madre* algo" 'no importarle nada'". Tampoco encuentro *majadero,* que en España, según la edición 21 del DRAE significa 'necio y porfiado', pero en México equivale a 'grosero' (es menos fuerte que *pelado*). Todo diccionario tiene que ir creciendo con los años, y nosotros, los lectores, podemos contribuir al crecimiento de este, sin salirnos, claro está, de sus principios rectores. No podemos pedirle que incluya términos y expresiones poco usuales, ni tampoco los que se limitan a una determinada región.

3) A propósito de esto último, me referiré a la *Revista de Literaturas Populares,* que estamos elaborando un grupo de compañeros universitarios y que publica la Facultad de Filosofía y Letras. Su campo principal es la literatura popular mexicana, en sus múltiples aspectos, aunque incluimos también colaboraciones de y sobre otros países de habla hispana

y portuguesa. Su segundo número acaba de publicarse La revista incluye una sección de palabras que son exclusivas de México, de una determinada región del país.

Últimamente he revisado con detenimiento el siguiente número de la *Revista* (el 10 del vol. II, de 2002). Aparte de un muy curioso relato cora en edición bilingüe, va a incluir otras dos colaboraciones. Una de ellas son tres relatos de Tierra Caliente, Michoacán; me encontré con que les faltaban muchas notas léxicas. Al ponerme a trabajar sobre estos textos, acababa yo de recibir precisamente el *Diccionario* de Guido Gómez de Silva, y me resultó de gran ayuda para confirmar que, en efecto, se trata de mexicanismos y para precisar su significado. Uno de los relatos es de cazadores. Dice en cierto momento: "Entonces Pedro […] *se para* rápido entre *los palos* ahí del retoño del *trébol,* y entonces el venado al verlo *se dio la sacada*". Aquí había que explicar que *se para* en México es 'se levanta', como ya vimos, que *palos* son troncos, y, claro, las dos palabras están, con esos sentidos, en el DBM. También había que explicar que en esa zona *trébol* es un árbol y que *se dio la sacada* se usa ahí para decir 'se detuvo y reculó'; hubo que acudir a un habitante de la región para comprender el significado. Por supuesto, no podíamos pedírselo al diccionario de Guido, que, como ya he mencionado, solo incluye los regionalismos mexicanos más frecuentes.

Esperemos que esta obra, tan importante, tan indispensable y tan bien hecha, despierte el apetito de mucha gente y que vayan surgiendo diccionarios de mexicanismos regionales y locales que contribuyan a lo que Guido, en su Introducción, llama "un tercer resultado" de toda la investigación lexicográfica que está emprendiendo la Academia Mexicana de la Lengua; el primero fue el *Índice,* el segundo es este *Diccionario breve,* el tercero sería —y espero que será— "un nuevo y mayor diccionario de mexicanismos" (p. VII).

LO HISPANO COMO MARCA UNIVERSAL*

Eulalio FERRER

Una corriente de renovada pujanza recorre hoy ese extenso mundo en el que se habla el español. Suma de países y comunidades, de gente e historia, de acentos y culturas. Un idioma de ámbito universal, que tiene su lugar propio y creciente en el vasto territorio de la comunicación, esta entendida como vanguardia y baluarte de los grandes cambios de nuestro tiempo. Espejo plural del acelerado ritmo de ellos, la comunicación ejerce una influencia decisiva sobre los nuevos hábitos de vida y de convivencia social. Lo que hoy sucede, sucede a partir de la comunicación en sus diversos medios y flujos tecnológicos. No deberíamos olvidar, por eso, que el soporte maestro de la comunicación descansa y se articula sobre el eje central del lenguaje. Y el lenguaje es lo que nos expresa e identifica, el vínculo imprescindible de nuestro ser y sus entornos, el más trascendental invento humano para comprender el mundo, ensanchando su visión múltiple.

Las extensiones geográficas y humanas de la lengua española obedecen, obviamente, a un fenómeno natural de uso, que es ley invariable de todos los idiomas. Delimita fronteras y las rebasa, bajo el impulso espontáneo de las palabras afines, habitadas por voces, letras, signos e imágenes de una antigua familia, la hispana, rejuvenecida y enriquecida por sus aportaciones, modismos y progresos comunes. Pero a la expansión de este fenómeno está contribuyendo una acción concertada que ha desempolvado viejos archivos y hábitos con el propósito de modernizarse, atendiendo las exigencias del mundo contemporáneo y las de su propio

* Artículo solicitado por el señor Rafael Llano a la Academia Mexicana de la Lengua para su publicación en *Nueva Revista*, Madrid, 2002.

destino histórico. Sin medir el espacio en términos estrictos, podríamos apuntar que esa acción está claramente manifestada entre dos congresos de la lengua española: el de Zacatecas de México, en abril de 1997, con su antecedente, el celebrado en Sevilla, en 1992, y el de Valladolid, de España, en octubre de 2001, con su antecedente, el XI Congreso de las Academias de la Lengua Española, celebrado en Puebla, México, en noviembre de 1998. A los testimonios activos que se resumen en ese periodo de tiempo académico, que abarca coincidentemente el vértice culminatorio de la gran revolución de la comunicación instantánea y simultánea, hay que añadir el apoyo paralelo y ascendente de otras instituciones, sobre todo las que giran en el ámbito general del Instituto Cervantes, con sus centros de estudio del español en las principales capitales del mundo y la fuente Cervantes en internet. La Real Academia Española, al dirigir este acucioso movimiento, ha desplegado un admirable dinamismo a partir de su propia transformación informática, dimensionando el ritmo y la potencia de sus quehaceres. Algunas acciones registradas en ese corto periodo de tiempo lo proclaman. Así, la creación de un Banco de Datos Léxicos del Español; la Lematización de los ficheros tradicionales con 13 millones de papeletas; el servicio por internet de consultas lingüísticas, abierto al Diccionario Panhispánico de Dudas; la publicación de la Gramática Descriptiva de la Lengua Española, considerada por Fernando Lázaro Carreter como la mayor obra gramatical acometida en los últimos tiempos; la publicación del Manual de Ortografía Española con el concurso de las Academias hispanoamericanas... Ha impulsado, también, la publicación utilísima del *Diccionario del español actual,* de Manuel Seco, y tutela la creación de la Escuela de Lexicografía Hispánica, con becarios propuestos por las Academias hermanas. En fases de realización se encuentran la nueva Gramática, con dedicación especial al español de América; el *Diccionario del estudiante,* pensado para alumnos de entre 12 y 18 años, y el Observatorio del Neologismo, acordado en el Congreso de Valladolid. Se atienden la composición y la estructura final del Diccionario Histórico de la Lengua Española, obra magna de largo proceso.

Y el 6 de marzo próximo será presentada en México, la nueva edición, la vigésimo segunda, del Diccionario.

Dentro de este clima renovador se ha producido una reactivación funcional y comunicativa de las 22 Academias americanas, incluidas las de Puerto Rico y Filipinas, que comparten con la Real Academia el destino de la lengua española, la cual se preocupa de reforzar orgánicamente algunas de ellas, agregadas las visitas personales del director de la Real Academia. La Academia Mexicana, consciente de su papel histórico por ser la comunidad hispanohablante más numerosa, undécimo país además de la población mundial, está incorporada a tan vigoroso movimiento de renovación y trabajo, elaborando un índice de mexicanismos, con más de 70 000 términos y que constituirá la base para un Diccionario completo, a la vez que propone aquellos que deben formar parte del Diccionario de la Real Academia, en cuya última edición figuran ya 2 400 voces, el 10 % de los 24 000 americanismos introducidos; ha creado un *Tesoro de mexicanismos,* en principio para su uso en internet, junto con un portal de consultas al público. Al amparo directo de la Academia Mexicana se han editado dos libros aleccionadores del laborioso lingüista Guido Gómez de Silva: el *Diccionario geográfico universal* y el *Diccionario breve de mexicanismos.* Culminará esta gran etapa de la vida de la Academia Mexicana de la Lengua, como anticipo de otra llena de esplendores, con la inauguración, en noviembre próximo, de su nueva y moderna sede en las calles de Liverpool, donde quedará restaurado su valioso Museo Histórico, apenas conocido.

Hemos iniciado un siglo en el que la huella del español se revaloriza y se extiende más allá de las fronteras propias, en ese ascendente trasvase de intercambios y consumos que se encuadran en la llamada expansión global. Hablamos de una realidad en la que lo hispano trasciende no solo como un horizonte cultural, sino también como un mercado económico. Desde México, cabecera de la América hispana, con sus 100 millones de habitantes, preponderadamente jóvenes entre los 18 y 25 años, puede apreciarse mejor este fenómeno por virtud del cual se está configurando

el español como una marca distintiva en el universo de las grandes identidades. A ello contribuye, de una manera decisiva, la vecindad mexicana con el país que ha acuñado la marca de lo hispano, esa potencia imperial que domina hoy el 60% de las telecomunicaciones, más del 50% de la publicidad y que con el 4% de la población mundial produce el 30% de los bienes y mercancías. Los 36 millones de hispanos —65% de origen mexicano— que habitan en los Estados Unidos, y algunos más que no reflejan las estadísticas oficiales, integran un mercado de consumo de 600 000 millones de dólares al año, o sea, una cifra superior al total de la producción de México, con una inversión publicitaria de alrededor de 8 000 millones de dólares al año, o sea, una cantidad que triplica la suma de la que se invierte en México. Factores ambos, inseparables, que han obligado a que se cree un centenar de agencias de publicidad especializados en este mercado y a que las poderosas agencias internacionales mantengan un departamento dedicado al público de habla hispana. Se trata de factores que han originado, consecuentemente, el intenso desarrollo de los medios de comunicación, que utilizan el idioma de ese nutrido público, a través de 500 emisoras radiofónicas, de muchos canales de televisión, encabezados por dos fuertes cadenas nacionales y más de 100 periódicos y revistas. Curioso: de tales medios de comunicación son cautivos, a la vez, ciudadanos estadounidenses vinculados a familias de origen hispanoamericano, más una parte considerable de los que han tenido que aprender español, sea por intereses comerciales o personales. (Nos referimos al 8% de los 280 millones de la población norteamericana, con un índice sostenido de crecimiento anual, y el dato significativo de que dos de cada tres universitarios que estudian idiomas aprenden el español.) Hay centros urbanos, como Los Ángeles, Miami y Chicago, donde radiodifusoras en español acaparan las audiencias locales. Por lo que no debe extrañar el augurio de que antes del año 2010 un 25% de la población total norteamericana será de habla hispana. Tan solo Los Ángeles, Miami y San Antonio llegarán al 50%. Ante tal perspectiva crecen las radiodifusoras y televisoras de los Estados Unidos con programación

en español, dirigidas no solo al público nacional, sino al de los países iberoamericanos.

No puede escapar a este rápido análisis una observación que pudiera parecer paradójica: la lectura española, que no alcanza la divulgación científica, que del francés y el alemán ha pasado prácticamente al inglés, y que todavía tiene mermado espacio en las esferas diplomáticas, está siendo cubierta y fomentada por el lenguaje de la publicidad y sus instrumentos, los medios de comunicación, en su función específica de relación entre lo que se produce y lo que se compra, precisamente en la nación más consumidora e influyente del mundo de hoy. El fenómeno descrito se ha vuelto tan condicional que los partidos políticos de los Estados Unidos, en sus campañas electorales, miman y se acercan a la minoría hispana para obtener sus votos, en algunos casos como elemento decisivo. Vale recordar un testimonio de tiempos pasados. Candidato a senador por la ciudad de San Antonio, el demócrata Lyndon B. Johnson, más tarde presidente de los Estados Unidos, ante la perspectiva cierta de perder la elección, hubo de buscar el apoyo de los votos que podrían decidirla, esto es, la minoría hispana. ¿Quién podría movilizarla a su favor?. El ídolo mayor de ella, Mario Moreno "Cantinflas", quien desde México se desplazó a San Antonio para respaldar la candidatura de su nuevo cuate Johnson. No es extraño tampoco que en la actualidad, entre otros ejemplos, Rosario Marin, nacida en México, sea figura clave de la Secretaría del Tesoro del gobierno estadounidense, del que forma parte Mel Martínez, nacido en Cuba, con el cargo de ministro de la Vivienda, y que Ed Garza, de origen mexicano, sea alcalde de San Antonio.

La seña hispana domina los valores de marcos comerciales de diversos productos y servicios que se han acogido a ella para penetrar y expandir sus mercados: Fiesta, Hola, Olé, Sevilla, Toledo, Rumbo, Amigo, Clavel, Siesta, Triunfo, Polo, El Dorado… Una constelación de nombres vivos hispanoamericanos proyecta, igualmente, desde distintos espacios, la identidad mundial de la marca hispana. En uno, tan sobresaliente, está el de los premios Nobel: Gabriel García Márquez (Colombia), Óscar

Arias (Costa Rica), Rigoberta Menchú (Guatemala), Adolfo Pérez Esquivel (Argentina), César Niestein (Argentina) y Mario Molina (México). En el plano internacional de la diplomacia descuellan tres nombres relevantes: Javier Solano, Francesc Vendrell y Miguel Ángel Moratinos. Debe agregarse el de Adolfo Aguilar Zínser, ahora presidente del Consejo de Seguridad de la ONU, como representante de México. En el ámbito literario brillan, además de Gabriel García Márquez, nombres como Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Arturo Pérez Reverte, Javier Marías, Mario Benedetti, Alfredo Bryce Echenique, José Hierro, Héctor Aguilar Camín, Elena Poniatowska, Eliseo Alberto… La nómina es caudalosa en el ámbito artístico: María Félix, Plácido Domingo, José Carreras, Julio Iglesias, Joan Manuel Serrat, Pedro Almodóvar, Antonio Banderas, Celia Cruz, Penélope Cruz, Salma Hayek, Luis Miguel, Thalía… Numerosa es también la de los nombres hispanos instalados en el escenario internacional de los negocios: Emilio Botin, Carlos Slim, Jesús de Polanco, Lorenzo Zambrano, Tomás Pascual, José Ferrer, Lorenzo Servitje, Emilio Azcárraga, Amancio Ortega… ¿Y no es significativo, también, que la española Anne Hidalgo sea teniente alcalde del Ayuntamiento de París y que su compatriota Michael Portillo sea uno de los líderes del Partido Conservador de Inglaterra?. Evidentemente, como lengua propia y alternativa, el español es uno de los tres idiomas, con el inglés y el chino, de mayor futuro en este siglo XXI.

Una comunidad, un mercado de más de 400 millones de hispanohablantes ha alcanzado identidad de marca propia, en un tiempo regido por la Sociedad de la Comunicación, sobre los anclajes de las grandes agrupaciones idiomáticas. La española está destinada a superar muy pronto los 400 millones de referencia actual, porque a ella habrá que sumar a quienes en los Estados Unidos y en otros países del mundo, como los europeos y los africanos, la han elegido o la eligirán como segunda lengua. Con un dato adicional y elocuente: Brasil, con sus 140 millones de habitantes, ha declarado el español como una extensión de la lengua propia y para impartirla necesita 200 000 profesores.

Convertido en marca cultural, en su más amplio sentido, el idioma español, sin perder homogeneidad en sus varios acentos y flujos, ocupa hoy una posición privilegiada en el mundo, capitaneada emblemáticamente por el más universal de los símbolos literarios, Don Quijote, el yelmo y la lanza como íconos. El español, lengua de lenguas, en la certera definición de Carlos Fuentes.

BIBLIOFILIA*
(HISTORIAS DE LIBROS)

José Luis MARTÍNEZ

1) Con buena letra, anotó la fecha y el lugar, "23-III-1936, Guadalajara, Jal." en unos de los primeros libros que compró, en una librería de viejo en la capital tapatía, un mozo estudiante de secundaria que entonces contaba 18 años y solo disfrutaba los pesos que le enviaba su padre, el doctor Martínez. El libro o más bien los libros, pues se trataba de una obra en tres tomos, viejos de casi un siglo, eran *Las poesías de Horacio* traducidas en versos castellanos con notas y observaciones críticas por don Javier de Búrgos [*sic*], París, Librería de D. Vicente Salvá, calle de Lille, núm. 4, 1841, con los textos en latín y en español, frente a frente. Impresos en buen papel, son tomitos empastados en cartoné negro-verdoso, con letras y adornos dorados, presentables y aguantadores del tiempo. Solo muchos años más tarde me enteré de que me faltaba un tomo cuarto, cuando lo hube, empastado este en holandesa con tejuelo rojo, que contiene las "Epístolas", incluyendo la dedicada a Los Pisones y es el "Arte poética" de Horacio. No tienen ninguna huella de lecturas, solo un extraño apuntito en el tomo 2, en la "Oda al Ligurino", que dice "Lo raro como argumento por la condición efímera de la belleza".

El traductor Javier de Burgos no dejó huella en los diccionarios. El de Alianza solo registra a un homónimo, periodista y dramaturgo popular, de Cádiz, que por sus fechas, 1842-1902, debió de ser su hijo. El latinista cuya versión horaciana llegó a Guadalajara, era un traductor fiel pero algo plano que no acertó a dar relieve a los aciertos del poeta latino. De

* Leído el 2 de diciembre de 2002 en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara.

hecho, mi aprecio por Horacio nació con la lectura de dos libros de los años treintas, los de Gabriel Méndez Plancarte (*Horacio en México,* 1937) y de Octaviano Valdés (*El prisma de Horacio,* 1937), así como en los estudios de Agustín Millares Carlo.

No fue el venusino un gran lírico pero este hombre "pequeño y obeso, con su equilibrio y su conocimiento de los hombres y del arte literario, no solo dio forma a los ideales y conceptos de su tiempo, sino que, con un admirable dominio de la lengua supo acuñar muchos de los sentimientos humanos en fórmulas breves y perfectas que luego no hemos hecho sino tejer y destejer" (me cito a mí mismo en un escrito de 1976.)

No deja de extrañarme el que un muchacho de 18 años, ignorante del latín, adquiriera estos tomos de Horacio, cuyo nombre apenas conocía y en versiones más bien opacas. Años más tarde, a Lydia, mi mujer, solía mostrarle algunos de los poemas que Horacio dedicó a otra Lydia. Y la mía se admiraba de mi fluente traducción hasta que le descubría la que iba al frente. Pero, además de estas diversiones conyugales, debo reconocer que estos Horacios eran solo un adorno de prestigio entre mis primeros libros.

2) No fueron estos libros los únicos que adquirí en aquellos años de la secundaria en Guadalajara. Entonces se usaba llevar bajo el brazo, todo el día, el libro que leíamos. Y yo me proveí de los tomos verdes de Platón, editados por Vasconcelos. Y como me parecía vergonzoso estar leyéndolos por primera vez, decía que estaba releyéndolo. No creo que por entonces pasara de la emocionante "Apología de Sócrates" y del "Banquete", por su tema amoroso. Algo más me acerqué al conocimiento de los *Diálogos* en el memorable curso que dedicó al filósofo el doctor José Gaos.

Otro libro de estos años fue un tomito de Ortega y Gasset llamado *Notas*, editado por *Revista de Occidente.* Era una antología de los ensayos del filósofo español, que fue nuestra guía intelectual por muchos años, y que me fascinaban. No lo conservo, porque para corresponder a las mercedes de una mujer a la que quise, se lo obsequié.

3) Yo vengo de un pueblo del sur de Jalisco, Atoyac, situado al margen de una laguna de temporal. Al otro lado de la laguna se encuentra un pueblecito encantador, llamado Amacueca, famoso por sus nogales, así como Atoyac se envanece por sus pitayas y un jabón especial. Pues bien, el cura de Amacueca, don José del Carmen Méndez, fue mi padrino de bautismo y a su curato me llevaba el doctor Martínez, mi padre, a visitarlo. Recuerdo un caserón ruinoso asolado por los revolucionarios en el cual vivía mi padrino. Debo haber visto en alguna mesa un librote que resultó ser la gran edición de las *Obras espirituales* de san Juan de la Cruz. A pesar de mi corta edad y escasa instrucción, el libro me encantó. No creo haberlo pedido, pero debo haberlo simplemente visto con tal codicia, que mi padrino me lo regaló.

Es un libro imponente, de 32.5 × 24 × 6 cm; lo imprimió Francisco Lelfdall, en Sevilla, 1703, y es una edición notable porque en ella se recogen por primera vez toda la poesía y las obras en prosa de doctrina mayores de san Juan de la Cruz (1542-1591), así como las alegorías dibujadas por el santo y poeta místico, y 60 láminas grabadas por Mathías Arteaga. El libro está encuadernado con modestia. Allá por los años cincuentas, en las librerías de viejo de la avenida Hidalgo, encontré otro ejemplar, bien conservado y encuadernado de esta soberbia edición que regalé a mi amigo viejo, Alí Chumacero. Espero que la conserve y la aprecie como yo lo hago con el regalo de mi padrino de Amacueca.

Un poco antes, en 1942, recordamos el cuarto centenario del gran poeta místico español, y en el Paraninfo Universitario pronunciamos conferencias sobre san Juan de la Cruz Octavio Paz y el que habla, entre los que recuerdo.

4) No recuerdo cómo conocí en México, hacia los años cuarentas, la preciosa colección de literatura francesa y universal de la Pléiade. Empastados en una piel que cambia de color por los siglos o los temas e impresos en un buen papel biblia, reúnen en un volumen y en cerca de un millar de páginas un caudal considerable de obras en textos depurados

y con presentaciones de los más notables especialistas. Comenzó con las obras de Baudelaire en 1931 y en el año 2002 está cerca del medio millar de títulos. Poco a poco, año con año, tengo alrededor de 400 Pléiades. Entonces costaban alrededor de $29 cada uno y recuerdo que los compraba en la Librería Porrúa dando abonos quincenales de $5; aunque me permitían llevármelo cuando había pagado la mitad. Comencé por los tres tomos dedicados a la Edad Media francesa, que me gustaba por los poemas épicos, los layes de Marie de Francia, la "Leyenda del Santo Grial", el "Lai de Aristóteles" —que retomó Juan José Arreola—, y por poetas como Charles D'Orleans y el espléndido François Villon. Los tres tomos fueron preparados por el sabio medievalista Albert Pauphilet. Y seguí con el *Journal* grande de André Gide, que leí completo y siempre con placer. Entre los tomos recientes de autores de lengua española se destacan tres volúmenes de García Lorca y dos de *Obras* de Borges, acompañados estos por un *Álbum*.

Estos álbumes son uno de los tesoros de la Pléiade. Iniciáronse en 1960 con un *Dictionnaire des auteurs de la Pléiade* y a partir de 1962, con un *Album Balzac,* dedicados principalmente a grandes escritores. Reúnen documentación fotográfica de grabados y un buen estudio, ambos notables. Hasta ahora van publicados 42 tomos, que no se reeditarán. Aparecen la primera quincena de los meses de mayo, no se venden sino que se obsequian a quien compre tres tomos de la Pléiade. Tengo la fortuna de poseer la colección completa.

Además de los textos literarios, históricos y sagrados, existe una excelente *Encyclopédie de la Pléiade* con dos series, Metódica e Histórica. La dirige Raymond Queneau y consta de 49 gruesos volúmenes que se encuentran entre mis libros. Debo reconocer que los tomos de autores y estos enciclopédicos son muy caros.

5) Allá por mis primeros años en la ciudad de México, y cuando aún alternaba los estudios de medicina con los de literatura, descubrí a los novelistas ingleses y rne aficioné especialmente por las obras de Aldous

Huxley. Entonces quería hacer un estudio extenso sobre la novela moderna, especialmente la inglesa y la francesa, e hice, para comenzar, una copiosa bibliografía. *Contrapunto* de HuxIey me descubrió las posibilidades de la inteligencia en la construcción novelesca y la eficacia de las nuevas estructuras en el arte de la narración. En español, inglés o francés leí cuantos libros de Aldous Huxley pude agenciarme, y en la revista *Tierra Nueva* (1940-1942), que entonces hacíamos, publiqué en varias entregas un estudio copioso que no he vuelto a leer. Mi afición huxleyana me llevó también a traducir un estudio de Aldous sobre Baudelaire, que me convirtió en un librito en 1942 mi amigo Octavio G. Barreda. Las obras de David Herbert Lawrence me interesaban también. La posteridad fue más clemente con el autor de *Lady Chatterley* y de las *Mañanas en México* que con el soberbio novelista y ensayista de *Música en la noche* y *Brave New World,* que nadie lee ya. Me impresionó mucho el incendio que sufrió su casa californiana en que perdió sobre toda su correspondencia y el estoicismo con que afrontó su muerte.

6) Cuando los muchachos de mi grupo vinimos a la ciudad de México de Guadalajara y yo iba a estudiar medicina, como no coincidían los calendarios escolares y teníamos unos meses libres, convencí a Alí Chumacero de que los ocupáramos en la Biblioteca Nacional, entonces en la calle de Uruguay. Yo decidí leer a Garcilaso de la Vega y puse su nombre en la ficha de solicitud, añadiendo *Poesías.* El empleado me trajo un libro encuadernado que era nada menos que la edición de Sevilla, 1580, con las sapientísimas anotaciones de Fernando de Herrera. Durante varios días leí encantado los versos del toledano explicados por el mejor de sus comentaristas, otro gran poeta. Pienso que la frecuentación de este precioso libro me despertó el gusto por los libros antiguos y hermosos. En recuerdo de esta lectura que no olvidaba, muchos años después adquirí en Madrid una reedición del libro de 1580, que lleva, además, los comentarios del Brocense, de Tamayo de Vargas y de Azara, al cuidado de Antonio Gallego Morell (Gredos, Madrid, 1972).

7) Hacia los felices años cuarentas y cincuentas, yo era un entusiasta altamiranista. Lo sigo siendo pero no tan exclusivista como entonces. Poco a poco en la Librería Robredo y en librerías de viejo me fui consiguiendo, lo que aún era posible, todas las ediciones originales de las obras de don Ignacio, y la *Velada literaria que en honor del Sr. Lic. D. Ignacio M. Altamirano celebró el Liceo Mexicano la noche del 5 de agosto de 1889,* México, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, calle de San Andrés núm. 10, 1889, con un grabado del maestro, era una de ellas. Pero el ejemplar que poseo es muy especial. Es el que perteneció a Luis González Obregón. Él había sido el organizador de la velada, y en su ejemplar de la publicación le puso notas complementarias y, además, hizo que, en las páginas preliminares en blanco, firmaran los asistentes a la velada como sigue: Luis González Obregón, A. de Peña y Reyes, Alberto Michel, Ezequiel A. Chávez, Enrique Fernández Granados, José P. Rivera, M. Dávalos, Gregorio Torres Q., José M. Bustillo, Enrique Santibáñez, Juan de Dios Peza, Ángel del Campo y R. A. de la Peña. Estas 13 firmas hacen de este libro un ejemplar único. El benemérito Fernando Tola de Habich hizo en 1984, en Tlahuapan, una edición de Premiá, un facsímil de este libro en homenaje a Altamirano, por sus 150 años desde su nacimiento. ¡Qué bueno hubiera sido que reprodujera las firmas y notas de mi ejemplar!

Aún tengo que contar cómo lo obtuve. Por aquellos años, Joaquín Díez-Canedo y yo frecuentábamos la librería de Pepe y Rafael Porrúa, que fue arrasada por las obras del Templo Mayor. Mañosamente, llegábamos tarde, por las mañanas, y solo salíamos de las profundidades de la librería —riquísima en el siglo XIX—, con nuestras selecciones, cuando ya era hora de comer, ya se había ido Pepe y Rafael nos esperaba para despacharnos, con prisa y sin fijarse en los detalles de los libros elegidos y valuándolos a nuestro gusto. Creo que así obtuve este valioso ejemplar.

8) Mi primer viaje a Buenos Aires fue durante mi diputación de 1961 —y en el alegre grupo iba mi viejo amigo Andrés Henestrosa—. Curioseando librerías encontré una excelente llamada L'Amateur, en la calle

Esmeralda 882, cuyo dueño me envió sus catálogos de joyas. Después, en los años de 1976 a 1982 en que estuve al frente del Fondo de Cultura Económica, volvería a ver sus tesoros. En aquella primera ocasión le compré un libro enorme, de 52 cm de altura, las *Antigüedades mexicanas,* que es una colección de códices, el "Colombino", el "Porfirio Díaz", el "Baranda", el "Dehesa" y el *Lienzo de Tlaxcala.* Faltaba el texto explicativo, redactado por Alfredo Chavero, que después conseguí. El libro se publicó en 1892 en México, por la Junta Colombina, para recordar el cuarto centenario del descubrimiento. La caja que lo contiene estaba maltratada, y mi hijo mayor hizo que la restaurara un experto.

En otro viaje a Buenos Aires promovido por el presidente Echeverría, que mi amigo José Alvarado apodó como "el camión de redilas" y también con Henestrosa, encontré en la librería mencionada un libro que los discípulos de Julio Torri habíamos conocido porque nos leía en él a oscuros poetas castellanos del siglo XV, el *Cancionero de Baena.* Jesús Reyes Heroles, que también conocía a este librero, en los años del Fondo, me encargó que le trajera una primera edición de uno de los libros de Antonio Pérez, el inteligente y traidor secretario de Felipe II, que costaba 2 500 dólares. Este encargo me movió a conocer a este señor Pérez, personaje de vida atroz y fascinante, apreciado como uno de los teóricos de la filosofía política, y ahora tengo, en copias xerox, los *Aforisinos,* de 1787, y las cartas que reunió Eugenio de Ochoa en 1924, y una edición modema del *Norte de príncipes,* con prólogo de Francisco Ayala, así corno los dos tomos de la biografía que le hizo Gregorio Marañón.

9) En la Academia Mexicana de la Lengua fui amigo y aprecié a José Rojas Garcidueñas, que era el secretario perpetuo, y murió en 1981 cuando yo era ya director. Decidimos juntar sus hermosos relatos breves, y para reunirlos y recoger papeles de la Academia, al terminar a las ocho de la noche las sesiones, iba a su casa cercana con su viuda, mi querida amiga Margarita Mendoza López. Y una noche me dijo: "Como que ves con mucho interés los libros de José. Si te interesan, dímelo, y te obsequio

los que quieras porque yo quiero deshacerme de ellos". Le agradecí su oferta pero le propuse que se los pagaría al valor que estimara. Margarita me decía que no le mencionara los títulos y que solo le dijera el número de libros que me llevaba. José tenía una buena colección de historia de México, libros sobre Guanajuato, su tierra, que no toqué, buenas ediciones de literatura mexicana y una colección de Quijotes antiguos a los que renuncié porque no tenía espacio. Dos veces por mes iba con una gran caja de cartón que llenaba, le hacía cuentas y le dejaba un cheque. Entre mis compras más apreciadas estuvieron la preciosa edición de grabados de *México y sus alrededores* —que ya había encontrado en Buenos Aires y no había podido comprar por su elevado precio—, la edición original de los tres tomos de *La ciudad de México* de Marroquí, y sobre todo una colección de 11 tomos de la única edición existente de las *Actas del Cabildo* de la ciudad de México en el siglo XVI, preciosa para mis trabajos sobre este siglo. Y recordaba que cuando unos prerrevolucionaníos pusieron fuego al palacio de los virreyes en 1692, don Carlos de Sigüenza y Góngora salvó los originales de estos libros de las llamas. Las ediciones de García Icazbalceta de poetas del siglo XVI, en que trabajaba José de J. Rojas Garcidueñas, Margarita no quiso que les fijara precio porque me las regalaba. Y además de otras menudencias, quiero mencionar unos raros libros argentinos sobre los viajes trasatlánticos en el siglo XVI que fueron básicos para mis *Pasajeros de Indias.*

Margarita, la generosa, se fue a vivir al Hotel Regis con solo algunos libros sobre teatro en México, su especialidad, y pereció en el terremoto de 1985. No se encontró su cuerpo, y la pobre ya había pagado a Gayosso sus exequias.

10) Un ejemplar perfecto y completo del primer libro de un mexicano impreso en Europa, la *Rethorica Christiana,* Perugia, Italia, 1579, del tlaxcalteca fray Diego Valadés, se lo compré en 1978 a Neftalí Beltrán que era mi amigo y, en sus visitas a México, pues era diplomático, solía venir a saludarme en mi oficina del Fondo de Cultura. Hice felizmen-

te un apuntito de los detalles del negocio. Pagué por el libro $516 000 —que era como mi sueldo mensual—, y Neftalí me dijo que lo compró en Milán, en 1977, en 620 000 liras, que equivalían a 700 dólares, y que me lo vendía en el mismo precio y aun perdía 100 pesos. Y como hacía Hernando Colón, ambos Neftalí y yo firmamos para la posteridad el apunte —que guardé en el libro—, el día de Reyes de enero de 1978. Es un ejemplar tan perfecto que parece salido de la imprenta y tiene completas sus ilustraciones, que son notables y muy apreciadas.

Cuando estuve en el FCE me empeñé en que se tradujera completa la *Rethorica Christiana,* que está en latín y la había estudiado el padre Palomera en un par de libros de Jus. Hice que viniera a verme este sacerdote y le propuse que hiciera la traducción. Yo quería que se lograra una buena edición facsimilar con el texto original y, enfrente, la versión española y que estuviera lista para 1979, cuarto centenario de la obra. Hablamos con la UNAM, que estuvo de acuerdo en pagar la traducción. Pero esta fue larga y complicada, y requirió un equipo de latinistas que encabezó mi amigo Tarsicio Herrera Zapién, de la Academia de la Lengua. En coedición con la UNAM, la obra se imprimió en 1989. Es un hermoso tomazo en edición facsimilar y bilingüe, frente a frente.

Una década más tarde, volvió a hablarse de Diego Valadés y su obra en un folleto en el que intervino Salvador Díaz Cíntora, otro colega en la Academia.

11) ¿Y el tomo VIII? podría llamarse la siguiente historia.

La obra de fray Bernardino de Sahagún es la acumulación más importante de informaciones acerca del mundo antiguo mexicano, pero es un laberinto. En 1981 y 1989 dediqué dos libros a esta obra magnética, y me preocupé, al mismo tiempo, por reunir todos los libros de y acerca de Sahagún. Ningunos más difíciles que los grandes tomos que en Roma o Florencia imprimió Francisco del Paso y Troncoso con los llamados *Primeros memoriales* y con las ilustraciones de estos manuscritos y del *Códice florentino.* Don Francisco proyectaba hacer ediciones facsimilares de todos los

manuscritos del franciscano, pero solo alcanzó a imprimir los volúmenes 5, 6, 7 y 8, grandes, rarísimos, muy apreciados y de los cuales solo se ha reeditado hace poco el tomo VI, *Primeros memoriales* (University of Oklahoma Press, 1993). He logrado tener tres de estos volúmenes publicados, como sigue: el V me lo regaló mi hijo mayor, que se llama como yo; el VI no recuerdo dónde lo obtuve, y el VII, en mi despacho del INBA, en el Palacio de Bellas Artes, hacia los años 1965-1970, en un librerito encontré cuatro o cinco ejemplares de un mismo tomo, el VII, de esta serie. Hablé con el encargado del inventario y pregunté cómo podía tomar uno de ellos. A los pocos días me dijo que no había manera legal, y le propuse que compraría un libro de buen precio y adecuado para el INBA y lo dejaría a cambio.

En cuanto al tomo VIII su historia es esta. He llevado una buena amistad con el historiador Silvio Zavala y, visitándolo, vi que tenía solitario este tomo VIII de los de Paso y Troncoso. Le dije que me interesaba por mis estudios sahaguntinos y le propuse un trueque: le ofrecí una rara bibliografía de libros españoles y portugueses de los siglos XV y XVI y algún otro que no recuerdo. Me dijo que habría que retener los libros que le ofrecía, pero que quería quedarse con su tomo VIII de Paso y Troncoso, que alguna vez había estudiado.

Años más tarde, en Guadalajara visitaba a un amigo médico y aficionado a los libros y vi que tenía, solitario, este tomo que me faltaba. Me lo prestó por algunos meses y firmamos un recibo. Muchos años más tarde, cuando mi amigo médico había muerto, me visitaron sus hijos, con el recibo en cuestión y reclamándome el libro, que yo no tenía. Les ofrecí una compensación creo que generosa, que aceptaron y firmamos el finiquito del caso. Otros años pasaron y una noche al arreglar mis papeles encontré un papelito, firmado por una hija del doctor en el cual daba por recibido el tomo VIII, que yo le devolvía, hecho que yo no recordaba. Copié el recibo y lo envié a la fámilia pidiéndole de preferencia el tomo VIII en cuestión o la devolución de mi pago. Largo silencio y de pronto, me escribieron pidiéndome disculpas y ofreciéndome el dinero. Les dije que prefería el libro, que aún sigo esperando con paciencia.

12) Y también he perdido algunos libros. Los que más lamento son los siguientes: Cuando me iba a divorciar de Amalia Hernández, necesitaba pagar al abogado unos cientos de pesos que no tenía. Y tuve la mala idea de reunir algunos de los libros que más apreciaba y pedir a uno de mis amigos libreros que viniera a verlos. Recuerdo un gran libro de coro en pergarnino y una edición aldina de algún clásico, una primera edición del *Periquillo,* los tomitos blancos del *Año Nuevo,* de los años cuarenta del siglo XIX y otras revistas literarias. El librero escogió lo mejor y por lo que yo había pagado el doble. Me dio el dinero y aun consejos el supuesto amigo que no volví a visitar.

Y en cuanto a libros que mis amigos me sustrajeron, son pocos y entre ellos estos: un tomito de versos de J. María Vigil, la primera edición de la poesía de Jaime Sabines, cuando estuvo de moda, y un tomito con los aforismos de Porchia, que repuse. Y en San Salvador, cuando pasé ahí un año, de mi coche me sustrajeron uno de los tomos de la *Historia de la literatura española* de Valbuena Pratt. Es en realidad solo una pluma.

13) Una historia curiosa. Presumo tener ejemplares casi únicos de dos raras y muy apreciadas novelas mexicanas del siglo XIX: *Jicoténcal*, anónimo, Filadelfia, Imprenta de Guillermo Stavely, 1826, 2 vols., y de Fernando Orozco [y Berra], *La guerra de 30 años*, México, Imprenta de Vicente García Torres a cargo de Luis Vidaurri, 1850, 2 vols. De esta última, no recuerdo cómo la obtuve, solo que uno de los tomos me fue obsequiado por un alumno estadounidense y generoso. En cuanto al *Jicoténcal* encontré uno de los dos tomos en alguna parte de la ciudad de México, y el otro, en alguna pequeña librería de Querétaro. Son tomitos pequeños y gastados con el lomo semidestruido. Lo raro fue que los pedazos del lomo coinciden en ambos, como si el destino librero hubiera querido que yo los reuniere. De este *Jicoténcal* se ha vuelto a hablar porque el cubano Alejandro González Acosta ha propuesto, en 1992, que su autor es su paisano José María Heredia.

14) Concluyo enumerando los libros que no tendré y que considero sin rencor. En primer lugar los nueve tomos de los *Mexican Antiquities* de Lord Kingsborough, aunque tengo los cuatro tomos de *Antigüedades mexicanas* que hizo Agustín Yáñez en la Secretaría de Hacienda; y segundo, *La población del valle de Teotihuacán* de Manuel Gamio, aunque tengo la descuidada edición que hizo mi querido Juan Rulfo en el Instituto Indigenista. Y, por no dejar, *La escala espiritual para llegar al cielo* de san Juan Climaco, de México, 1536, como decían mis compañeros de la Secundaria.

Coda

Cuando mis amigos de esta próspera FIL, honra de mi tierra, me anunciaron que recibiría este premio de Bibliofilia, se me alborotaron mis recuerdos y anécdotas de libros, como las que he narrado. Y en lugar de los agradecimientos campanudos que suelen usarse, preferí este tono llano en que rememoro las múltiples maneras de amar los libros, de amarlos para siempre o por un rato, de procurarlos con amor, devoción, afecto, morbosidad o curiosidad, de desearlos como amores imposibles o de enorgullecernos por las pequeñas joyas que solo existen para un grupo de maniáticos.

¿A quién le importa que zutano o mengano o yo mismo tenga tal libraco o lo considere una joya? ¿Por qué el bibliómano o el bibliófilo no se contenta con los libros que ya tiene o con los que puede leer o con las ediciones comunes o con los que le caben en su casa y hace maromas con sus recursos o se priva de cosas esenciales para tener el librito raro que ha descubierto con un entusiasmo que raras veces es perdurable y con más frecuencia es pasajero? ¿Y por qué se empeña en tener todos los libros de un autor favorito o de moda o de una materia especial? ¿Por qué existen y tienen éxito estas creaciones, que no dejan de ser diabólicas para los amantes de los libros, como son las ferias de libros, en que todas las tentaciones se acumulan y le ofrecen sus creaciones y le descubren

nuevas vetas para alimentar su curiosidad? ¿Por qué la FIL de Guadalajara tiene tanto éxito y crece cada vez más y atrae sobre todo a los jóvenes, lo mismo que a los infantes y a los viejos como este que les habla y que da las gracias a quienes le ofrecen el sustento de su pasión por los libros y lo premian por su vicio?

AMERICANISMOS LÉXICOS EN CERVANTES*

José G. Moreno de Alba

El ingreso de voces indígenas americanas en el español comenzó desde el momento mismo del Descubrimiento y es un proceso que continúa hasta nuestros días. En el *Diario* de Colón pueden leerse, entre otras, las voces siguientes: *canoa, hamaca, caníbales, cacique, ají...* Son muy numerosos los americanismos que pueden hallarse en las cartas y relatos de esa época, así como en historiadores y cronistas, como Pedro Mártir de Anglería y Gonzalo Fernández de Oviedo. No sucede lo mismo con la lengua propiamente literaria. Aunque pueden encontrarse algunos pocos y raros indigenismos en Lope de Rueda, por ejemplo, no será sino en el siglo XVII, cuando aparece este tipo de voces de manera espontánea, sin aludir a su carácter extranjero.

Uno de los investigadores que mejor han estudiado este proceso de penetración de americanismos léxicos en el español literario es Marcos Morínigo.[1] En su opinión,

> Al empezar el siglo XVII, si hemos de juzgar por la literatura, las voces más popularizadas son […] *tabaco, caimán, chocolate, naguas, tiburón, batatas, mico, arcabuco, ají, ara, chapetón, guayaco, jícara, jalapa, mechuacán, tambico, tomate, vicuña, patata* (p. 220).

Como era de esperarse, la mayoría de estas voces son de origen antillano, con la excepción de algunas nahuas como *jícara* y *tomate*, o quechuas

* Leído el 26 de agosto de 2003 en el XIV Coloquio Cervantino Internacional en Guanajuato.

[1] Especialmente en su conocido estudio "La penetración de los indigenismos americanos en el español", en *Presente y futuro de la lengua española (Actas de Asamblea de Filología del I Congreso de Instituciones Hispánicas),* Madrid, 1964, vol. 2, pp. 217-226.

como *vicuña*. Morínigo ha estudiado, muy detenidamente, los americanismos en la obra de Lope de Vega.[2] Como sucede en otras áreas, su aportación de este tipo de vocablos a la literatura (y a la lengua) española es excepcional:

> Lope es entre los escritores peninsulares de su tiempo, es decir, de la época de mayor brillo de la literatura española, el que realiza el esfuerzo más significativo por su amplitud para incorporar voces indígenas americanas a la lengua de la literatura hispánica (ibíd.).[3]

Al lado de Lope de Vega, aunque con una menor contribución, aparecen otros escritores mayores del Siglo de Oro[4] que también incorporaron indigenismos americanos en sus obras, entre los que destaca, obviamente, Cervantes:

> Hay que llegar a la obra dramática de Cervantes y Lope de Vega para ver aparecer un primer grupo de indigenismos entretejidos en la trama de su lengua escrita con la espontaneidad de lo habitual. En la obra de Cervantes nos encontramos con las voces *cacao, caimán, bejuco, huracán, caribe* y *chacona* sin la menor alusión a su extranjería o exotismo, segura prueba de que ellas estaban connaturalizadas con la lengua común (ibíd.).

A revisar algunas de las anteriores afirmaciones dedicaré las siguientes líneas. Comienzo señalando que Morínigo, en esa cita, alude específicamente "a la obra dramática de Cervantes [y de Lope]". Una interpretación de las palabras citadas podría ser que solo en la obra dramática de Cervantes hay americanismos léxicos y que estos no aparecen en su obra

[2] *Cf.*, su investigación: "Indigenismos americanos en el léxico de Lope de Vega", en *Programa de Filología Hispánica,* Buenos Aires, 1959, pp. 9-46.

[3] Hace en seguida las siguientes precisiones: "Unas 80 voces en total hemos contado en su extensa obra, de las cuales solo 30 en comedias de tema americano y en boca de personajes indios referidos a la vida indígena. Solo una tercera parte de estas 30 voces son, aún hoy, regionalismos de muy limitada geografía, y dos de ellas no han pasado al español. Las 70 restantes son voces incorporadas al español general o al español de amplias zonas americanas" (ibíd.).

[4] Entendiendo por tal el siglo XVII aunque no hay razón alguna para negar el carácter de siglo dorado al anterior, por lo que suele hablarse, en plural, de los Siglos de Oro (XVI y XVII).

narrativa, el *Quijote* incluido. Hay empero otra posibilidad de interpretación: el que algunas palabras de este tipo se hallen en las obras dramáticas de Cervantes no quiere decir que estén ausentes en el resto de sus escritos. Me parece más conveniente esta segunda lectura, pues aunque ciertamente escasos, no faltan algunos americanismos en los textos narrativos de Cervantes.

Debo pasar a hacer observaciones de más fondo. Es probable, por una parte, que no todas las seis voces entresacadas por Morínigo de la obra de Cervantes (*cacao, caimán, bejuco, huracán, caribe* y *chacona*) sean americanismos y, por otra, que estas voces no sean todos los americanismos que en esos textos pueden encontrarse. Por lo que toca a lo primero, hay al menos un vocablo que, en mi opinión, no hay razón convincente para considerarlo americanismo. Abro un breve paréntesis para definir lo que, para este trabajo, debe entenderse por *americanismo léxico.* Ciertamente hay al menos dos tipos de americanismos: *a*) voces originarias de alguna lengua autóctona de América, viva o muerta *(canoa,* por ejemplo);[5] *b*) voces españolas que, en América, tienen significado o acepción diferente del que tienen en España *(banqueta:* en España, "cierto tipo de banco"; en algunas zonas americanas, 'acera').[6] Obviamente en este trabajo interesa solo la primera definición, es decir, trataré únicamente de los americanismos que suelen llamarse *diacrónicos* o *históricos.* Cierro el paréntesis.

La palabra *chacona* ('baile español de los siglos XVI y XVII muy extendido por Europa', dice el DRAE),[7] que en efecto aparece no solo en Cervantes, sino en Lope, Quevedo, y muchos autores más, no parece tener su origen en alguna lengua americana. A lo largo de este trabajo aludiré con frecuencia a un importante y abultado corpus textual que se conoce como CORDE (Corpus Diacrónico del Español) y que puede consultar-

[5] El hecho de que *canoa* pertenezca hoy al español general y no solo al americano no impide que, históricamente, por su origen, siga siendo un americanismo.

[6] El que el vocablo banqueta adquiera un sentido diferente en el español americano no es óbice para que *banqueta* siga considerándose, con todo derecho, voz hispánica.

[7] Me refiero a la 22ª edición del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española, Madrid, 2001.

se en la página electrónica de la Real Academia Española (www.rae.es). Comienza uno a sospechar que *chacona* no es voz de origen americano desde el momento en que no se documenta en ninguno de los cientos de textos americanos del CORDE. Todos los testimonios que se registran en ese corpus forman parte de textos españoles. Ignoro en qué pudo basarse Morínigo para considerarla americanismo. En algunas ediciones del DRAE se aventuran etimologías a cual más fantasiosas: en la de 1884 se pregunta el redactor "¿del vascuence *chocuna,* pulida airosa?"; en la de 1889 se anota que procede "del apellido de la inventora"; en la de 1970 se dice que viene "de la onomatopeya *chac*"… Sin embargo, atinadamente, se le señala de "origen incierto" en las más recientes (1992 y 2001). Por estos dos argumentos (no es voz empleada en textos americanos y el DRAE nunca la ha considerado americanismo) yo suprimirla *chacona* de la lista de americanismos léxicos (en la obra de Cervantes).

Si se suprime —y creo que debe suprimirse— *chacona* de esa lista, quedarán sólo cinco y, de ellos, creo que también debe eliminarse, por otra razón, el vocablo *bejuco.* De que *bejuco* es un indigenismo de América no parece haber duda. El DRAE le asigna origen caribe y lo define como "planta sarmentosa y trepadora, propia de regiones tropicales". Aparece varias veces en el cronista Fernández de Oviedo (siglo XVI), en Carlos de Sigüenza y Góngora (XVII), en Pedro de Oñate. Lo que aquí interesa destacar es que la *voz bejuco* no aparece en ningún texto cervantino y, si nos fiamos del CORDE —y no hay razón para no fiarnos— tampoco se documenta en otros clásicos (Quevedo, Góngora, Tirso…); ni siquiera en Lope.

Con esta segunda supresión nos quedan, de la brevísima lista de Morínigo, solo cuatro americanismos léxicos en toda la obra de Cervantes: *cacao, caimán, caribe* y *huracán.* Las cuatro en efecto pueden leerse en algún pasaje: *1*) *cacao* aparece en *La Gitanilla,* aunque formando parte de la frase hecha *no valer un cacao* (valer muy poco, casi nada);[8] *2*) del empleo

[8] "El toque está [en] acabar acoceando el aire en la flor de nuestra juventud y a los primeros delitos; que el mosqueo de las espaldas, ni el apalear el agua en las galeras, no

por parte de Cervantes de la voz *caimán* hay testimonio en el *Entremés del rufián viudo llamado Trampagos;*[9] *3)* en ese mismo texto inmediatamente después de *caimán,* aparece el indigenismo *caribe,* con el significado de "caníbal":[10] "Fuera yo un Polifemo, un antropófago, un troglodita, un bárbaro Zoílo, un *caimán,* un *caribe,* un comevivos, si de otra suerte me adornara, en tiempo de tamaña desgracia"; *4*) en dos pasajes de *Los trabajos de Persiles y* Segismundo podemos hallar la voz *huracán,*[11] a la que el *Diccionario de autoridades* (1734) asignaba, como hipotética etimología el latín *ventus furens* > *furacán* > *huracán*. Se suprime este texto en la siguiente edición (1780) y no es sino en la de 1992 cuando se explica como "voz taína". Este dato permanece en 2001.

Paso ahora a revisar la posibilidad de que, además de estos cuatro indigenismos, existan otros en la obra de Cervantes, no tomados en cuenta por Morínigo. Primeramente es necesario señalar que ninguno de los

---

lo estimamos en un *cacao".* En el *Diccionario de autoridades* (1729) está considerada "voz indiana" y se define como "fruta menor que almendra, aunque más gruesa y redonda […] es el principal material para fabricar el chocolate…"

[9] Según el *Diccionario de autoridades,* el *caimán* es una "bestia anfibia, muy semejante al crocodilo […], que se cría en las rías de las Indias y en algunas islas…" Sigue una larga y fantasiosa descripción, y termina con estas palabras: "es voz del país".

[10] En *Autoridades* la voz *caribe* tiene esta curiosa definición: "El hombre sangriento y cruel, que se enfurece contra otros, sin tener lástima ni compasión. Es tomada la metáfora de unos indios de la Provincia de Caribana en las Indias, donde todos se alimentaban de carne humana". Apenas en la edición de 1869 se añade, como primera acepción, la de "individuo del un pueblo del mismo nombre, que en otro tiempo dominó una parte de las Antillas…". Significado este que es el que prevalece en nuestros días. La acepción de "hombre cruel e inhumano" se mantiene en todas las ediciones del DRAE, la de 2001 incluida.

[11] "Finalmente, al parecer del día —si se puede llamar día el que no trae consigo claridad alguna—, la nave se estuvo queda y estancó, sin moverse a parte alguna, que es uno de los peligros, fuera del de anegarse, que le puede suceder a un bajel; finalmente, combatida de un *huracán* furioso, como si la volvieran con algún artificio, puso la gavia mayor en la hondura de las aguas y la quilla descubrió a los cielos…" Más adelante, en la misma obra, hay otro registro del vocablo: "El pueblo […] se alborota en livianas ocasiones, y crece bien así como van creciendo las olas del mar de blando viento movidas, hasta que, tomando el regañón el blando soplo del céfiro, le mezcla con su *huracán* y las levanta al cielo."

anteriores cuatro, ya analizados, aparece en el *Quijote*. Con la ayuda del CORDE, encontré en obras de Cervantes las tres siguientes voces: *cacique, loro* y *tabaco*. Examinaré cada una de ellas: *a*) *Cacique,* indudable americanismo antillano, empleado por Colón, y que Cervantes usa en la segunda parte del *Quijote* y en una de sus comedias. El texto que corresponde al *Quijote* es el siguiente: "Estoy yo ahora reventando de pena por ver mi sayo verde roto, y vienen a pedirme que me azote de mi voluntad, estando estando ella tan ajena dello como yo de volverme *caciqué.*[12] *b*) *Loro* proviene, según el DRAE (2001), del caribe *roro.*[13] Aparece la voz en un pasaje de la *Comedia famosa de la casa de los celos y selvas de Ardenia:* "RÚSTICO.—Pregúntale, Corinto, lo que suelen preguntar a los otros papagayos, por ver si entiende bien nuestro lenguaje. CORINTO.—¿Cómo estás, *loro,* di? ¿Cómo? Cautivo.[14] *c*) *Tabaco:* Muy probablemente esta voz no sea un americanismo histórico; es decir que no tiene su origen en alguna lengua indígena precolombina. El DRAE (2001), quizá atinadamente, le asigna etimología árabe. Ello quiere decir que los españoles, seguramente por el parecido que vieron en la planta americana en relación con alguna otra por ellos conocida a la que llamaban *tabaco,* trasladaron este significante al nuevo significado americano. Todavía en las primeras ediciones del Diccionario académico e incluso a principios del siglo XIX, se le consideraba de origen americano: "…tomó el nombre de la provincia donde se cría, o de una isla así llamada en la América Meridional" *(Autoridades).* Se trata, eso sí, de unos de los primeros americanismos sincrónicos (no históricos). Es este uno de los primeros casos en que una voz hispánica (arabismo en este caso) adquiere, en América,

[12] En la *Comedia famosa de la entretenida,* vuelve Cervantes a hacer uso del vocablo *cacique:* "¿Que es posible que no precies los montones de oro fino, y por un lacayo indino un perulero desprecies? ¿Que no quieras ser llevada en hombros como *cacique?"*

[13] Hay otro *loro, -a,* adjetivo ('de color amulatado') con el que no debe confundirse el americanismo, y que tiene entrada independiente en el Diccionario.

[14] Probablemente el personaje cervantino alude, en este pasaje, a un dicho frecuente en su época, que registra Gonzalo Correas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales.* Después del refrán "—¿Kómo estáis, comadre? —A vuestro servizio, señor konpadre", se consigna el siguiente: "—¿Kómo estás, loro? —Komo kautivo i solo".

un significado diferente. A pesar de no ser un americanismo histórico, lo considero aquí por la siguiente razón. Morínigo, en un pasaje de su artículo, se refiere a los americanismos más populares en la literatura española al empezar el siglo XVII. El primero de la lista es precisamente *tabaco,*[15] y por tanto vale la pena señalar que el vocablo *tabaco,* así no se trate de un americanismo histórico, sino de uno sincrónico, siendo voz empleada con frecuencia en la literatura española del XVII, sí aparece en la obra de Cervantes, a pesar de que no forme parte de la reducidísima lista de americanismos cervantinos de Morínigo. Transcribo el pasaje de *El viaje al Parnaso,* en que aparece esta voz. Aludiendo a cierto caballo, escribe Cervantes:

> Tal vez anda despacio, y tal apriesa, vuela tal vez, y tal hace corvetas, tal quiere relinchar, y luego cesa. Nueva felicidad de los poetas: uno sus excrementos recogía en dos de cuero grandes barjuletas. Pregunté para qué lo tal hacía. Respondiome Cilenio a lo bellaco, con no sé qué vislumbres de ironía: Esto que se recoge es el *tabaco,* que a los váguidos sirve de cabeza de algún poeta de celebro flaco…

Aun con las anteriores adiciones, ciertamente sigue siendo muy pequeño el número de americanismos léxicos en la obra cervantina. De cualquier forma, por una parte, propongo eliminar de la lista de Morínigo la voz *chacona,* que no parece originaria de América. Pero, por otra, sugiero añadir tres vocablos: *cacique, loro* y *tabaco.* Este último, con las restricciones dichas. En resumen, a reserva de que sigan encontrándose más indigenismos americanos, por lo pronto puede decirse que se documentan al menos los siete siguientes: *cacao, caimán, caribe, huracán, cacique, loro* y *tabaco.*

En seguida haré, como resultado de lo anterior, algunas observaciones más, de carácter general, al fundamental articulo de Morínigo, que

[15] A *tabaco* siguen: *caimán, chocolate, naguas, tiburón, batatas, mico, arcabuco, ají, ara* (*sic:* ¿habrá querido escribir *aura*?), *chapetón, guayaca, jícara, jalapa, mechuacán, tambico, tomate, vicuña, patata.*

he venido citando a lo largo de este trabajo: *1*) De los americanismos que empleó Colón en su *Diario,* Cervantes solo emplea uno (*cacique*). *2*) Aparentemente ninguna de las voces indígenas de Pedro Mártir, en sus *Décadas del Nuevo Mundo,* excepto *cacique,* aparece en las obras cervantinas. *3*) De las voces "más popularizadas" en la literatura española del siglo XVII, según Morínigo (*cf.* mi nota 15) Cervantes solo emplea una (*tabaco*).[16] *4*) Sobre esa misma lista, sorprende a Morínigo que "falten algunas de las voces que tanto o más que aquellas definían o tipificaban lo americano: como *maíz, hamaca, cacique, cazabe, yuca, canoa, macana, bohío, chicha, sabana* y otras más" (p. 220). Nuevamente: de esta lista, Cervantes emplea al menos una (*cacique*). *5*) En otro pasaje de su artículo, Marcos Morínigo escribe:

> Del estudio de las voces indígenas recogidas en el *Diccionario de autoridades* notamos con extrañeza la ausencia de voces que de antiguo estaban incorporadas en la lengua escrita peninsular. Faltan, por ejemplo, *ara* [*sic*], *arcabuco, areito, buhío, caimán, chile, galpón, mandioca, guanaco, mamey, pitaya, mezquite, mangle, manglar, mayante* (*sic:* ¿por *mayate?*), *chichimeca,* para no citar sino las más conocidas (p. 221).

Tiene razón en la mayoría de los casos. Sin embargo conviene dejar constancia de que en el *Diccionario de autoridades* (1729) sí aparecen, de esa lista, los vocablos *arcabuco* y *caimán*. *6*) Más adelante, leemos:

> Su patria [de los hijos de los conquistadores] era la tierra americana […] En ella había que vivir, en ella había que ser algo o nada, y en ella había que morir. Con esta nueva perspectiva era natural que las formas regionales de vida se definiesen y consolidasen según sus propias posibilidades. El siglo XVII es el siglo del tabaco, del chocolate, de la cosa, de la quinina, de la yerba mate, de la vainilla, de la papa, del tomate, del algodón… (p. 222)

Ciertamente, esos productos (y sus designaciones) tienen particular importancia en diversas regiones americanas. Pero, algunos de ellos ya

[16] Insisto: voz que debe verse como americanismo *imperfecto,* pues se trata solo del empleo de una voz hispánica (de probable etimología árabe) con un significado diferente.

eran igualmente relevantes en Europa (o, al menos, en España). Cervantes no emplea, en sus obras casi ninguna de las voces enlistadas; sin embargo, una al menos (*tabaco*) sí está presente.

Finalmente, no puede uno sino estar de acuerdo en que, mejor que Cervantes y otros clásicos del XVII, es Lope de Vega "el que realiza el esfuerzo más significativo por su amplitud para incorporar voces indígenas americanas a la lengua de la literatura hispánica" (p. 220). De los americanismos más comunes en escritores clásicos de ese siglo, Lope emplea más del doble que cualquier otro autor. Por ejemplo, vimos que Cervantes incorpora siete (*cacao, cacique, caimán, caribe, huracán, loro* y *tabaco*); pues Lope emplea, al menos, tres de estos (*cacique, caribe* y *tabaco*), más 10 vocablos que no se hallan en Cervantes (*areito, canoa, cazabe, chocolate, guacamayo, hamaca, mandioca, naguas, tiburón* y *tuna*). Quevedo también hace uso de un número de palabras de origen americano ligeramente superior al de Cervantes, aunque inferior al de Lope: que aparecen en Cervantes (*caribe, caimán, huracán* y *loro*); que no usa Cervantes (*naguas, chocolate, jicara, mico* y *jalapa*).[17] De estos americanismos el más frecuente, en los clásicos españoles del XVII, parece ser *caribe* (con el sentido de 'hombre salvaje').

El género —en España— en el que, explicablemente, aparece un mayor número de indigenismos americanos, en el siglo XVII, sigue siendo la historia o la crónica, como lo había sido en la centuria anterior. Si se consulta, con este objeto, el CORDE, se verá que, entre otros, destacan como aportadores de abundantes americanismos léxicos dos historiadores (ambos publicaron en España): Gaspar de San Agustín[18] y, sobre todo, Antonio Vázquez de Espinosa.[19] En la obra del primero de ellos se documentan, entre muchas otras, las siguientes voces de origen americano (las dos primeras, antillanas; las siguientes, nahuas): *caoba, mangle,*

[17] Por su parte parecen emplear menos indigenismos americanos que Cervantes: Góngora (*arcabuco, loro, mico* y *tiburón*), Gracián (*caribe, chocolate* y *mico*), Tirso (*carey, caribe, huracán* y *naguas*) y Calderón (*caoba, carey* y *tabaco*).

[18] Su libro, publicado en 1698, se titula *Conquistas de las Islas Filipinas.*

[19] Publicó en España, en 1629, su obra *Compendio y descripción de las Indias Occidentales.*

jacal, petaca, petate... En la historia del segundo leemos, también como simples ejemplos: *1*) Antillanas: *ají, arepa, barbacoa, batea, cayo, cazabe, iguana, macana, maguey, maíz, maní, papaya, piragua, pulque, sabana, yuca... 2*) Nahuas: *achiote, aguacate, nopal, pulque, tomate... 3*) Quechuas: *alpaca, cóndor, guano, mate, palta, pampa, papa, vicuña...*

Concluyo señalando que las lenguas indígenas americanas, como antes lo había hecho el árabe, y ahora lo hace el francés y, sobre todo, el inglés, participaron también, así sea modestamente, y siguen participando —porque felizmente son todavía abundantes las lenguas indígenas vivas en el continente— en la imponente construcción de la lengua española. De ello dejaron admirable testimonio no solo los abundantes textos españoles de historia de las Indias, sino también los escritores clásicos de los Siglos de Oro que, como Cervantes, muy pronto consideraron como propios, como parte de su propio vocabulario, no pocos americanismos léxicos. La española es una de las lenguas con mayor riqueza léxica, lo que en definitiva quiere decir mayor riqueza cultural, y parte no desdeñable de ese tesoro de palabras tiene su origen y explicación en las lenguas indígenas del continente americano.

NOCTURNO CON ÁNGELES Y ASCENSORES*

Vicente QUIRARTE

I

El 23 de marzo de este 2003, Xavier Villaurrutia cumplió cien años de haber llegado a este mundo. No procede decir hubiera cumplido, pues el motivo por el cual lo recordamos sus otros herederos, sus lectores, es su escritura. A través de ella ha mantenido un diálogo incesante y diverso con las sucesivas generaciones que lo leen, lo interpretan y critican, tal como hubiera sido su deseo. A lo largo del presente año, tanto las celebraciones oficiales como el adolescente que tiene el privilegio de asomarse por primera vez a ese universo de múltiples señales, han hecho y continuarán haciendo la anatomía del artista impecable y proteico que las historias de la literatura consagran como Xavier Villaurrutia. Para hablar de él, más que respuestas, es preciso formular preguntas. Más que plantear llegadas, hacer una invitación al viaje.

Xavier Villaurrutia llega a sus cien años de fecunda existencia acompañado de sus compañeros de generación. Su cauda alcanza un nuevo milenio. Selecto sistema planetario, sus estrellas tienen sin embargo diversas magnitudes. Este año centenario lo es también de Jorge Cuesta, el Mefistófeles que supo inocular en Villaurrutia y sus cofrades el virus llamado André Gide y la certeza de que la poesía es un instrumento de investigación. Brillante como Xavier, Jorge es otro enigma por descifrar. El 2004, el resto de los Contemporáneos negará al año cien de su existencia: Gilberto Owen, Salvador Novo y Celestino Gorostiza ocuparán

* Leído en la mesa redonda "Cuatro académicos hablan de Villaurrutia", efectuado en el Centro de Cultura Casa Lamm, México, D. F., el 24 de septiembre de 2003, como parte de los eventos del Homenaje Nacional: Centenario de Xavier Villaurrutia.

de manera preferente el cielo de la patria arisca, mutilada en su escudo. Entonces la constelación de Contemporáneos iniciará sus años verdaderos, esos que escapan a los homenajes efímeros y arrojan su luz a través de las edades.

Xavier Villaurrutia nació en 1903 y abandonó esta vida en 1952. No es necesario acudir a la leyenda de su muerte por suicidio, a causa de una decepción amorosa, fomentada por su amigo Elías Nandino, para que su muerte haya sido la de un poeta. Murió de un ataque al corazón, atraído, eso sí, por un agudo desasosiego espiritual. Irónicamente, el año 1903 del nacimiento del poeta, el médico y fisiólogo holandés Wilhem Einthoven, futuro premio Nobel de Medicina, inventa el electrocardiógrafo, un aparato que permite registrar la actividad cardiaca. Ese 1903, los hermanos Wright logran el primer vuelo dirigido con la ayuda de un motor. El año primero de la vida de Villaurrutia, los hermanos Flores Magón se trasladan a los Estados Unidos para seguir publicando el periódico *Regeneración*. Al morir, Villaurrutia tenía 47 años, al igual que Fernando Pessoa, Howard Phillips Lovecraft y Alfred de Musset. Como ellos, se fue cuando su obra había llegado a su plenitud, es decir, cuando el proceso creativo había cumplido el ciclo que corresponde a una naturaleza precoz, tempranamente consciente de su sitio en el mundo y de la misión que corresponde a su talento. Se fue cuando había cumplido lo que Cyrl Conolly exigía de un servidor de las palabras: escribir al menos una obra maestra. Los poemas de *Nostalgia de la muerte,* los ensayos críticos contenidos en *Textos y pretextos* y los *Autos profanos* cumplen sobradamente con semejante exigencia.

En una generación que hizo del viaje su divisa, Villaurrutia fue su teórico más completo. Como sucede en la mayor parte de los viajes simbólicos, se trata de una exploración interior, ese viaje alrededor de la alcoba que Villaurrutia habrá de defender y cultivar a lo largo de su obra. ¿Qué imagen más exacta y terrible de los límites impuestos por el mundo moderno que ese viaje donde solo nos resta la conciencia ávida, la vigilia atenta que nos permite captar, en toda su exactitud, la realidad

de cada instante? Es el viaje inmóvil que Gorostiza emprende frente a la contemplación del agua en las paredes del vaso, o el que Cuesta inicia frente a la fugacidad del instante. En el caso de Owen, ese Simbad que no pudo encontrarse a sí mismo, el viaje es más insólito: Booz canta su amor mirando los trigales de Medio Oriente; simultáneamente aparece el trópico y París cumple 15 años en el rostro de Ruth. Los viajes de este marinero no son exclusivamente por los siete mares; también por la miseria del Bowery, frente a la luna de Zirahuén o el "amarillo amargo mar de Mazatlán", "donde el mar es más mar que en parte alguna". Y un día de febrero, el 16, Bagdad y el zócalo mexicano alteran el tiempo y el espacio para convertirse en escenario de la misma representación. No es arriesgado afirmar que de Villaurrutia y Novo, y de la revista *Ulises,* provienen los elementos que constituyen una poética generacional: el viaje, el espejo que no solo refleja sino transforma al reflejado, la conciencia de que hay que perderse para reencontrarse son elementos que, con distinto grado de participación, aparecen en los poemas del grupo sin grupo.

"Yo es otro", dijo Rimbaud. Yo es otros, podría haber dicho Villaurrutia, uno de nuestros escritores más públicos en su actuación literaria; más herméticos e inasibles en su intimidad. Conocemos del hombre exclusivamente lo que el escritor quiere decirnos. En su brutal libro de confesiones *La estatua de sal,* Salvador Novo habla acerca de un epistolario amoroso de Xavier que, desgraciadamente, ya no existe. La admiración ciega es una forma de la injusticia, afirmaba Villaurrutia. Añadía que toda crítica es una forma de autocrítica y de autobiografía. La suya fue una de las más tempranas y arriesgadas lecturas de la obra de Ramón López Velarde, y la conclusión de su ensayo puede ser aplicada a él:

> En la poesía mexicana, la obra de Ramón López Velarde es, hasta ahora, la más intensa, la más atrevida tentativa de revelar el alma oculta de un hombre; de poner a flote las más sumergidas e inasibles angustias; de expresar los más vivos tormentos y las recónditas zozobras del espíritu ante los llamados del erotismo, de la religiosidad y de la muerte.

Para aproximarse a Villaurrutia como el autor de algunos de los poemas más inquietantes de su generación, es preciso leer entre líneas el poema que abre el libro *Nocturnos,* que apareció por primera vez en 1931 y que habría de ser incorporado posteriormente a *Nostalgia de la muerte:*

NOCTURNO

Todo lo que la noche
dibuja con su mano
de sombra:
el placer que revela,
el vicio que desnuda.

Todo lo que la sombra
hace oír con el duro
golpe de su silencio:
las voces imprevistas
que a intervalos enciende,
el grito de la sangre,
el rumor de unos pasos
perdidos.

Todo lo que el silencio
hace huir de las cosas:
el vaho del deseo,
el sudor de la tierra,
la fragancia sin nombre
de la piel.

Todo lo que el deseo
unta en mis labios:
la dulzura soñada
de un contacto,
el sabido sabor
de la saliva.

Y todo lo que el sueño
hace palpable:

la boca de una herida,
la forma de una entraña,
la fiebre de una mano
que se atreve.

¡Todo!
circula en cada rama
del árbol de mis venas,
acaricia mis muslos,
inunda mis oídos,
vive en mis ojos muertos,
muere en mis labios duros.

El poema inicial es un manifiesto de lo que A. Álvarez denomina la colonización de la noche. Si su autor es transformado por el gusto popular en un continuador de una tradición, en su lenguaje cifrado, en la lengua equívoca de todo gran poema, late una serie de contenidos latentes. La noche de Villaurrutia es la noche de los románticos pero también, más próxima y tangiblemente, la noche secreta del México posrevolucionario, ese que, antes de cimentar su presencia en una virilidad obligada, propicia el divorcio, la igualdad, la libre elección. La noche de Villaurrutia es, en la mayor parte de sus poemas, un espacio tenso, donde el hombre descubre su desamparo porque está solo consigo mismo.

II

Homenajeados y elevados a la categoría de clásicos, más admirados que leídos, escasamente traducidos no obstante la comunicación que supieron establecer con el extranjero, los Contemporáneos despiertan en iniciados y profanos una mezcla de emociones encontradas. *La estatua de sal* es un libro para sublimes y morbosos, para detractores y partidarios, para deleite de los cautivados por la prosa sin mancha y sin sámago de Novo, y para quienes reducen la condición homosexual del autor a su característica primordial, si no es que la única. A ninguno lo desilusionará, porque Novo

escribió con el amplio espectro con que fueron concebidos *De Profundis, Corydon* u *Opio,* donde Wilde, Gide y Cocteau lograron la alquimia para hacer de la fugacidad de lo vivido escritura permanente. ¿Obra menor? Sí, pero de un escritor mayor que supo amplificar cuanto su prosa tocaba, sobre todo cuando se trataba de la vida del cuerpo y su consagración.

De su generación, caracterizada por la intensa brevedad, Jaime Torres Bodet y Salvador Novo apostaron por la fecundidad y la confesión. Como hace notar Carlos Monsiváis en el prólogo —uno de los mejores y más completos ensayos existentes sobre la segregación homosexual en México—, *La estatua de sal* se inscribe en la órbita de *Tiempo de arena*. Torres Bodet y Novo fueron precoces escritores que con el tiempo hicieron de su escritura un fenómeno público: retrato de hombre con servicio público, el de Torres Bodet; retrato de poeta en el gran teatro nacional, el de Novo. Sin embargo, sus libros más entrañables son los de los años mozos. Ambas obras de iniciación, ambos testimonios de una primera edad nutrida por los estímulos del exterior y por las voces interiores, *Tiempo de arena* y *La estatura de sal* cesan sus semejanzas en la actitud ante la vida de sus respectivos autores: clásico y desapasionado, Torres Bodet; barroco y picaresco, escatológico y satírico, Novo. La niñez lo descubre con esa propensión a hacer la burla del otro, cuando es sorprendido en el acto de pintar bigotes en las fotografías familiares. Al hacerle notar su falta, el niño responde, tras señalar a los que cuelgan de la pared: "Me faltan todos esos". Carácter es destino: Novo no dejaría de pintar bigotes en las fotografías de las más honorables e hipócritas figuras de la picardía mexicana.

Las memorias íntimas de Novo son un documento de múltiples posibilidades de lectura: es la iniciación erótica, en el más amplio sentido del término, del niño desde los iniciales recuerdos hasta la primera juventud, cuando en la ciudad de México se integra a la que sería su generación literaria y su grupo de cofrades amorosos. Es la vida de otro niño de la Revolución que, al igual que Andrés Iduarte, es testigo y víctima de las atrocidades cometidas en nombre de la causa, pero que posteriormente

gozó la libertad y el descubrimiento de lo inédito que propicia todo cisma social. En uno de los mapas más completos de la geografía prohibida de la ciudad de México, cuando la Revolución propiciaba el hacer y el decir: los desnudos de Tina Modotti, el suicidio de Abraham Ángel, la mariguana de Porfirio Barba Jacob, la energía sobrehumana de Vasconcelos. Del burdel a la casa de vecindad para el encuentro clandestino, de un cuarto del Hotel Iturbide al estudio de Donceles y Argentina, y al amor por las azoteas, uno de los temas recurrentes en la poesía de los jóvenes Contemporáneos; Novo tatúa el cuerpo de la urbe y deja que la ciudad lo marque con su hierro al rojo.

La estatua de sal no es un libro de aventuras literarias sino la evolución de una personalidad hacia la plenitud de sus capacidades sensuales. La capital a la que haría su primera declaración formal de amor en *El Joven,* posteriormente reiterada y actualizada en *Nueva grandeza mexicana,* aparece aquí con una fuerza y una valentía de la que pocos de nuestros escritores pueden enorgullecerse. No es la ciudad colorida y estridente, ni la prestigiosamente pretérita, sino el espacio para consagración del cuerpo libertino y la afirmación de una verdad perseguida por una Revolución consagratoria del machismo a ultranza. El descubrimiento de los obreros, tipos populares en pintores como Julio Castellanos, el *Corzito,* o Abraham Ángel, es una de las grandes conquistas de la Revolución. Novo lleva su predilección por el gremio del volante al grado de convertirse en redactor de la revista *El Chafirete.* Pionero y vanguardista, llevaba a la práctica lo que los estridentistas, sus mortales enemigos, solo veían en la teoría. La velocidad, que Paul Morand vio como el signo de los tiempos, era también divisa de Novo: "Los choferes que en el México pequeño de entonces eran la joven generación lanzada a manejar las máquinas, a vivir velozmente". Abundan los nombres, las descripciones y las indiscreciones. Novo es brutal y nunca obsceno, escandaloso pero jamás efectista. Cuando hace aparecer discretamente en escena a su hermano espiritual, Xavier Villaurrutia, lo trata con una delicadeza que contrasta con el escarnio que dedica a quienes no gozan de sus simpatías.

III

Si bien Villaurrutia perteneció al linaje de los viajeros que no viajan, su único traslado al extranjero ocurre en 1935, cuando es becado, junto con Rodolfo Usigli, para estudiar técnicas teatrales en la Universidad de Yale. Por fortuna, podernos seguir parcialmente la bitácora personal de tal odisea gracias a las Cartas de Villaurrutia a Novo, aparecidas en 1966. En una epístola escrita a manera de prólogo, el destinatario ofrece en breves pero intensas líneas un retrato del amigo:

> Si yo tratara en esta carta de forjar tu biografía, siquiera en relación con nuestra amistad, tendría que localizar en el tiempo y la circunstancia el momento en que nos impusiste a todos la disciplina del bridge que tú nos enseñaste a jugar, y que es un juego tan consonante con tu espíritu organizado, en que el azar se subordina a la inteligencia de estimar las propias fuerzas y administrarlas en el ritmo y el riesgo de las "finezas" ... Cuando te conocí, todavía practicabas el tenis en que tus hermanas y hermanos habían ganado trofeos. Después lo abandonaste, y ni a ese deporte ni a la natación que más tarde te sedujo, te acompañó mi inveterada poltronería.

El 6 de julio de 1928, desde Nueva York, Gilberto Owen había escrito a Villaurrutia: "La prisa es la que mata a los ángeles. Es cierto lo que pensábamos, y nada nos paga, ni nos apaga, el deseo de viajar". En el malabarismo verbal de Owen hay, naturalmente, un lenguaje cifrado que nos resulta familiar con el paso del tiempo, gracias a la mitología personal que la generación forjó sobre la marcha. Owen ha llegado apenas a un Nueva York donde otros extranjeros son deslumbrados ante la libertad y la oferta de la nueva Babilonia. Owen va huyendo del desamor de Clementina Otero, con la secreta esperanza de que la distancia modifique la conducta de la asediada. Sin embargo, el amor cortés que Gilberto experimentará hacia Clementina, amor obstaculizado e imposible que dará como resultado uno de los grandes epistolarios amorosos de nuestras letras, no impide que el poeta se dé tiempo para otra clase de lides.

En una carta posterior, del 28 de julio, Owen da cuenta a Villaurrutia de sus aventuras eróticas:

> No hay novedad, por culpa del verano. No estoy enamorado. Es una sueca. La he tenido virgen, que es una experiencia mística recomendable. Tiene un fervor frío. Se tira a mí como las mujeres hindúes a la pira en que arde el cuerpo del rey consorte. Y como se levanta antes que yo, nunca estoy seguro de si me habré acostado con una estatua de nieve que se ha derretido.

Seis años después de Owen, Villaurrutia, gran defensor del viaje inmóvil, viaja a New Heaven, en la única odisea que realiza fuera de México. Los resultados para su obra teatral y para la difusión del mismo son notables. Pero regresa también con un poema fundamental, el "Nocturno de los ángeles". Tan importante es para su autor, que lo publica en 1936 en una *plaquette* bajo el sello de Editorial Hipocampo. Coincidentemente, ese mismo año Luis Cernuda da a la luz el poema "El joven marino", en la Colección Héroe, de Madrid. Son múltiples los puntos de contacto entre ambos autores. La crítica ha señalado la filiación surrealista de los libros de esta época, atendiendo particularmente a la forja de imágenes, la libre asociación y el carácter onírico de ciertas visiones. La rebeldía de nuestros poetas iba más allá, y se relacionaba directa, brutalmente, con la anarquía espiritual y la exaltación del deseo, grandes aportaciones del Surrealismo que trascendieron la mera revolución literaria. Comparemos una estrofa de Villaurrutia y otra de Cernuda. Dice el mexicano:

> Si cada uno dijera en un momento dado,
> En solo una palabra, lo que piensa,
> Las cinco letras del DESEO formarían una enorme cicatriz luminosa,
> Una constelación más antigua, más viva aún que las otras.

Y el sevillano responde

> Si el hombre pudiera decir lo que ama,
> Si el hombre pudiera levantar su amor por el cielo

Como una nube en la luz;
Si como muros que se derrumban,
Para saludar la verdad erguida en medio,
Pudiera derrumbar su cuerpo, dejando solo la verdad de su amor,
La verdad de sí mismo,
Que no se llama gloria, fortuna o ambición,
Sino amor o deseo,
Yo sería aquel que imaginaba;
Aquel que con su lengua, sus ojos y sus manos
Proclama ante los hombres la verdad ignorada,
La verdad de su amor verdadero.

Incorporado más tarde a la segunda edición de *Nostalgia de la muerte,* de 1938, el de Villaurrutia es, dentro de libro, un poema singular. Si, como se dijo antes, la noche de Villaurrutia incita e invita el deseo desde el poema inicial del libro, en el resto de los poemas la confrontación se resuelve en una angustia metafísica ante el vacío y la "duda de ser o no ser realidad". En cambio, el "Nocturno de los ángeles" es el poema más dinámico del libro. La sangre fluye no en las venas estáticas de una estatua que está muerta de sueño sino en las de marineros tangibles, de seres de deseo que un último resto de pudor ha disfrazado de ángeles.

Al titular el poema "Nocturno de los ángeles", Villaurrutia jugaba con el doble significado de la ciudad porteña en California. Inclusive se cuida de fechar y situar el poema en esa ciudad. Al evocar la carta donde Owen habla de sus desfogues eróticos para no pensar en la nostalgia que le daba estar fuera de su patria y "la íntima tristeza reaccionaria" que en el fondo lo invadía. Sin embargo, en fechas recientes Miguel Capistrán rescató un poema inédito de Villaurrutia titulado "Nocturno de San Juan de Letrán", que rinde homenaje a la arteria más vital e importante de la época. Todos pasaban por ella. Todo pasaba en ella. El imperio de la calle llamada sucesivamente San Francisco y Plateros se trasladó al camino ancho —el Broad Way— que evocaba, precisamente, las calles de Los Ángeles que, de acuerdo con José Emilio Pacheco, eran el modelo de urbe anhelado por los generales sonorenses en el poder. Es el propio

Pacheco quien señala que si la ciudad de México es la capital del infierno, Los Ángeles es la capital del Tercer Mundo. El San Juan de Letrán de Villaurrutia es ahora el de Los Ángeles. Es la avenida recorrida por los hombres del alba de Efraín Huerta, por el Ixca Cienfuegos de Carlos Fuentes, por Carlos Santibáñez que se siente con la obligación histórica y antiurbana de titular uno de sus libros *Glorias del Eje Central*.

En la carta que envía Villaurrutia a Novo desde Los Ángeles, hay una lectura entre líneas de la historia detrás del poema que nos ocupa:

> Vengo a este hotel todos los fines de semana: viernes, sábado y domingo. Voy a la playa los domingos por la mañana y me quedo allí, maravillado, hasta el anochecer. Agustín Fink fue mi cicerone, y ahora está maravillado por lo pronto que he tornado el hilo para sacar el ovillo.
>
> Los Ángeles no tiene belleza sino en la noche irresistible. Los night clubs son preciosos y en ellos descanso, bebiendo cerveza antes de emprender una nueva ascensión al cielo de mi cuarto, en el noveno piso. Cuando crees que esa ascensión será la última de la noche, una tentación, una nueva oportunidad. No sé de qué color es el sueño de los Ángeles, solo sé que estos son azules.

Villaurrutia y Cernuda fueron orgullosamente homosexuales y sus poemas amorosos —sobre todo los citados anteriormente— pueden ser leídos con esa perspectiva, pero el gran arte que se trasluce en ellos impide leerlos exclusivamente desde esa verdad de amor. Sin embargo, en Villaurrutia el drama es mayor porque su búsqueda amorosa no se sacia en el deseo erótico. Al terminar este, queda erguida la certeza de que la integración total con otro ser es imposible. En la película *Danzón* de María Novaro, la protagonista camina entre los barcos del muelle fiscal, inocente mas confiada en el arsenal de ese vestido rojo que la entalla, la enmusla y la acadera. Para acompañar su desfile glorioso en medio de la unánime aclamación de los estibadores, suenan las notas de un bolero que el espectador iniciado reconoce primeramente en su sangre, después en su intelecto. En su inserción en el alma colectiva, repasarnos un índice de nombres de posibles autores. Finalmente, concluimos. Se trata,

naturalmente, de los primeros versos de uno de los poemas más intensos de Xavier Villaurrutia, musicalizados por Hernando González.

AMOR CONDUSSE NOI AD UNA MORTE

Amar es una angustia, una pregunta,
una suspensa y luminosa duda;
es un querer saber todo lo tuyo
y a la vez un temor de al fin saberlo.

Amar es reconstruir, cuando te alejas,
tus pasos, tus silencios, tus palabras,
y pretender seguir tu pensamiento
cuando a mi lado, al fin inmóvil, callas.

Amar es una cólera secreta,
una helada y diabólica soberbia.

Amar es no dormir cuando en mi lecho
sueñas entre mis brazos que te ciñen,
y odiar el sueño en que, bajo tu frente,
acaso en otros brazos te abandonas.

Amar es escuchar sobre tu pecho,
hasta colmar la oreja codiciosa,
el rumor de tu sangre y la marea
de tu respiración acompasada.

Amar es absorber tu joven savia
y juntar nuestras bocas en un cauce
hasta que de la brisa de tu aliento
se impregnen para siempre mis entrañas.

Amar es una envidia verde y muda,
una sutil y lúcida avaricia.

Amar es provocar el dulce instante
en que tu piel busca mi piel despierta;

saciar a un tiempo la avidez nocturna
y morir otra vez la misma muerte
provisional, desgarradora, oscura.

Amar es una sed, la de la llaga
que arde sin consumirse ni cerrarse,
y el hambre de una boca atormentada
que pide más y más y no se sacia.

Amar es una insólita lujuria
y una gula voraz, siempre desierta.

Pero amar es también cerrar los ojos,
dejar que el sueño invada nuestro cuerpo
como un río de olvido y de tinieblas,
y navegar sin rumbo, a la deriva:
porque amar es, al fin, una indolencia.

El poema está escrito y es una afirmación de fe. Villaurrutia dice amor, pero no es el amor que consuela y se transforma y alimenta, sino el amor que exige, como en el poema inicial de los *Nocturnos,* las cinco letras de la palabra *deseo.* Es el amor en tiempo presente, el ángel en la combustión perpetua de su rebeldía, exterminador, sin tregua. Es, como dice Francisco Hernández, el amor que destruye lo que inventa, el amor que, para ser leal a su nombre, debe leerse como un breve sintagma y un afilado paradigma:

Amortajados

Amor
taja
dos

Amor que solo puede conducir a la muerte, amor que nos mantiene vivos más allá de ella, en la pasión que no se resuelve en familia ni en otra forma de contrato social. Con el título del poema, Villaurrutia rinde

homenaje a uno de los instantes más altos y dolorosos de la *Comedia* de Dante Alighieri. Aquella donde se habla del amor imposible de Francesa de Rimini con su primo Paolo. A la luz desoladora e implacable de este poema podernos leer de otra manera *Nostalgia de la muerte* y atrever la hipótesis de que se trata de un poema donde la integración amorosa es imposible, donde a los amantes solo les queda, como a Paolo o Francesca, vivir en la inestabilidad del viento, en sus cambios imprevistos y traidores. Por ejemplo, el "Nocturno amor"

> Guardas el nombre de tu cómplice en los ojos
> Pero encuentro tus párpados más duros que el silencio
> Y antes que compartirlo matarías el goce
> De entregarte en el sueño con los ojos cerrados
> Sufro al sentir la dicha con que tu cuerpo busca
> El cuerpo que te vence más que el sueño

Cien años después de su nacimiento, Xavier Villaurrutia es un ser enigmático, cuya biografía hay que buscarla en la escritura que en todos los géneros practicó. Muchos retratos nos quedan de él y varios autorretratos. Como Baudelaire y Victor Hugo, pertenece al linaje de los poetas pintores, esos diletantes apasionados que en la plástica vieron no una curiosidad sino una pasión, como lo demuestra Luis Mano Schneider en su libro *Xavier Villaurrutia entre líneas.* Y aunque Novo advertía en aquel ya lejano 1966 que se multiplicaban los estudios sobre la vida y la obra del amigo, Villaurrutia continúa siendo, como muchos otros de nuestros nuevos clásicos, un autor más admirado que estudiado. Con todo, no ha escapado a la atención de estudios mayores. El ensayo de Octavio Paz *Xavier Villaurrutia en persona y en obra* y la novela de Pedro Ángel Palou titulada *En la alcoba del mundo* demuestran el interés que despierta particularmente en los creadores, que en el enigma Xavier Villaurrutia tratan de encontrar los misterios de la poesía y de descifrar los caminos recorridos por esa compleja criatura de creación.

EVOLUCIÓN DIACRÓNICA Y DIATÓPICA DE LOS VALORES DEL PRETÉRITO PERFECTO*

José G. Moreno de Alba

Introducción

Las alusiones a América, al español americano y a las lenguas precolombinas son escasas en Menéndez Pidal (1966). La primera, quizá la más extensa, está en el primer capítulo ("Idea de los elementos que forman la lengua española") en el que explica las relaciones de las principales lenguas indígenas con el español y proporciona algunos ejemplos de indigenismos léxicos. Para ello da también unos pocos datos históricos y geográficos.[1] En los demás capítulos de la *Gramática* no hay, por lo general, una *cronología* de la evolución ni se marcan periodos para los sucesivos cambios fonéticos.[2] Hay, a lo largo de la obra, alusiones esporádicas a fenómenos propios del actual español de América,[3] con frecuencia en nota a pie de página.[4] Cuando cita formas propias de algún dialecto (peninsular o americano), alude, generalmente, a dialectos modernos. Llama la atención el hecho de que no se expliquen importantes fenómenos fonológicos (históricos y sincrónicos) del español americano, como el seseo. En ciertos pasajes, por ejemplo en el parágrafo 53.4, en que se

* Leído en el VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española, del 29 de septiembre al 3 de octubre de 2003 en Madrid, España.

[1] Sobre todo para determinar la extensión de las lenguas precolombinas a las que alude.

[2] Se señalan, por ejemplo, los sucesivos cambios de la yod (*caldariu* >*caldairo* > *caldeiro* > *caldero*), pero no se anota la cronología aproximada de cada cambio.

[3] O, más precisamente, al español de América descrito en estudios de fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX.

[4] Por ejemplo: "La acentuación *íe* [procedente de *e* breve tónica] es ocasional en el habla moderna. Lenz […] cita en Chile *diz* y *quin,* y recuerda en un español, del Norte la acentuación constante *tíempo, síempre* […]"

describe la evolución de la yod *TY* y *CY* y se señala como resultado final una interdental (*z*) —"TY, CY dan *z*, sonora en el español antiguo, sorda en el moderno" (Menéndez Pidal, 1966: 149)— esperaría uno que se explicara el cambio siguiente, es decir, que en algunos dialectos (andaluces y canarios, primero, y luego americanos) esa interdental terminará por convertirse en /s/. Ello no sucede.[5] Se entiende, sin embargo, que el español que el autor denomina "moderno" (frente al "antiguo") corresponde, probablemente al del siglo XV. El cambio *z* > *s,* propio de zonas andaluzas, canarias y americanas, se produjo después. Son muchos los pasajes que permiten pensar que, en efecto, los cambios que explica Menéndez Pidal en su *Gramática* son sobre todo aquellos que se realizan antes del siglo XVI.

El español de América resulta mejor librado en la *Historia* de Lapesa que en la *Gramática* de Menéndez Pidal. Para justificar esta opinión es necesario ante todo observar el tratamiento del español americano dentro del esquema o del andamiaje conceptual de la obra en su conjunto. Ciertamente hay en la *Historia,* al final, capítulos enteros dedicados a la dialectología sincrónica del español actual, donde también se incluye América. Ello no parece corresponder con lo que se entiende, en general, por "historia de la lengua". Lo importante, sin embargo, es que, en mi opinión acertadamente, cuando el autor expone la evolución de tal o cual fonema, no solo aclara la época y, cuando es posible, la región sino que, sobre todo, considera los cambios operados en América como parte de la totalidad de los cambios en el sistema lingüístico y, desde lue-

[5] Sin embargo, páginas adelante, hay una peculiar explicación del seseo, que transcribo casi íntegra: "Varias comarcas de España pronuncian la *z* como la *s;* esta confusión o seseo es común a otros varios dialectos románicos como el francés. El de España ofrece variedades importantes. El seseo de andaluces y americanos, con su *s* dorsal […] se halla admitido en la pronunciación culta, y aun así, tanto andaluces como americanos suelen practicar la distinción de *s* y *z* en la declamación literaria […] El seseo de gallegos, catalanes, valencianos o vascos, con *s* apical, es tenido por vulgar y los hablantes educados de esas comarcas lo eliminan de su pronunciación castellana (Menéndez Pidal, 1966: 102). Como se ve, en lugar de explicar el seseo como una realización del sistema, como producto de un cambio lingüístico que da lugar a diversos sistemas dentro del diasistema de la lengua, se explica como una desviación (evitable por los hablantes) de una norma de prestigio.

go, en momento alguno juzga *desviaciones* lo que no es sino desarrollo de sistemas dentro del diasistema de la lengua española aunque, felizmente, Lapesa no se limita a presentaciones abstractas no geográficas, sino combina con acierto la diatopía histórica y, cuando es posible, como en el caso de las sibilantes y del yeísmo, las construcciones abstractas de sistemas.

Ahora bien, todos sabemos que, en ambos autores, la sintaxis histórica del español no fue atendida. A ello obedece que un grupo de investigadores, de España y de América, coordinados por Concepción Company, hayamos decidido escribir una *Sintaxis histórica de la lengua española,* con la pretensión de contribuir en algo a cubrir esa gran laguna. Por otra parte, en los planteamientos teóricos de esa obra colectiva quedó establecido, con toda claridad, que en nuestros trabajos, por una parte, el español de los siglos XVIII, XIX y aun del XX debe formar parte de la historia de la lengua española[6] y, por otra, que en la explicación diacrónica de los cambios posteriores al siglo XV, estarían considerados, en igualdad de condiciones, el español europeo y el americano. Está en prensa el tomo I (en dos volúmenes), que atiende la frase verbal en las siguientes cinco partes: el paradigma verbal, los argumentos del verbo, la voz media y diátesis, algunas clases de verbos y otros cambios en la frase verbal. Actualmente estarnos preparando el tomo II, que tratará sobre la frase nominal, con las siguientes cinco partes: panorama general de la frase nominal, tipos de núcleo, los modificadores, la expansión y otros fenómenos. Buena parte del texto que sigue, aunque con un desarrollo diferente, pertenece a uno de los capítulos del primer tomo.[7] Para el desarrollo del tema que he elegido, la evolución de los valores del pretérito perfecto de indicativo, me valdré del análisis de textos de los siglos XII al XX y, después del XV, de textos tanto europeos cuanto americanos.

[6] Esta decisión podría parecer una perogrullada. Véase, sin embargo que, al menos en los dos *manuales* clásicos citados, el de Menéndez Pidal y el de Lapesa, las alusiones a fenómenos lingüísticos de esas centurias, cuando las hay, son asistemáticas y, desde luego con un tratamiento diferente del que se observa para el español medieval y renacentista.

[7] Se trata de algunos aspectos desarrollados en mi trabajo "Los tiempos pasados del indicativo. Sus valores y evolución".

Los datos y su interpretación

En el cuadro 1 se presentan los porcentajes de apariciones del indefinido y del perfecto compuesto en algunos textos que van del siglo XII al XX[8] considerando como total la suma de los registros de ambas formas:

Cuadro 1. Frecuencias del indefinido y del perfecto compuesto (porcentajes)

	Cid	GE	Pedro I	Celestina	DLNE	LT	Quijote	Sí	México	Promedio
Canté	84	97	95	70	57	97	90	53	82	81
He cantado[9]	16	3	5	30	43	3	10	47	18	19

[8] En orden cronológico: *1*) *Poema de Mio Cid* —en adelante, Cid—; *2*) La *General Estoria:* GE; *3*) *Crónica de Pedro I:* Pedro I; *4*) *La Celestina:* Celestina; *5*) *Documentos lingüísticos de la Nueva España:* DLNE; *6*) *Lazarillo de Tormes:* LT; *7*) *Don Quijote de la Mancha* (fragmentos de las dos partes): Quijote I y II; *8*) *El sí de las niñas:* Sí; *9*) *El habla de la ciudad de México:* México. La elección de los textos anteriores obedeció, como principal razón, a su carácter representativo de una época. Se procuró, asimismo, que entre dos textos no hubiera un lapso mayor de 150 años. La época que cada texto representa, *grosso modo,* es la siguiente: *1*) Cid: primera mitad del siglo XII; *2*) GE: segunda mitad del XIII; *3*) Pedro I: segunda mitad del XIV; *4*) Celestina: fines del XV; *5*) DLNE: primera mitad del XVI; *6*) LT: mediados del XVI; *7*) Quijote: segunda mitad del XVII; *8*) Sí: fines del XVIII; *9*) México: segunda mitad del XX. Del Cid estudié la tercera parte: todo el primer canto (1084 versos) y 167 versos del segundo; número aproximado de palabras: 13 000. De GE: unas 9 000 palabras. De Pedro I: unas 7 000 palabras. Se analizaron dos terceras partes de la Celestina (unas 57 000 palabras). De DLNE tomé como material de estudio el primero de los documentos (de 1525), que cuenta con más de 13 000 palabras. Fueron poco menos de 9 000 las palabras tomadas en cuenta para LT. Del Quijote se consideraron los primeros seis capítulos de la primera parte y los primeros 10 de la segunda parte; en total, más de 38 000 palabras. De Moratín tomé grandes fragmentos de dos obras: *La Comedia Nueva o El Café* y *El sí de las niñas* (Sí) (poco menos de 12 000 palabras). México se analizó íntegramente (142 000 palabras). En todos los casos los fragmentos estudiados resultaron suficientes para conocer tanto la frecuencia cuanto los valores de las formas *canté* y *he cantado* en el texto correspondiente. A lo largo del estudio tuve necesidad de tomar en cuenta, como apoyo secundario, breves fragmentos de otros textos, que en su momento se irán señalando.

[9] En este apartado, correspondiente al perfecto compuesto, incluyo también las apariciones de otras dos perífrasis verbales que también suelen considerarse pretéritos perfectos compuestos: *Ser* (en presente) más participio de verbo intransitivo: *Exido es* de Burgos & Arlançon a passado (Cid: 201); y *tener* más participio (cuando la perífrasis equivale a *haber* más participio, en donde *tener,* gramaticalizado como verbo auxiliar, no equivale semánticamente a 'poseer': ¿y no te *tengo dicho* que no me alabes esse hombre, ni me le nombres en bueno ni en malo? [Celestina: Auto 10]).

Lo primero que salta a la vista es el absoluto predominio del indefinido sobre el perfecto compuesto en todas las épocas y en todos los textos. Ante el empleo y los valores de las formas *canté* y *he cantado* en los textos más tempranos en oposición a los que se observan en el español contemporáneo, puede haber al menos tres posturas: *1*) ver en los primeros textos, en particular en los épicos como el Cid, cierta anarquía asistemática, cierto caos que, a lo largo de los siglos posteriores, habría de desaparecer para dar lugar a una oposición verdaderamente estructural en el español moderno; *2*) reconocer, desde los primeros textos, incluidos los épicos, un sistema, así sea incipiente y diferente del que se observa en el español de hoy; *3*) además de aceptar la existencia de un sistema, de una verdadera oposición, en buena medida este sistema es equivalente a alguno de los sistemas de oposiciones que entre ambas formas se distinguen en el diasistema del español actual.[10] Una forma de señalar la asistematicidad del empleo de estas formas verbales, en este caso concretamente en el Cid, es hacer ver que la alternancia de *canté* y *he cantado* es, en ese texto, hasta cierto punto libre, no regida por un sistema, con lo que se niega la existencia de una oposición:

> Se distinguen (en el *Poema del Cid*) en principio el perfecto simple, remoto, tomado en sentido absoluto […] del perfecto compuesto, próximo, realizado en el tiempo que se considera presente […] No obstante, la diferencia de ambas formas está muy lejos de tener el vigor a que hoy ha llegado (Menéndez Pidal, 1964:§ l64).[11]

Puede uno hacerse dos preguntas: *1*) si en el Cid en efecto no hay mucha diferencia en el empleo (en los valores) del indefinido y del perfecto

[10] Conviene insistir en que la postura 2 reconoce, en el español moderno, un solo sistema de oposiciones entre *canté* y *he cantado*. Por lo contrario, en la 3 hay necesidad de aceptar la coexistencia de varios sistemas correspondientes a diversos dialectos geográficos del español actual.

[11] Algo semejante se opina sobre el español ya no del siglo XII, sino del XVI: "La distinción funcional de las dos formas del pretérito absoluto —*canté / he cantado*— no parece todavía plenamente establecida en el habla de [Diego de] Ordaz, de manera que pueden encontrarse casos en que una y otra forma alternan libremente, incluso dentro de una misma cláusula" (Lope Blanch, 1995:. 120).

compuesto, ¿por qué aparece tan pocas veces el perfecto compuesto?;[12] *2*) ¿se dará efectivamente en todos los dialectos del español contemporáneo ese "vigor" en la distinción de *canté* frente a *he cantado*?[13] Hay por lo contrario autores que reconocen, en los textos medievales, una distinción bastante sistemática en los empleos de estas formas verbales del pasado:

> El indefinido (*vine*) debió de distinguirse muy bien del pretérito perfecto (*he venido*) en la lengua primitiva, ya que el último surgió para llenar una verdadera necesidad (en el pretérito perfecto latino se combinaban ambos significados) (Kany, 1969: 199).

Aun aquellos autores que no reconocen, en el español medieval, un sistema o una verdadera oposición entre las dos formas verbales, no dejan de señalar los significados o valores *predominantes* de una y otra. Menéndez Pidal (1964: 164) asigna al indefinido la expresión de lo "remoto" y al perfecto compuesto de lo "próximo", de lo "realizado en el tiempo que considera presente", es decir dentro del 'ahora' del hablante (o del poeta). Lo expresado por el perfecto compuesto, precisamente por aludir a un hecho que, aunque pretérito, está empero dentro del ahora, puede verse

[12] Es decir, si por cada 10 indefinidos solo hay un perfecto compuesto, ¿por qué se decidió el anónimo autor a emplear, de vez en cuando, la forma *he cantado*? Si en efecto hay poca diferencia en las funciones de una y otra forma, bien podría haber una más equilibrada alternancia. Puede uno sospechar que al emplear el perfecto compuesto se pretende *marcar* de alguna forma el valor temporal, aspectual, estilístico, discursivo de ese verbo frente a los numerosos indefinidos, que podríamos considerar formas verbales (pretéritas) no marcadas.

[13] Véase lo que, al respecto, se dice de un importante dialecto del español actual, el argentino: "En el uso de los perfectos (simple y compuesto) de indicativo hay tendencias a preferir uno u otro de ellos según las regiones, pero en general parecen olvidadas o poco claras las diferencias aspectuales y temporales entre ambos" (Donni de Mirande, 1992: 407). No faltan dialectos en los que, precisamente al revés de lo que sucede en la mayor parte de las variedades del español moderno, el perfecto compuesto desempeña funciones propias del indefinido: [En Bolivia] "son de uso limitado, comparativamente hablando, el pretérito perfecto simple del indicativo (*amé*) […] El pretérito perfecto compuesto prácticamente ha desplazado al pretérito simple (*amé*)" (Mendoza, 1992b: 464-465). Ya no solo con referencia a una sola variedad sino al español general, véase la siguiente opinión: "su contenido (del perfecto compuesto) está muy próximo al del pasado simple o indefinido y sus esquemas temporales casi coinciden" (Hernández, 1996: 449). Como se ve, mientras para unos la distinción actual de *canté / he cantado* es vigorosa, para otros es casi inexistente.

asimismo como 'el resultado presente de una acción pasada'. Debe tenerse en cuenta que, sobre todo en el español medieval, el auxiliar *haber* en ocasiones conservaba su valor semántico etimológico de 'tener', lo que explica el valor resultativo de una expresión como *He guardado mucho dinero = Tengo guardado mucho dinero* (*cf.* Urrutia y Álvarez, 1983: 271).[14]

En relación con el español general (contemporáneo), para Rojo y Vega (1999: 2902-2903), tanto el indefinido cuanto el perfecto expresan anterioridad en relación con el origen; lo que se modifica es el punto de referencia en uno y otro caso, pues en *canté* no existe simultaneidad con el origen —casi siempre el momento del habla—, mientras que en *he cantado,* de alguna manera, esa simultaneidad queda establecida. Quizá sea esta otra manera, más técnica, de explicar esa capacidad que tiene el hablante para expresar como todavía presentes, dentro de su ahora, unas acciones, mediante el perfecto compuesto, y dejar fuera de su ahora otras, expresándolas en indefinido. Obviamente para esto nada tiene que ver la cercanía o lejanía cronológica entre el momento de la enunciación y lo expresado por el verbo. Lo que importa no es el tiempo cronológico, sino la *temporalidad* verbal, es decir, la relación entre la referencia y el origen (anterioridad, simultaneidad, posterioridad).

De las cifras anotadas en el cuadro 1, llaman en particular la atención las referentes al Cid (siglo XII), si se las compara con las correspondientes a GE (siglo XIII) y a Pedro I (siglo XIV): da la impresión de que el perfecto compuesto, con cierta vigencia en el siglo XII, sufre una decadencia casi absoluta en los dos siguientes siglos. Tiene nuevamente auge en Celestina (siglo XV) y en DLNE (siglo XVI); sufre nuevas caídas en el siglo XVI (LT) y en el XVII (Quijote), para tener la mayor vitalidad a fines del XVIII

[14] "El verbo *habere* con el participio de otro verbo servía para indicar la acción efectuada pero mantenida en sí o en sus consecuencias, como en español *tener* ('tengo estudiando el asunto'*); más* tarde adquirió el valor de perfecto, y al lado de *dixi, faceram* surgieron *habeo dictum, habebam factum*" (Lapesa, 1984: 75). "El perfecto compuesto, en su origen comenzó significando el resultado en el presente del hablante de un proceso anterior a él. Una forma como *he hecho* significaba algo como 'tengo hecho'. De este significado resultativo en el presente ha pasado a designar una noción pasada cuyo significado se proyecta y perdura en el presente" (Hernández, 1996: 448-449).

y principios del XIX (Sí).[15] Creo que estos fenómenos pueden explicarse, mejor que con razonamientos propios de la historia de la lengua, con argumentos de carácter estilístico, aunque también deberán intervenir explicaciones basadas en la diacronía. Entre los siglos XII al XIX, y tal vez hasta el XX, la mayor incidencia de perfectos compuestos se registra en cierto tipo de textos: los dramáticos (Celestina, Sí), en los que solo intervienen los personajes, y los epistolares (DLNE), en los que, aunque existan narraciones, el autor está siempre involucrado en ellas no solo como un personaje más sino, por lo menos a veces, como el principal de ellos, y muchos de los pasados (expresados en perfecto compuesto) están en efecto dentro del ahora extenso del que escribe la carta. Por su parte, los pocos registros de esta forma verbal en textos plenamente narrativos (LT y Quijote) se hallan, otra vez, en boca de los personajes y no del narrador. Cuando, además, los personajes rara vez toman la palabra, como sucede en los textos cronísticos (GE y Pedro I), la presencia de perfectos compuestos es casi nula.

Algunas precisiones diacrónicas

Convendría, por otra parte, preguntarse cuándo comienza a producirse el actual sistema de oposiciones, al menos de buena parte del español europeo, según el cual se expresan en indefinido los pasados que están fuera del ahora del hablante, y en perfecto compuesto los pretéritos que, de alguna manera, se hallan dentro del ahora.[16] Me parece en este sentido interesante señalar que en el Quijote, el adverbio *hoy* aparece, aproximadamente, en un 60% de casos, modificando a un perfecto compuesto

[15] Curiosamente, el porcentaje obtenido en textos orales del siglo XX (México: 82%) viene a identificarse con el promedio de frecuencias de esta forma verbal a lo largo de los siglos XII a XX (81%).

[16] Planteado de otra forma (según la teoría de Rojo y Veiga, 1999): ¿cuándo puede decirse que quedó textualmente establecido que el perfecto compuesto posea una temporalidad de simultaneidad entre la referencia y el punto de origen?

y, en un 40%, a un indefinido. Particularmente luminoso, para observar este fenómeno, me parece el siguiente pasaje:

> te cupo en suerte tener sujeto y rendido a toda tu voluntad e talante a un tan valiente y tan nombrado caballero como lo es y será don Quijote de la Mancha, el cual, como todo el mundo sabe, *ayer rescibió* la orden de caballería, y *hoy ha desfecho* el mayor tuerto y agravio que formó la sinrazón y cometió la crueldad: *hoy quitó* el látigo de la mano a aquel despiadado enemigo que tan sin ocasión vapulaba a aquel delicado infante (Quijote I: 1, cap. IV).

En el mismo párrafo, Cervantes emplea: *1*) un indefinido modificado por el adverbio *ayer* (un pasado fuera del *ahora* del narrador o del personaje); *2*) un indefinido y un perfecto compuesto para expresar un mismo hecho pasado que tuvo lugar, con toda evidencia, en el *ahora* del personaje, un ahora señalado, precisamente, por el adverbio *hoy*. Puede suponerse, por tanto, que en el español escrito del siglo XVII *a*) los pasados fuera del ahora se expresan en indefinido (cosa que, obviamente, venía dándose mucho antes, desde el mismo latín); *b*) aunque se estaba ya gestando la oposición *(canté:* fuera del ahora; *he cantado:* dentro del ahora), no estaba aún plenamente concluida, por lo que se refiere al empleo de *he cantado;* en otras palabras: no pocos pasados pertenecientes al ahora del hablante se expresaban por indefinidos. Para llegar a esta conclusión ayuda tener en cuenta, por una parte, el bajo porcentaje de perfectos compuestos frente a la alta frecuencia del indefinido, no solo en el Quijote (siglo XVII) sino también y, sobre todo, en LT (siglo XVI); y, por otra parte, el alto porcentaje de perfectos compuestos que se consigna para textos españoles de la primera mitad del siglo XX. Considérese, por ejemplo, que se han señalado, para escritores contemporáneos españoles, las siguientes distribuciones porcentuales de estas dos formas verbales (*cf.* cuadro 2):

Puede pensarse, por tanto, que el sistema de oposiciones que actualmente se observa en el español de España entre *canté / he cantado* se terminó de fraguar en el siglo XVIII, y, muy probablemente, estaba ya

Cuadro 2. Pretéritos perfectos e indefinidos en textos escritos españoles[17]

	Perfecto compuesto	*Indefinido*
Según Bull 1947[18]	57%	43%
Según De Kock 1991[19]	41%	59%

plenamente vigente a finales del XIX.[20] Es muy probable que, por lo que respecta a la lengua hablada, estuviera también establecida la oposición por las mismas épocas, de manera tal que, en el español hablado de la segunda mitad del XX, puedan darse los siguientes porcentajes (*cf.* cuadro 3):[21]

Cuadro 3. Pretéritos perfectos e indefinidos en textos orales madrileños[22]

Perfectos compuestos	Indefinidos
42%	58%

Observaciones de diatopía histórica

Ahora bien, todo permite suponer que la evolución de esta oposición (*canté / he cantado*) no fue exactamente la misma en ambos lados del Atlántico. Es muy probable que la oposición funcionara en América de manera

[17] *Españoles* en el sentido de 'escritos en España por españoles'.

[18] Quien considera textos literarios: García Lorca, Benavente, A. Alonso, entre otros.

[19] Se trata de textos no estrictamente literarios. Se toma en cuenta, ciertamente, a C. J. Cela. Pero no en alguna de sus obras narrativas, sino en el preámbulo de su *Diccionario secreto.*

[20] Hay quien opina, sin embargo, que la *invasión* del perfecto compuesto en el español peninsular se viene produciendo a partir de la norma Edad Media. "A partir de la situación medieval […] el ante-presente ha ido invadido paulatinamente el dominio del pretérito en la norma peninsular. De su empleo meramente resultativo en el ámbito del presente pasa paulatinamente a designar acciones concluidas en el pasado que revisten cierta importancia para la actualidad del hablante y acciones concluidas inmediatamente anteriores al momento del habla" (Cartagena, 1999: 2950). De conformidad con el análisis de mis textos, esta invasión no parece evidente ni en LT (siglo XVI) ni en el Quijote (siglo XVII).

[21] Para una más amplia explicación de los valores de *canté* y *he cantado* en el español peninsular contemporáneo, *cf.* el apartado 2.2 de este mismo estudio.

[22] Fuente: H. S. Kim (*Contribución al estudio del sistema verbal en el habla de Madrid,* tesis inédita, Madrid, 1987). Cito por De Kock, 1991: 485-486.

semejante a como se daba en el español peninsular por lo menos hasta el siglo XVIII, es decir con predominio del empleo del indefinido (siempre en pasados fuera del ahora, y, no pocas veces, en pasados dentro del ahora extenso del hablante) y con un uso limitado del perfecto compuesto (casi siempre para expresar pasados perfectos actualizados o concebidos por el hablante como, de alguna manera, aún presentes o que manifiestan efectos presentes de pasados perfectos). Sin embargo, el empleo del perfecto compuesto, en relación con el del indefinido, a diferencia del español europeo (en el que va aumentando, por lo menos en el siglo XIX y XX), va disminuyendo en el de algunos dialectos americanos, del siglo XVI en adelante.[23] Esto puede comprobarse en las siguientes estadísticas, referentes solo al español novohispano (*cf.* cuadro 4):

Cuadro 4. Porcentajes de indefinidos y perfectos compuestos en documentos novohispanos[24]

Siglos	Indefinidos	Perfectos	Número de indefinidos por cada perfecto compuesto
XVI	61	39	1.5
XVII	74	26	2.8
XVIII	80	20	3.7
XLV	85	15	5.4

Particularmente interesante resulta la relación (85/15) del siglo XIX mexicano a favor del indefinido, si se la compara con los porcentajes que se obtuvieron para lengua *hablada* en diversas ciudades con materiales (textos orales) de la segunda mitad del XX (*cf.* cuadro 5):

[23] "El uso del presente perfecto a partir de la conquista no ha seguido el mismo camino en ambos lados del Océano en el curso de la historia del español. Ya que el valor teórico del presente perfecto es fundamentalmente ambiguo —dicha forma reúne un valor perfecto / pasado con otro presente / deíctico— se da la posibilidad de que a un lado del Océano se destaque más un aspecto, y al otro, otro" (De Jonge, 1999: 304).

[24] Las cifras proceden del análisis de los documentos lingüísticos publicados en Company, 1994. Se trata de textos no literarios. Hay cartas, notas, denuncias, testimonios, etc. Los datos del cuadro proceden de Moreno de Alba, 1998.

Cuadro 5. Porcentajes de indefinidos y perfectos en lengua hablada (siglo XX, diversas ciudades)

Ciudades	*Indefinidos*	*Perfectos*
Madrid[25]	58	42
Ciudad de México[26]	80	20
Santiago (Chile)[27]	74	26
San Juan (Puerto Rico)[28]	72	28

Como se ve, todas las cifras, incluidas las correspondientes a Madrid, favorecen al indefinido. En el caso de la ciudad de México los porcentajes son casi iguales a los que se obtuvieron del corpus de lengua escrita no literaria del siglo XIX (cuadro 6). Puede postularse, al menos para el español mexicano, que a lo largo del siglo XVIII y del XIX, en lengua hablada y escrita, se fue perfilando el actual sistema de oposiciones de las formas *canté / he cantado:* se expresan en indefinido la mayoría de los pasados perfectos, independientemente de que la acción sea semelfactiva o iterativa, del tipo de acción del verbo (terminativo, imperfectivo...) y de que la perfección haya tenido lugar dentro o fuera del ahora extenso del hablante: *ayer llegué tarde; hoy llegué tarde; fui a la tienda de la esquina* (*hace un rato*), *ya regresé* (*hace un momento*); *durante mi juventud fui muchas veces a Acapulco.*[29] Se expresan en perfecto compuesto los pasados perfectos que, de alguna manera, son todavía presentes, sin que interese que vengan teniendo lugar dentro o fuera del ahora del hablante ni que sea una sola acción (o estado) o una serie de acciones, ni que el tipo de acción del verbo sea uno u otro (terminativo o imperfectivo): *hoy he trabajado mucho (y sigo trabajando en este momento); en estos tiempos he ganado*

[25] Fuente: De Kock, 1991.

[26] Fuente: Moreno, 1972.

[27] Fuente: Miranda, 1980.

[28] Fuente: De Kock, 1991, quien se basa en cifras adelantadas por J. Cardona en el primer Congreso Internacional sobre el Español de América (San Juan de Puerto Rico, 1982).

[29] Digo que esto sucede en la mayoría de los casos. Es obvio que en el español mexicano (y americano) hay también pasados que, por estar dentro del ahora del hablante, se dicen en perfecto compuesto, aunque no sean estrictamente *todavía presentes.* Sin embargo estos perfectos compuestos son una evidente minoría frente a los indefinidos.

mucho dinero (*y todavía hoy lo sigo ganando*); *últimamente he ido mucho a Acapulco* (*y sigo yendo*); *él siempre ha sido el médico de la familia* (*y sigue siéndolo*). Innecesario resulta decir que los pasados que en México (y en buena parte de América) se expresan en perfecto compuesto, también se expresan por esa forma verbal en Madrid. Lo que están reflejando las estadísticas de los cuadros 5 y 7 es simplemente que muchos pasados que, por considerarlos dentro del ahora extenso del hablante, se expresan en Madrid en perfecto compuesto, se enuncian en México en indefinido porque se consideran pasados perfectos *no estrictamente presentes* (aunque estén dentro de su ahora) y, por tanto, se manifiestan en indefinido[30] forma verbal que expresa todo pasado perfecto que no llega, de ninguna manera, al presente del hablante.[31]

Varias regiones americanas, quizá una mayoría, siguen este mismo tipo de oposición (descrito para México), como producto de una evolución semejante.[32] No se dispone de estudios confiables para todas las áreas;

[30] El español de Canarias, en alguna medida, está a medio camino entre el sistema madrileño y el americano: los hablantes canarios prefieren las formas de perfecto simple a las de perfecto compuesto. No obstante, los usos de la forma compuesta presentan, en general, los mismos valores que los de la norma castellana, es decir, se emplea siempre que la acción verbal abarque el momento de habla, sobre todo si va acompañada de locuciones temporales que incluyen el 'ahora'" (Herrera y Medina, 1994: 30l).

[31] También en Madrid (o en España) hay sin duda algunos pasados que, aunque están dentro del ahora del hablante, se expresan en indefinido. Lo que sucede es que son una minoría. La mayoría de esos pasados se manifiestan en perfecto compuesto. Como prueba de ello (de que también interviene a veces el indefinido), conté todos los perfectos compuestos e indefinidos que se dieron en la narración, por televisión, de un partido de futbol y que aludían a acciones que acababan de suceder. Eran por tanto pasados que no solo estaban dentro del ahora del cronista, sino que eran inmediatamente anteriores a la narración o momento del habla: por ejemplo decir *Fulanito ha cometido (cometió) una falta dentro del área,* cuando esa falta había sucedido segundos antes de la enunciación por parte del cronista. Pues bien, según mis cuentas, para pasados de esa naturaleza específica, el narrador empleó un 53 % de perfectos compuestos y un 38 % de indefinidos. Es probable que estos nada escasos indefinidos obedecieran simplemente a la necesidad de dar cierta variedad a la narración. En una crónica de ese mismo tipo pero hecha por narradores mexicanos, la mayoría de los pasados se expresan en indefinido y algunos pocos también en perfecto compuesto, con el mismo objeto: quitarle monotonía al relato.

[32] "La diferencia entre el valor del presente perfecto peninsular y el americano se halla sobre todo en la relevancia actual (español americano) y la perfectividad (español peninsular) del mismo" (De Jonge, 1999: 299).

sin embargo hay referencias que apuntan hacia eso. En relación con el español colombiano, puede leerse que: "Se mantiene con entera regularidad la diferencia entre antepresente y pretérito (según la terminología y análisis de Bello: *Todavía no ha venido,* pero *No vino ayer,* es decir, acción no concluida frente a acción terminada" (Montes, 1992: 533).

Aunque no de manera explicita, parece decirse algo semejante del español chileno: "En general, puede asegurarse que se prefieren las formas verbales simples a las compuestas, y de estas, las de dos segmentos a las de tres" (Rabanales, 1992: 569).

En Buenos Aires, el perfecto simple se emplea mucho más que el compuesto (87% frente a 13%) y expresa acciones terminadas antes del momento de hablar. El compuesto se limita a casos en que la acción prosigue hasta el momento de hablar o cuando la acción terminada no entra en relación temporal con este momento (*cf.* Kubarth, 1992).[33] También en relación con el español de Buenos Aires, pero comparando frecuencias con la Celestina y con la lengua hablada en Madrid, De Jonge (1999: 298) obtiene los resultados que muestro en el cuadro 6:[34]

Cuadro 6. Porcentajes de indefinidos y perfectos en Buenos Aires, la Celestina y Madrid (De Jonge, 1999: 298)

	Buenos Aires	*Celestina*	*Madrid*
Perfecto	16.5	25.7	51.4
Indefinido	83.5	74.3	48.6

Precisamente como buen ejemplo de evolución semejante a la experimentada en el español mexicano, puede verse el caso del Uruguay, donde, en documentos de principios del siglo XIX, se documentan casos de perfectos compuestos que, en el español uruguayo actual, no se oyen:

[33] Con hablantes de Jujuy (Argentina), en narraciones orales las cifras no cambian mucho, aunque revelan un mayor empleo del perfecto compuesto: 80.8% para el indefinido y 19.2% para el perfecto (Ana M. P. de De Bedia y Lucinda Díaz de M., 1999: 149).

[34] Muy semejantes, por lo que se refiere a Celestina y Madrid, a los que transcribo en los cuadros 3 y 5 de este estudio.

> El uso del perfecto compuesto ejemplificado en *y por D.ⁿ manuel diaga e mandado traer una negra del Janeiro* corresponde al español peninsular actual; este uso no ha estado (por lo menos no lo está) presente en el español del Uruguay que prefiere, en este contexto, el perfecto simple (Elizaincín, 1992: 752).

Más contundente es la siguiente explicación, que alude al español actual de Venezuela:

> El pretérito perfecto simple se usa en Venezuela cuando el hablante se refiere a una acción terminada El que dicha acción haya sido concluida hace mucho tiempo o inmediatamente antes de pronunciarse el enunciado no afecta el empleo de ese tiempo verbal: *en esa época que ella lo vio; llegué hace cinco minutos.* El pretérito compuesto se utiliza […] cuando el hablante se refiere a una acción o estado que desea presentar como no terminados; en tal sentido, *siempre me ha gustado estudiar* ha de interpretarse como que a su emisor le gustaba estudiar en el pasado y todavía le gusta en el presente (Bentivoglio y Sedano, 1992: 790).

Es por tanto bastante seguro que el empleo actual (en buena parte de América) del indefinido para expresar pasados perfectos no solo *recientes* sino que tuvieron lugar dentro del ahora extenso del hablante fue el producto final de una larga evolución, como bien lo explica, para el español de Ecuador Sánchez (1997: 261), con documentos del siglo XVIII:

> En los documentos ecuatorianos aparecen a veces, si bien son muy escasos, testimonios en los que el indefinido expresa acciones ya concluidas en un pasado próximo al presente, casi actual, en el que el uso moderno peninsular prefiere el pretérito perfecto. Estamos ante ejemplos que se asemejan mucho al empleo de este pretérito en muchas zonas de América: […] "...y El Corregidor quando fuere a haser las pagas, bea el dho Libro […] y con distincion ponga En la cartqa de pago que *bio* el dho libro […] digo que ya se me acauo de tomar la confesion..."

Habría que añadir que, en el español contemporáneo hay otro sistema de oposición de las formas *canté / he cantado.* Es aquel en el que, para todo tipo de pasado perfecto, se emplea el perfecto compuesto, casi nun-

ca el indefinido, como puede verse en las siguientes estadísticas, referentes al español boliviano (*cf.* cuadro 7):

Cuadro 7. Frecuencias (porcentajes) del perfecto compuesto y del definido en el español de Bolivia[35]

	Habla culta	*Habla popular*
Perfecto	84	93
Indefinido	16	7

Estos números dejan ver a las claras que estamos ante un dialecto en que la oposición *canté / he cantado* funciona de manera totalmente diferente del resto del diasistema. Podría decirse incluso que no existe ahí tal oposición, sino que más bien el perfecto compuesto ha terminado por ocupar la posición y la función del indefinido. Así se señala que, comparativamente hablando, es de uso limitado el pretérito perfecto simple del indicativo (*amé*) y que el pretérito perfecto compuesto *(he amado*) se emplea "de una manera diferente a lo que prescribe la gramática normativa" (Mendoza, 1992b: 464). Este peculiar empleo del perfecto compuesto en el español andino boliviano pudo ser el resultado final de una lenta evolución —opuesta a la experimentada por la misma forma verbal en otras áreas americanas, por ejemplo en México— pues, en otra parte, el propio Mendoza (1992a: 423-424) escribe:

> Los documentos (todos del siglo XVI) muestran que el llamado pretérito perfecto simple exhibe amplia vitalidad sobre el pretérito perfecto compuesto: *doy fee que el dho alde carmona <u>rescibio</u> la dha barra, para el flete de la dha barra... que se <u>dio</u> por pago... el dho basco de contreras alcalde <u>dio</u> la posesion...*

Sin embargo anota en seguida:

> Aunque en algunos casos se presentan alternancias entre ambos tiempos verbales con el mismo uso y significado como en los siguientes ejemplos

[35] *Cf.* Mendoza, 1992: 437-499.

> correspondientes a un documento de 1595: […] *donde dize Joan de Vallejo es letra y firma del suso dho e no pone en ella duda ninguna porque a vido escreuir e firmar muchas vezes* […] Se habla de la firma de Juan de Vallejo después de un año de su muerte, por lo que está claro que (el pretérito perfecto) se refiere a un hecho en el pasado no inmediato. Este uso del pretérito perfecto compuesto ha permitido que empiece a producirse un desplazamiento paulatino del pretérito simple que en la actualidad se halla consolidado, especialmente en la lengua oral […]; en la zona andina de América del Sur el empleo del pretérito perfecto compuesto ha reemplazado casi totalmente al pretérito simple (ibídem).[36]

Tal vez este desplazamiento de *canté* por *he cantado* no se produzca en toda "la zona andina de América del Sur", pero ciertamente existe en algunas áreas sudamericanas (no bolivianas). Está documentado, por ejemplo, en zonas argentinas, entre ellas la fronteriza con Bolivia:

> En el noroeste (de Argentina), especialmente desde Tucumán hacia el norte, hasta la frontera con Bolivia, se prefiere la forma compuesta (*he cantado*), lo mismo que en la región central (noroeste de Córdoba especialmente) (Donni de Mirande, 1992: 383).[37]

También se registra en regiones peruanas:

> Para el pasado se usa con mucha frecuencia el perfecto compuesto he ido, he corrido, etc. en vez del perfecto simple. Este uso está también muy extendido en el español andino (Caravedo, 1992: 726).

[36] En efecto, en el siguiente artículo, referente al estado actual del español en Bolivia, en el apartado de "casos de sustitución", anota el "uso del pretérito perfecto compuesto en lugar del pretérito simple: *Su papá se* ha muerto *hace muchos años* (Mendoza, 1992b: 461).

[37] Aunque antes había establecido que, en el español argentino actual, así no haya una distinción clara, en algunas regiones se emplea más el indefinido (*canté*): "En el uso de los perfectos (simple y compuesto) de indicativo hay tendencias a preferir uno u otro de ellos según las regiones, pero en general parecen olvidadas o poco claras las diferencias aspectuales y temporales entre ambos. En la región litoral-pampeana se usa sobre todo el pretérito simple. En Rosario, por ejemplo, la diferencia semántica entre los dos pretéritos se neutraliza y el pretérito simple, el más utilizado, indica genéricamente un pasado realizado. El compuesto, en ciertos contextos más formales del nivel culto, aparece con un sentido de conexión con el presente (resultativo): 'he venido para estar presente en esta celebración' " (ibídem).

Resumen

En el español medieval, se tenía un sistema según el cual, mediante la forma *canté,* se expresaban los pretéritos perfectos *remotos,* o por lo menos los que estaban claramente fuera del ahora del hablante; y por la forma *he cantado* los pasados o muy próximos al momento del habla, aunque no necesariamente en el ahora extenso del hablante, o aquellos cuyas consecuencias eran todavía presentes, o bien aquellos pasados remotos que deseaban actualizarse, trayéndolos al ahora del narrador o del hablante. Esta oposición, no muy clara ciertamente, evolucionó de manera parcialmente diferente en uno y otro lado del Atlántico. En España acabó por establecerse de la siguiente forma: *canté: pasados perfectos que se consideran fuera del ahora del hablante / he cantado: pasados perfectos que el hablante considera dentro de su ahora.* En América, pueden distinguirse, como producto de esa evolución, dos sistemas diferentes (entre sí y con respecto del español peninsular): *1*) En la mayor parte del continente: *canté: pasados perfectos que de ninguna forma son todavía presentes, sin importar si están dentro o fuera del ahora del hablante / he cantado: pasados perfectos que, de alguna manera, son todavía presentes, estén o no dentro del ahora. 2*) En buena parte de la región andina sudamericana: *todo pasado perfecto tiende a expresarse mediante el perfecto compuesto.*[38]

[38] Estos dos *sistemas* americanos de oposiciones pueden explicarse de manera distinta: "lo que ha ocurrido en Hispanoamérica es que la referida invasión de funciones (del perfecto compuesto) ha sido mucho más lenta, conservándose ahí el uso preclásico del pretérito para la expresión de acciones concluidas inmediatamente anteriores al momento del habla, desde luego con diversa intensidad regional: en el Cono Sur […] se observa una disminución del uso del ante-presente en relación, por ejemplo, con México. La norma canaria actual evidencia en cambio su carácter intermedio" (Cartagena, 1999: 2950). De conformidad con los textos analizados para el presente estudio, el uso "del pretérito para la expresión de acciones concluidas inmediatamente anteriores al momento del habla" no es solo preclásico. Se documenta en Cervantes, por ejemplo. Por otra parte, en relación con "la invasión" del perfecto compuesto en la mayor parte de América (al menos en la colonial Nueva España y en el México independiente) no es precisamente que haya sido "más lenta", sino que, contrariamente, lo que se produce es un *creciente* rechazo al empleo del perfecto compuesto, que se viene sustituyendo por indefinido de manera cada vez más consistente, desde el siglo XVI hasta nuestros días, según aparece demostrado en el cuadro 6.

BIBLIOGRAFÍA

Bentivoglio, Paola, y Mercedes Sedano, "El español hablado en Venezuela", en *Historia y presente del español de América,* coord. César Hernández Alonso, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1992, pp. 775-801.

Bull, William E., "Modem Spanish Verb-form Frequencies", *Hispania,* XXX, 1947, pp. 451-466.

Caravedo, Rocío, "Espacio geográfico y modalidades lingüísticas en el español del Perú", en *Historia y presente del español de América,* coord. César Hernández Alonso, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1992, pp. 719-741.

Cartagena, Nelson, "Los tiempos compuestos", en *Gramática descriptiva de la lengua española* 2 (dirs. Ignacio Bosque y Violeta Demonte), Madrid, Espasa, 1999, pp. 2935-2975.

Company Company, Concepción, *Documentos lingüísticos de la Nueva España (Altiplano Central),* México, UNAM, 1994.

De Bedia, Ana M. P. de, y Lucinda Díaz de M., "Pretéritos perfectos simple y compuesto en el habla", en Actas *del M Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina,* Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 22-27 de julio de 1996, Las Palmas, Universidad de Las Palmas, Librería Nogal, 1, pp. 147-154.

De Jonge, Bob, "El tiempo de todos los tiempos: el uso del presente perfecto en el español bonaerense", *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina,* Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 22-27 de julio de 1996, Las Palmas, Universidad de Las Palmas, Librería Nogal, 1, pp. 297-304.

De Kock, Josse, "Pretéritos perfectos simples y compuestos en España y América", *Actas del III Congreso Internacional de El Español de América,* 1, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1991, pp. 481-494.

Donni de Mirande, Nélida, "El español actual hablado en la Argentina", en *Historia y presente del Español de América,* coord. César Hernández Alonso, Valladolid, Junta de Castílla y León, 1992, pp. 383-412.

Elizaincín, Adolfo, "Historia del español en el Uruguay", en *Historia y presente del español de América,* coord. César Hernández Alonso, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1992, pp. 743-758.

Hernández Alonso, César, *Gramática funcional del español,* 3ª ed., Madrid, Gredos, 1996.

Herrera Santana, Juana, y Javier Medina López, "Sobre los usos de las formas de perfecto en el español atlántico", *Anuario de Letras,* XXXII, 1994, pp. 291-301.

Kany, Charles E., *Sintaxis hispanoamericana,* vers. esp. Martín Blanco Álvarez, Madrid, Gredos, 1969.

Kubarth, Hugo, "El uso del perfecto simple y compuesto en el español hablado en Buenos Aires", en Elizabeth Luna (coord.), *Scripta philologica in honorem Juan M. Lope Blanch,* México, UNAM, 1992, pp. 553-566.

Lapesa, Rafael, *Historia de la lengua española,* 9ª ed., Madrid, Gredos, 1984.

Lope Blanch, Juan M., *El habla de Diego de Ordaz. Contribución a la historia del español americano,* México, UNAM, 1985.

Mendoza, José G., "El castellano del siglo XVI en Bolivia", en *Historia y presente del español de América,* coord. de César Hernández Alonso, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1992a, pp. 413-436.

_____, "Aspectos del castellano hablado en Bolivia", en *Historia y presente del español de América,* coord. César Hernández Alonso, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1992b, pp. 437-499.

Menéndez Pidal, Ramón, *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario,* vol. 1, 4ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1964.

_____ , *Manual de Gramática histórica española,* 12ª ed., Espasa Calpe, Madrid, 1966.

Miranda, Horacio, "Frecuencias de las formas verbales en el habla culta de Santiago de Chile", *Boletín de Filología de la Universidad de Chile,* XXXI, 1980-1981, pp. 865-880.

Montes, José Joaquín, "El español hablado en Colombia", en *Historia y presente del español de América,* coord. César Hernández Alonso, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1992, pp. 519-542.

Moreno de Alba, José G., "Frecuencias de las formas verbales en el español hablado en México", *Anuario de Letras,* X, 1972, pp. 175-189.

_____, "La oposición pretérito indefinido/pretérito perfecto compuesto en documentos novohispanos de los siglos XVI-XIX", en *Actas del IV Congreso Internacional de Historia de la lengua española* (La Rioja, 1-5 de abril de 1997), ed. Claudio García Turza, Fabián González Bachiller, Javier

Mangado Martínez, tomo I, Logroño, Universidad de La Rioja, 1998, pp. 619-630.

Rabanales, Ambrosio, "El español de Chile: situación actual", en *Historia y presente del español de América,* coord. César Hernández Alonso, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1992, pp. 565-592.

Sánchez Méndez, Juan P., *Aproximación histórica al español de Venezuela y Ecuador durante los siglos XVII y XVIII,* Valencia, Universitat de Valéncia, 1997.

Rojo, Guillermo, y Alexandre Veiga, "El tiempo verbal. Los tiempos simples", en *Gramática descriptiva de la lengua española,* 2 (dirs. Ignacio Bosque y Violeta Demonte), Madrid, Espasa, 1999, pp. 2867-2928.

Urrutia Cárdenas, Hernán, y Manuela Álvarez Álvarez, *Esquema de morfosintaxis histórica del español,* Bilbao, Universidad de Deusto, 1983.

Varios autores, *El habla de la ciudad de México. Materiales para su estudio,* México, UNAM, 1971.

NOTICIAS ACADÉMICAS

NUEVA SEDE

RESEÑA DE LA INAUGURACIÓN DE LA NUEVA SEDE*

La ceremonia de inauguración de la nueva sede de la Academia Mexicana de la Lengua culminó una serie de esfuerzos y gestiones, de la misma Academia en primer lugar, siempre con el apoyo decidido de Alejandro Burillo Azcárraga al frente de la Fundación pro Academia, de la Real Academia Española y de la Asociación de Academias; la de Puerto Rico apoyó la celebración cambiando las fechas del XII Congreso de Academias, celebrado en San Juan, de modo que, como continuación de su viaje, los directores de las academias hermanas vinieran a autorizar con su presencia los actos solemnes de México.

La mañana del día 19, desde unas dos horas antes del inicio de la ceremonia, planeada para alrededor de las 12 del día, empezó a llenarse el jardíncon los representantes de los medios de comunicación y de los numerosos invitados procedentes de universidades, centros de investigación y educación superior y cuerpo diplomático, además de amigos de la Academia, escritores, profesores e intelectuales.

Alrededor de las 11 de la mañana llegaron los directores de la mayoría de las academias hermanas; poco después se presentaron los miembros de la Academia Mexicana de la Lengua, en todas sus clases. Los señores directores pasaron al salón de recepciones, y los académicos mexicanos al vestíbulo principal. Al mismo tiempo llegó Alejandro Burillo Azcárraga, presidente de la Fundación pro Academia y su esposa.

Poco después de mediodía llegaron el presidente de México, Vicente Fox Quesada, y su esposa, Marta Sahagún, acompañados por la presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Sari Bermúdez. Los recibieron el director de la AML, José Luis Martínez, el director adjunto, Ruy Pérez Tamayo, el tesorero, Eulalio Ferrer, y el director de la

* La ceremonia tuvo lugar el 19 de noviembre de 2002, a mediodía.

Real Academia Española, Víctor García de la Concha, así como Alejandro Burillo Azcárraga. Juntos, recibieron a los reyes de España, que llegaron acompañados por Ana Palacio, ministra de Asuntos Exteriores, y José Ignacio Carvajal, embajador de España, y entraron a la casa guiados por el mencionado comité de recepción.

En el vestíbulo, formados en círculo por orden de antigüedad, esperaban los académicos mexicanos de número Miguel León-Portilla, Alí Chumacero, Ernesto de la Torre Villar, Silvio Zavala, José G. Moreno de Alba, José Pascual Buxó, Clementina Díaz y de Ovando, Tarsicio Herrera Zapién, Arturo Azuela, Leopoldo Solís, José Rogelio Álvarez, Guido Gómez de Silva, Ernesto de la Peña, Margit Frenk, Ramón Xirau, Salvador Díaz Cíntora, Gonzalo Celorio, Enrique Cárdenas de la Peña, Jaime Labastida, Gustavo Couttolenc, Elías Trabulse y Vicente Quirarte, y los correspondientes Herminio Martínez de Guanajuato; Enoch Cancino Casahonda, de Tuxtla Gutiérrez; Salvador Cruz, de Tehuacán; Alfonso Rangel Guerra, de Monterrey; Manuel Sol Tlachi y Sergio Pitol, de Xalapa, y Herón Pérez Martínez, de Zamora.*

Ruy Pérez Tamayo presentó a los académicos asistentes al presidente y al rey, quienes los fueron saludando uno por uno.

A continuación, el presidente y el rey pasaron al salón de recepciones, donde estaban los directores de las academias hermanas, por orden de antigüedad. Víctor García de la Concha se encargó de presentarlos: Alfredo Martínez Moreno, de la Salvadoreña; José Luis Salcedo-Bastardo, de la Venezolana; Alfredo Matus Olivier, de la Chilena; Marco Martos Carrera, de la Peruana; Francisco Albizúrez Palma, de la Guatemalteca; Alberto F. Cañas Escalante, de la Costarricense; José Rodríguez Rodríguez, de la Filipina; Dimas Lidio Pitty, en representación de la directora de la Panameña, Elsie Alvarado de Ricord; Carlos Castañón Barrientos, de la Boliviana; Bruno Rosario Candelier, de la Dominicana; Jorge

* No asistieron, por diversas razones, los académicos de número Salvador Elizondo, Carlos Montemayor, Gabriel Zaid, Margo Glantz y Mauricio Beuchot, los honorarios Carlos Fuentes y Antonio Alatorre y los correspondientes Agustín Basave Fernández del Valle, de Monterrey, Eugenio Trueba Olivares, de Guanajuato, y Héctor Fix-Zamudio, de la ciudad de México.

Eduardo Arellano Sandino, de la Nicaragüense; Pedro Luis Barcia, de la Argentina; José María Obaldía, de la Uruguaya; Óscar Acosta, de la Hondureña; José Luis Vega, de la Puertorriqueña, y Odón Betanzos Palacios, de la Norteamericana.*

Tras un recorrido por la casa, que incluyó una breve presentación del formato y contenido del portal de la Academia en internet, marcharon todos al jardín para la ceremonia formal de inauguración de la nueva sede de la Academia.

En el estrado estuvieron el presidente de México Vicente Fox y su esposa, los reyes de España, Ana Palacio, ministra española de Asuntos Exteriores; Reyes Tamez Guerra, secretario de Educación Pública de México; Sari Bermúdez, presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Alejandro Burillo Azcárraga, presidente de la Fundación pro Academia Mexicana de la Lengua; José Luis Martínez, director de la Academia Mexicana de la Lengua; Víctor García de la Concha, presidente de la Asociación de Academias de la Lengua Española y director de la Real Academia Española, y Miguel Ángel Cortés, secretario de Estado para la Cooperación Internacional y para Ibero América, de España.

Hicieron uso de la palabra Alejandro Burillo Azcárraga, José Luis Martínez, Víctor García de la Concha, el presidente Vicente Fox y el rey Juan Carlos I de España. Sus discursos se reproducen a continuación:

PALABRAS DE ALEJANDRO BURILLO AZCÁRRAGA

Señor presidente y señora de Fox,
majestades,
señor director de la Academia Mexicana de la Lengua,
señor director de la Real Academia Española, y presidente
de la Asociación de Academias de la Lengua Española,
señoras y señores miembros de la Academia Mexicana de la Lengua,

* Por causas diversas no se contó con la presencia de los directores de las Academias Colombiana, Ecuatoriana, Cubana y Paraguaya.

señores directores de las Academias de la Lengua Española
que nos acompañan,
señoras y señores funcionarios de México y España,
amigos todos:

Si es la verdad que el hombre está hecho de la madera de sus sueños, también es cierto que algunos de ellos merecen concretarse. No solo por la innegable satisfacción que nos produce culminar un proyecto, sino por los incalculables beneficios que nuestra sociedad y nuestro país reciban.

Mi deseo de brindar un espacio digno a nuestra antigua, prestigiada e insigne Academia Mexicana de la Lengua fue apenas el comienzo de un camino que exigía algo más que buena fe. Un propósito, muchas veces acariciado, que fue posible llevar a buen término, en primera instancia, por la confianza que los académicos depositaron en nuestra Fundación y por la sólida voluntad y el genuino entusiasmo de quienes conformamos esta asociación abocada al respaldo de las actividades de la Academia Mexicana de la Lengua.

Descubrir la veta de la madera a pulir para ofrecer a la creación y al estudio del idioma español un recinto decoroso fue nuestro primer reto. Se localizó una casa y se adaptó a las necesidades de la corporación y, de esa manera, el sueño de nuestra Fundación comenzó a adquirir vida y cuerpo. El inmueble, cuidadosamente remodelado, cuenta con los más avanzados adelantos técnicos y alberga el salón de plenos, corazón de la vida académica, su biblioteca y hemeroteca, un archivo histórico, una sala de consulta, el nuevo Centro de Información sobre la Lengua y el área administrativa. Hoy colocaremos la primera piedra de la segunda etapa que proveerá a esta docta institución de salón de actos, museo, librería y cafetería. Era preciso recoger una historia de más de 127 años y estar a la altura de los requerimientos de un país como el nuestro, por la creciente influencia y responsabilidad que significa la labor, compartida por todos los mexicanos, de promover nuestro idioma e impulsar su difusión global. Una tarea que, sin lugar a dudas, nos dignifica.

Brindar a la Academia Mexicana de la Lengua una nueva sede, digna de la importancia que México tiene en el universo del español, de cara a su historia a su presente y a su futuro, significa quizá el primer paso para engrandecer y promover, aún más, la civilización plural que compartimos los hispanohablantes, asentados en una porción destacada del mundo que une a 450 millones de hombres y mujeres de España, América y Filipinas,

y vincula continentes en un abrazo que rodea extremos tan distantes y une a nuestro hemisferio desde los Estados Unidos, con los 36 millones de seres que ahí hablan español, hasta Chile y Argentina. Un reto que a todos nos ofrece la oportunidad de crecer tanto en el ámbito cultural como en el terreno económico.

Desde cualquier punto de vista, en todas sus expresiones y manifestaciones, el apoyo a nuestra lengua nos enaltece. Reafirma nuestros orígenes, consolida nuestro patrimonio histórico y cultural y nos enseña que el adecuado fomento del buen uso de nuestro idioma, más que una obligación, es un privilegio que nos pertenece.

La suma de esfuerzos en esta noble tarea no ha sido ni será en vano. Nuestra lengua, convertida en antorcha, puede y debe iluminar al mundo cada día con mayor intensidad. Permitamos que así sea.

La Fundación pro Academia Mexicana de la Lengua, que me honro en presidir, y quienes la conformamos, ofrecemos la más cálida y cordial bienvenida a nuestros queridos académicos a esta, su nueva casa.

Con respeto y gran emoción, veo hoy inaugurada, ante la presencia de tan ilustres testigos, esta casa como nueva sede de la Academia Mexicana de la Lengua, donde a partir de hoy habita la sabiduría.

PALABRAS DE JOSÉ LUIS MARTÍNEZ

Este martes 19 de noviembre de 2002 es memorable para la Academia Mexicana de la Lengua. Hoy iniciamos, en esta nueva sede, una nueva vida.

El primer buen augurio de esta acto es la excelencia de nuestros acompañantes. Nos honran con su presencia dos jefes de Estado, ambos con vínculos profundos con nuestra lengua. El de México, nuestra patria, el país con mayor población hispanohablante del mundo, que es el presidente de la República don Vicente Fox y su señora esposa doña Martha Sahagún de Fox; y el de España, porque es la cuna de la lengua española y una de las dos raíces de nuestra cultura, sus majestades don Juan Carlos I y doña Sofía, reyes de España. Se encuentran también aquí el director de la Real Academia Española, don Víctor García de la Concha, los demás directores de las Academias de la Lengua Española del mundo, el secretario general de la Asociación de Academias de la Lengua Española,

y nuestro benefactor, a quien debemos el esplendor de esta nueva casa de la Academia Mexicana, don Alejandro Burillo Azcárraga y su familia. Y por supuesto están con nosotros los miembros de número de la Academia Mexicana de la Lengua, los académicos honorarios, los académicos correspondientes que han podido viajar y nuestro personal administrativo. En fin, me es grato saludar al secretario de Educación Pública, doctor Reyes Tamez Guerra, a la presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, doña Sari Bermúdez, a los demás funcionarios de las entidades culturales oficiales y privadas, a los miembros del cuerpo diplomático, a los colegas de las academias e instituciones culturales afines, y a nuestros amigos escritores. Paz y bien a todos ellos.

En el curso de los 127 años que han corrido desde su fundación en 1875, nuestra Academia comenzó por ser la asociación heroica de unos mexicanos amantes de su lengua, sin recursos y sin casa, que se reunían en las de sus directores o en alguna oficina pública que los acogía, para escuchar las disertaciones del sabio Joaquín García Icazbalceta sobre los poetas mexicanos del siglo XVI, o los estudios del gramático Rafael Ángel de la Peña acerca de cuestiones lingüísticas. Las *Memorias* que reunieron sus trabajos comenzaron a aparecer desde 1876, en el segundo año de la Academia, y su costo lo pagaba algún benefactor que ignoramos.

Así vivieron durante 77 años las sucesivas generaciones de miembros de la Academia Mexicana. En 1952, hace medio siglo, su situación cambió. Miguel Alemán, entonces presidente de la República, se acercó a la Academia y puso fin a aquella austeridad. Hizo que se nos diera una buena casa en el centro de la ciudad y nos dio un capital con cuyos rendimientos podríamos operar. Además se organizó en México un primer Congreso de las Academias y se creó una Asociación de Academias de la Lengua Española, que en 2001 recibió el Premio Príncipe de Asturias.

No puedo evitar la ponderación de la ilustre nómina de los mexicanos que han sido el honor de esta casa. Además de los ya mencionados, el historiador y el gramático, este ha sido también el hogar de Arango y Escandón, Paso y Troncoso, Vigil, Sierra, Pagaza, Casasús, Rabasa, López Portillo y Rojas, Gamboa, González Obregón, Othón, González Martínez, Nervo, Quijano, Valle-Arizpe, Caso, Torri, Reyes, Gorostiza, Romero de Terreros, Garibay, Tablada, Pellicer, Vasconcelos, Fabela, Fernández MacGregor, Torres Bodet, Toussaint, Monterde, Novo, Yáñez, Guzmán, Rulfo, Gómez Robledo y Paz. Ellos son nuestro ejemplo y nuestro escudo.

A lo largo de su existencia, nuestra Academia ha sido una institución autónoma y privada. Sin embargo, en ocasiones especiales, cuando necesitamos apoyos extraordinarios, los hemos solicitado a entidades gubernamentales o privadas, y nos han sido concedidos. Así ocurrió en nuestro centenario de 1975, en el Congreso de la Lengua Española celebrado en Zacatecas, en el XI Congreso de Academias en Puebla y en los trabajos para el estudio de los mexicanismos. De todas maneras, creo que no son muchos los casos en que, a pesar de las crisis y devaluaciones, se hayan logrado estirar los rendimientos de un capital modesto por medio siglo. Y por supuesto, ello fue posible porque aprendimos a vivir con decoro pero sin adornos.

Justamente, cuando nos veíamos en problemas para proseguir la investigación de los mexicanismos, para incorporarnos a la nueva red informática internacional y para organizar el sistema de consultas públicas sobre temas lingüísticos, y cuando nuestra vieja casa se había vuelto de difícil acceso e incómoda por la vecindad, nuestro colega, Eulalio Ferrer, nos dio la grata noticia de que sus esfuerzos por encontrar un patrono para nuestra Academia al fin se habían realizado: era don Alejandro Burillo Azcárraga.

Todo se nos ofreció con largueza: una asignación mensual, una nueva casa, que nosotros elegimos, remodelada y equipada, y la compra de una biblioteca. Desde enero de 2001 recibimos la ayuda, se encontró y adquirió la casa y se emprendieron las obras de adaptación de esta que es ya nuestra sede, en el número 76 de la calle de Liverpool.

Si no contáramos con el apoyo de la Fundación pro Academia, hubiésemos tenido que quebrantar gravemente nuestro patrimonio, que debemos conservar. Ahora trataremos de ampliar nuestra vinculación con la sociedad y de abrir frentes que permanecían inertes: la biblioteca, el Museo del Recuerdo, las ediciones de nuestros trabajos, nuestra presencia en la internet, el servicio público de las consultas lingüísticas, una pequeña librería, una cafetería, y mantener una gran casa.

En la historia de nuestra Academia, después del reconocimiento que debemos a don Miguel Alemán, nuestro primer benefactor, vamos a añadir nuestro agradecimiento a don Alejandro Burillo Azcárraga y a la Fundación pro Academia por cuanto han hecho en apoyo de nuestros trabajos. Su estímulo ha sido un acicate para ampliarlos y profundizarlos. La cultura mexicana es nuestro mayor tesoro y nuestra lengua es su instrumento expresivo. Estudiarla, conocerla, conservarla, cuidarla y pro-

moverla son la vocación que hemos abrazado. Me alegra haber vivido para ver este día y esta reunión histórica. Muchas gracias.

PALABRAS DE VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA

Señor, señora;
señor presidente de los Estados Unidos Mexicanos y señora de Fox;
señores académicos;
señoras y señores:

Hace poco más de un año, en vísperas del Congreso Internacional de la Lengua Española celebrado en Valladolid, tuvimos ocasión de rendir homenaje de gratitud a México en la persona de su presidente, al cumplirse medio siglo de que otro presidente mexicano, el licenciado Miguel Alemán, propiciara el nacimiento de la Asociación de Academias como instrumento poderoso de servicio a la promoción y defensa de la unidad de nuestro idioma.

Circunstancias políticas españolas impidieron entonces, 1951, a la Real Academia venir a México, y aquí se alzaron, en comprensible reacción, voces que proponían hacer borrón y cuenta nueva en la relación de las Academias con nuestra corporación. Las acalló con extraordinaria generosidad el cariño de la propia Academia Mexicana y de las otras Academias hermanas, y pudo así ponerse en marcha el gran proyecto que ahora vive momentos decisivos.

Acabamos de constatarlo con gozo en el XII Congreso de la Asociación que la pasada semana hemos celebrado en Puerto Rico. Allí recordábamos a Juan Ramón Jiménez, quien, exiliado primero en los Estados Unidos, confesaba su melancolía: "Me voy a las orillas de los ríos, al Hudson, al Potomac, a ver si les oigo el romance español rumor de los ríos españoles y no me suenan a inglés, sino a río español traducido a río inglés". Cuando poco después se transterró a Puerto Rico, oyendo, en eco, el español de las distintas regiones de España y, en vivo, el de todas las variedades con que se habla en América, proclamaba: "el español que yo quiero no es mi español de ahora, sino todos los españoles peninsulares e hispanoamericanos".

En eso trabajamos las 22 Academias de la Lengua. Nuestro *Diccionario,* nuestra *Gramática,* nuestra *Ortografía,* los tres grandes códigos en que se sustenta y expresa la unidad del idioma, no son, no serán ya obra exclusiva de la Academia Española sino de todas y cada una de las Academias, que, respetando variedades arraigadas, resuelven las diferencias por el criterio objetivo del respeto a la demografía, a lo que el mayor número de hablantes prefiera. *Diccionario, Gramática* y *Ortografía* no reflejarán ya solo el español de España sino el de todos cuantos aquí o allí se expresan en español.

Que estamos en el buen camino lo demuestra la respuesta inmediata de los hispanohablantes. En solo un año se han vendido, por ejemplo, 750 000 ejemplares de la última edición del *Diccionario,* y, de ellos, medio millón en Hispanoamérica, doblando por primera vez la cifra de España. A la difusión comercial ha añadido el Gobierno de México —gracias, señor presidente, por ello— una edición de 54 000 ejemplares, para que cada escuela pública de educación secundaria disponga de él.

En respuesta a esa adhesión, a esa demanda popular, seguimos trabajando activamente en nuevos campos como el *Diccionario panhispánico de dudas,* el *Diccionario del estudiante* o el *Diccionario de americanismos;* atendemos cada día cientos de consultas lingüísticas y aguzamos la mirada en el *Observatorio del neologismo.* Con el apoyo de la Fundación Carolina, hemos creado una Escuela de Lexicografía, pionera en el mundo, donde se forman, con criterios homogéneos, los futuros colaboradores de las Academias, cuya actividad vamos a reforzar de inmediato, gracias a la ayuda del Ministerio español de Asuntos Exteriores, con becarios de nuestras universidades.

Y así, con las manos rebosantes de realidades y proyectos, llegamos a México. El noble edificio de la calle Donceles —¡qué hermoso nombre!— resultaba ya insuficiente para albergar los departamentos y servicios de una Academia moderna, y menos de una Academia como la Mexicana, cuya colaboración tanto necesitamos y tanto esperamos el resto de las Academias. La munificencia de Alejandro Burillo Azcárraga, presidente de la Fundación pro Academia Mexicana de la Lengua, cuyo mecenazgo ha reconocido la Real Academia Española con el premio que reserva a quienes prestan servicios relevantes a la causa de nuestro idioma, ha hecho realidad el sueño.

¿Quién diría en 1951, quién le diría al gran escritor Martín Luis Guzmán, al que tanto dolía entonces la ausencia de la Academia Española, que para inaugurar hoy esta sede estarían aquí, junto al presidente de

México, sus majestades los reyes de España, el rey que nos ha devuelto la España que tanto soñaron los aquí transterrados por la resaca de la guerra incivil; el rey que, por mandato constitucional, es patrono de nuestra Academia y que, por voluntad personal, se ha convertido también en patrono de la Asociación de Academias?

Esta casa, que bien puede servir de modelo a otras nuevas sedes que estamos promoviendo, esta casa, para decirlo con palabras de Carlos Fuentes, es ya "territorio de la Mancha": parte y símbolo concentrado de esa tierra, la de la lengua, que no deja de abrirse, porque la vocación del español desde que echó a andar desde un pequeño rincón de Castilla es caminar y caminar asimilando cuanto de verdadero y hermoso halló y halla a su paso. El propio Carlos Fuentes lo expresó, por lo que hace a México, de forma magistral: "La intérprete pero también la amante de Cortés, la Malinche, estableció —afirma— el hecho central de nuestra civilización mezclando el sexo con el lenguaje. Ella fue la madre del hijo del conquistador, simbólicamente el primer mestizo". Es lo mismo que, con su voz de mascarón de proa, reafirmó Neruda al cantar a la palabra española "sílaba, cadera, / de larga luz y dura platería" como "hereditaria copa que recibió / las comunicaciones de la sangre / […] / es la sangre que expresa su sustancia / y está dispuesto así su desarrollo". Está, en efecto, así dispuesto. Lo adivinó aquí, en México, Luis Cernuda. Dejadme que, entre los transterrados soñadores, le dedique —a él por todos— un recuerdo en el centenario de su nacimiento. Lo primero que anotó en sus *Variaciones sobre tema mexicano* es que los hispanoamericanos "a sabiendas o no, quiéranlo o no, con esos mismos signos de su alma que son las palabras, mantienen vivo el destino de España, y habrían de mantenerlo aun después de que España dejara de existir". Tan fuerte, tan indisoluble es el lazo de sangre que nos une con nuestra lengua mestiza.

Las Academias sabemos que nuestra tarea es mucho más que un ejercicio intelectual: trabajamos para ayudar a convertir a la comunidad hispánica en la "ciudad de las palabras" que Platón soñaba como ideal de la República. De ahí la importancia simbólica de este día. Como familiar recuerdo de él os hemos traído, señor director de la Academia Mexicana, un pequeño libro de nuestra biblioteca académica. Es modesto en su entidad pero rico en significación. Perteneció al gran maestro Dámaso Alonso y recoge, con otros escritos de don Carlos de Sigüenza y Góngora, el gran indigenista, hijo del preceptor del príncipe Baltasar Carlos, la que puede ser considerada protonovela hispanoamericana: los *Infortunios*

de Alonso Ramírez. Es el relato autobiográfico de un puertorriqueño hijo de andaluz, "carpintero de ribera" por más señas, que pasó a México en busca de fortuna, y que de aquí, de Acapulco, salió en busca de aventuras y dio la vuelta al mundo hasta volver a Yucatán, acompañado siempre y sólo de su lengua española.

Para subrayar la trascendencia de este acto podría tomar las palabras que aquel andaluz de origen dedica a exaltar a México: "Lástima es grande el que no corran por el mundo grabadas a punta de diamante en láminas de oro sus grandezas magníficas". Demasiado barroco, quizá. Pienso que mejor y más sencillo será aprender de los toltecas, aquellos hombres sabios que tenían por costumbre "consultar siempre a su propio corazón". En el nuestro queda grabado, desde luego, cuanto el día de hoy significa para la unidad del español. Sus latidos, unánimes, marcarán el ritmo y el sentido de nuestros trabajos.

PALABRAS DEL PRESIDENTE VICENTE FOX QUESADA

Su majestad, don Juan Carlos de Borbón, rey de España;
su majestad, doña Sofía de Grecia y de Borbón, reina de España;
señor Víctor García de la Concha, presidente de la Asociación
de Academias de la Lengua Española;
señores directores de las Academias de la Lengua Española;
señor Alejandro Burillo Azcárraga, presidente
de la Fundación de Amigos de la Academia Mexicana de la Lengua;
amigas y amigos:

En el español, nuestro idioma, se entrelazan la historia y la cultura de cada una de nuestras naciones. Sus palabras son el continente de experiencias colectivas y personales de nuestros sueños e ideales.

Hoy 400 millones de seres humanos piensan y se expresan en español, con él producen y crean, hacen ciencia y arte, derecho y literatura, política e historia. Somos millones de personas que vivimos en español nuestra esencial dimensión humana.

Me siento muy complacido de acompañarlos en este día memorable en que la Academia Mexicana de la Lengua llega a un nuevo edificio. Con estas instalaciones y nuevos recursos tecnológicos podrá continuar su valiosa misión.

Nuestro idioma es una red invisible que traspasa las fronteras y se extiende sobre océanos y cordilleras acercándonos, hermanándonos. La presencia de ustedes aquí es expresión de la cercanía entre pueblos de diversos matices que encuentran en nuestra lengua un poderoso lazo de unión.

Dos hechos ocurridos en 1942, uno en Salamanca y el segundo al otro lado del océano, marcaron el rumbo de la humanidad. En ambos acontecimientos fundacionales la palabra fue creadora.

Las nuevas tierras nacieron para la civilización occidental al ser nombradas en castellano y ese mismo año vio la luz la gramática de Nebrija, no solo para normar el uso de la lengua, sino —más importante aún— para participar en la construcción de un nuevo mundo cultural.

Más de cinco siglos después, el español sigue siendo vínculo de unidad. Inicialmente, la Real Academia Española fue garante de esa unión enraizada en el idioma.

Hoy se suman a la tarea otras 21 academias, entre ellas la Mexicana, que desde 1875 trabaja afanosamente para asegurar que el español que se habla en el país sea una lengua que reconoce y conserva sus raíces, a la vez que crea y se renueva.

En el México actual la cultura nos concierne a todas y a todos. Es también responsabilidad de todos enriquecerla y alentarla.

Por eso manifiesto mi reconocimiento a la Fundación de Amigos de la Academia Mexicana de la Lengua y a su presidente, Alejandro Burillo, por su generoso apoyo a la cultura.

En este inicio de siglo el español no solo es el vínculo de la sensibilidad, de la concepción del mundo y de la vida hispanoamericana, es además una expresión de identidad y de unidad para quienes han dejado atrás la extensa y entrañable familia forjada por el idioma español para convivir en el seno de comunidades que piensan y hablan en otras lenguas.

Hoy el español es un ancho puente que nos comunica con millones de seres humanos, un puente por el cual pasa nuestra cultura y nuestra historia y por el que de vuelta circulan otras historias y otras culturas.

En esta ocasión tan especial en que se encuentran reunidas todas las Academias de la Lengua, quiero expresar mi mayor reconocimiento a su delicado empeño de combinar el amor al idioma con la apertura, de incorporar las contribuciones de los hispanoamericanos, al igual que las de otras culturas y las de los nuevos tiempos, de velar por la unidad del español, sin que deje de ser la patria espiritual de todos los hispanohablantes del mundo.

Muchas felicidades a la Academia Mexicana de la Lengua y a todas y todos ustedes. Muchas gracias.

PALABRAS DEL REY DE ESPAÑA, JUAN CARLOS I

Señor presidente de los Estados Unidos Mexicanos,
señora de Fox,
excelentísimas señoras y señores,
señoras y señores:

Me alegra poder dirigirme a todos ustedes en este día en que la Academia Mexicana de la Lengua, inaugura su nueva sede, tras haber ocupado —desde 1957— una casona colonial en el centro histórico de la ciudad de México.

Importante hablar español en el mundo.

La presencia de los directores de las 21 Academias de la Lengua Española en este acto es reflejo de la creciente importancia del español en el mundo.

Encomiendo a todos ustedes que transmitan un mensaje de afecto y de apoyo a todos los que constituyen estas corporaciones: académicos de número, correspondientes y honorarios.

Igualmente, quiero manifestar mi satisfacción y felicitar al director de la Academia Mexicana, por el nuevo marco donde la institución va a desarrollar los trabajos de investigación y renovación de la lengua española.

El español es el mayor activo que poseemos, exhibe una gran vitalidad —como lo muestra su difusión en los Estados Unidos o en Brasil— y es a la vez presente y futuro. Es un instrumento de penetración social y cultural de primera magnitud, tal y como lo demuestra su crecimiento en todo el mundo.

El español es una lengua que representa un gran patrimonio que nos hermana en historia, en cultura y en destino y que hoy comparten cerca de 400 millones de hombres y mujeres en 20 naciones. En este marco, la contribución de México, el mayor país hispanohablante del mundo, ha sido inestimable.

En la idea de desarrollar el futuro de nuestro idioma común, se enmarcan los dos Congresos de la Lengua: el celebrado en Zacatecas y el que ha tenido lugar recientemente en Valladolid.

Precisamente en este último Congreso se ha presentado —como ustedes saben— la vigésima segunda edición del Diccionario de la Real Academia Española, cuyo rasgo más destacable ha sido el de triplicar el número de voces americanas, entre las cuales se encuentra un importante número de mexicanismos.

Quiero expresar mi agradecimiento muy especial al esfuerzo y dedicación de las 21 Academias de la Lengua, que han colaborado muy eficazmente a que este instrumento de referencia indispensable del español sea una realidad.

México y España compartimos —sin duda— una de las lenguas más vivas de la humanidad: una lengua que no solo está en auge como vehículo de comunicación, sino que se ha constituido como un activo cultural, científico o económico de gran envergadura.

Es una lengua que está atravesando —además— uno de sus grandes momentos creativos, que en gran parte procede de los intelectuales y escritores de la América hispanohablante, entre los que sin duda ocupan un lugar de honor los mexicanos.

Como tuve ocasión de recordar recientemente, durante la reunión del Patronato del Instituto Cervantes, la enseñanza clave en la vida y la obra del autor de *El Quijote* es que la libertad es la característica esencial de la dignidad humana.

Este es el espíritu que preside la actividad del Instituto Cervantes en el mundo, al difundir nuestros valores comunes de tolerancia, respeto a la diversidad cultural y entendimiento entre nuestros pueblos.

España y México compartimos el gran activo del idioma común, por lo que debemos unir los esfuerzos del Instituto Cervantes y del consejo cultural de México en esta importante labor.

Esta casa y este acto son hoy símbolo de un proyecto colectivo y materializan una imagen de prestigio que nos corresponde consolidar y acrecentar.

Hago votos porque esta nueva etapa de la Academia Mexicana de la Lengua abra —con el concurso fraternal de las 21, cuyos directores hoy nos acompañan— un camino más ancho al cumplimiento de nuestros comunes deberes e ilusiones. Muchas gracias.

Acabadas estas intervenciones, los reyes y el presidente Fox y su esposa firmaron como testigos de honor un pergamino en el que se agradece la labor de la Fundación pro Academia Mexicana de la Lengua, y que se reproduce a continuación:

Hoy, 19 de noviembre de 2002,

se colocó esta primera piedra de lo que serán

el salón de actos, museo, librería y cafetería de la Academia

como culminación del esfuerzo generoso de la

Fundación Pro Academia Mexicana de la Lengua

que preside

don Alejandro Burillo Azcárraga.

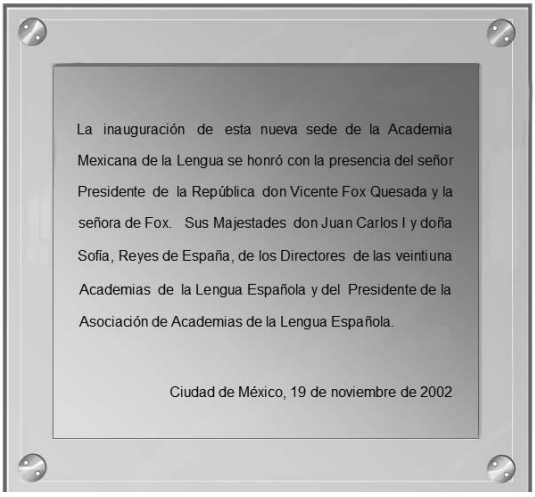
La Academia hace votos porque este esfuerzo ejemplar

promueva en otros sectores de nuestra sociedad

el apoyo decidido a la lengua española

Firman como testigos de honor

Para terminar, los mandatarios develaron dos inscripciones. La primera, que conmemora la visita de los mandatarios, es la siguiente



La segunda, en agradecimiento a la Fundación, es esta:

Con este sencillo acto concluyó la ceremonia de inauguración de la nueva sede académica.

CAMBIO DE DIRECTOR

Carta de agradecimiento

a José Luis Martínez

Discurso de toma de posesión

de José G. Moreno de Alba

ACADEMIA MEXICANA
Donceles 66 México 1, D.F.

23 de enero de 2003

DON JOSÉ LUIS MARTÍNEZ
ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA
Presente

Los miembros de la Academia Mexicana de la Lengua que suscribimos esta carta queremos manifestarle nuestro reconocimiento y nuestra gratitud por el largo tiempo que permaneció al frente de la institución.

Su dedicación infatigable al estudio de la literatura mexicana, que ha abarcado las sucesivas etapas de *la expresión nacional*, como usted ha llamado a la particular manera en que nuestro país construyó su propia imagen en el tiempo y en el espacio; la amplitud de su obra como historiador y como crítico de las letras mexicanas; su estilo sólido y claro; su pasión bibliófila y bibliográfica y su enorme trabajo editorial, además de sus prendas personales, tales la modestia, la discreción y la elegancia espiritual, han honrado a la Academia Mexicana de la Lengua durante los veintidós años que contó con su sabia y generosa guía.

Por tales cualidades y por su labor en esta casa como dignísimo titular suyo y respetado interlocutor de la Real Academia Española y de las academias hermanas de Hispanoamérica, le pedimos encarecidamente que acepte usted continuar en nuestra institución como director honorario perpetuo de la misma.

Su ascendencia intelectual y su sabiduría habrán de seguir guiando ejemplarmente nuestras tareas académicas.

DISCURSO DE TOMA DE POSESIÓN

José G. Moreno de Alba

Señoras y señores académicos:

Ser electo director de la Academia Mexicana es un gran honor y una mayor responsabilidad. Agradezco el primero y asumo la segunda. Todos los académicos somos filólogos, si nos remontamos a la bella etimología de la voz, pues todos somos amantes de las palabras. Todos, además, trabajamos con las palabras. Unos con ellas hacen arte, otros ciencia, otros, simplemente, las estudiamos con atención. Nos reunimos aquí, cada 15 días, a hablar de las palabras. Sin embargo, desde su fundación, todas las academias han cumplido también una función social. Estamos convencidos de que nuestra lengua es un instrumento de comunicación y, por tanto, de progreso, espiritual y material. Los académicos debemos contribuir a que los hispanohablantes, todos, obtengan el mayor provecho de ese admirable sistema llamado lengua. El español es la lengua materna de más de 350 millones de personas. La unidad esencial de la lengua es necesaria para que ese fenomenal instrumento sea eficaz. Y nosotros podemos colaborar a la unidad de la lengua. A ello deben orientarse los trabajos académicos. Creo que son tres las disciplinas en las que siempre han trabajado las academias, la mexicana incluida, como cuerpos colegiados, se entiende, y que no debemos descuidar: el diccionario (o, mejor, los diccionarios), la gramática y la ortografía. Para atender debidamente estas responsabilidades es necesario, por una parte, establecer en la Academia un pequeño grupo de profesionales de la lingüística, que preparen las primeras versiones de los trabajos y, por otro, constituir comisiones acadé-

* Leído en la sesión ordinaria del 27 de febrero de 2003.

micas que se encarguen de coordinar y supervisar estas investigaciones y de conducir un proceso que, necesariamente, debe terminar en el pleno académico. Más adelante presentaré a ustedes algunas propuestas concretas, de conformidad con lo que nos permita el presupuesto.

En particular deseo pedirle al señor director adjunto su ayuda, especialmente durante el presente año. Como ustedes saben, soy profesor e investigador de la Universidad y, al menos durante el presente año, he adquirido compromisos, en el país, y sobre todo en el extranjero, que, en no pocas ocasiones, me impedirán presidir las reuniones quincenales. Suplico al señor director adjunto se sirva presidir estas sesiones (cinco, probablemente: las dos de abril, las dos de julio y la primera de agosto). Habiendo asumido ya mi responsabilidad como director, haré todo lo posible para que el siguiente año se reduzcan al mínimo estas ausencias.

Para cumplir satisfactoriamente las obligaciones que conlleva el cargo de director, me propongo fortalecer las relaciones de esta Academia tanto con la Asociación de Academias de la Lengua Española cuanto con la Fundación Pro Academia Mexicana de la Lengua. Por lo que toca a la primera, todos sabemos que las acciones verdaderamente importantes a favor de la unidad del español deben emprenderse de manera conjunta, en todo el mundo hispánico. Hace ya varios años que la Asociación de Academias viene trabajando muy bien. Siento que la Academia Mexicana no ha estado hasta la fecha muy ligada a estas actividades. Pretendo, a partir de este momento, reestablecer los contactos necesarios y propiciar trabajos colectivos. Mantendré informado, con todo detalle, al pleno académico. Pienso asimismo que es particularmente necesario estrechar los vínculos de la Directiva de esta Academia con el grupo de personas que, con gran generosidad, están apoyándonos económicamente. Si en efecto deseamos, como creo que deseamos, que nuestra Academia tenga una proyección nacional e internacional, proyección que juzgo justa si se considera la importancia no solo demográfica sino también cultural de nuestro país en el contexto de todo el mundo hispánico, se requerirán abundantes recursos económicos. Buena parte de ellos deberán provenir

de la Fundación Pro Academia y, muy especialmente, de su presidente, don Alejandro Burillo. Es mi intención estar en frecuente contacto con él y sus colaboradores, y para ello le pediré su inestimable apoyo a nuestro tesorero, don Eulalio Ferrer, a cuya inteligente e influyente intervención debemos esta benéfica relación.

Finalmente, deseo pedirles a mis compañeros de la Directiva que acepten reunirse conmigo por lo menos una vez por semana, para dar seguimiento a los diversos proyectos académicos. Finalmente, es mi intención informar y consultar permanentemente a este pleno. Estoy consciente de que la buena marcha de nuestra Academia depende no solo de la Directiva sino de todos nosotros. Agradezco de antemano a cada uno de los académicos su activa participación en todos los asuntos de la casa y sus sabios consejos al director de ella, que tanto los necesita. Gracias.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Abreu Gómez, Ermilo: 56, 108, 227, 338
Acevedo [Escobedo], Antonio: 234, 235
Achim, Miruna: 317, 317n, 319
Ackerman, Lauren: 218, 219
Acosta, padre José [o Joseph] de: 83, 243, 394
Acosta, Juan de: 430
Acosta, Óscar: 525
Aguilar Camín, Héctor: 458
Aguilar Zínser, Adolfo: 458
Agustín, san: 268, 412
Alarcón, Donato G.: 379
Alarcos, Emilio: 307
Alatorre, Antonio: 103, 107, 524n
Alberto, Eliseo: 458
Albizúrez Palma, Francisco: 524
Alcalá, fray Pedro de: 267
Alcalá, Manuel: 14, 221, 234
Alciato, Andrea: 124, 124n, 129, 168n, 169, 174
Alegría, Ciro: 56
Alemán Valdés, Miguel: 201, 529
Alemán, Mateo: 84
Alessio Robles, Miguel: 202
Alfonso X: 195
Alighieri, Dante: 97, 112, 269, 361, 443, 496
Allison, Esther M.: 273, 279
Almodóvar, Pedro: 458
Alonso, Dámaso: 126, 126n, 136, 138, 138n, 139, 139n, 140, 174n, 410n, 532
Altamirano, Ignacio Manuel: 465
Alva Ixtlilxóchitl, Fernando de: 435
Alvarado, José: 466
Alvarado, Pedro de: 253
Alvarado de Ricord, Elsie: 524
Álvarez, A.: 487
Álvarez, José Rogelio: 8, 10, 524
Álvarez Álvarez, Manuela: 503, 517
Álvarez Velasco Zorrilla, Francisco: 175
Ángel, Abraham: 489
Aquino, Tomás de: 93
Aragón, Agustín: 203, 203n
Aragón, Louis: 392
Arango y Escandón, Alejandro: 528
Arcimboldo, Giuseppe: 145, 146n, 148, 149, 149n, 154, 158
Arcipreste de Hita: 195
Arellano Sandino, Jorge Eduardo: 525
Arenas, María de: 85
Arenas, Pedro de: 84, 85

Arenas, Reinaldo: 397
Arguedas, José María: 56
Arias, Óscar: 457-458
Ariosto: 361
Aristóteles: 17, 90, 93, 106, 143, 144, 175, 296
Armstrong, Louis: 406
Arreola, Juan José: 318, 318n, 319, 463
Arroyo, Susana: 108
Arteaga, Matías: 462
Aspe Armella, Virginio: 91, 107
Asturias, Miguel Ángel: 56
Asúnsolo, Enrique: 43
Asur-bani-pal: 442
Ávila, santa Teresa de: 269, 409, 410, 413, 415
Ayala, Francisco: 466
Azar, Héctor: 14, 225, 235
Azara, [José Nicolás de]: 464
Azcárraga Milmo, Emilio: 121, 458
Azorín [José Martínez Ruiz, conocido como]: 66
Azuela, Arturo: 235, 262, 265, 524
Azuela, Mariano: 7, 9, 17, 19, 56, 182
Azuela, Salvador: 192n, 195, 205, 205n

Badillo, Basilio: 190
Balbín Lucas, Rafael de: 157n
Balboa, Silvestre de: 402
Balbuena, Bernardo de: 187, 330, 336
Baltasar Carlos, príncipe: 532
Banderas, Antonio: 458
Banegas Galván, Francisco: 203
Barba Jacob, Porfirio: 489
Barcia, Pedro Luis: 525
Baroja, Pío: 244
Barreda, Octavio G.: 43, 192n, 464
Basave Fernández del Valle, Agustín: 524n
Battisti, Eugenio: 131n
Baudelaire, Charles: 27, 301, 463, 464, 496
Baudot, Georges: 14, 86, 87, 88
Bautista Muñoz, Juan: 428
Bautista P., Juan: 434
Beethoven, Ludwig von: 113
Bello, Andrés: 510
Beltrán, Neftalí: 467, 468
Bembo, Pietro: 130
Benavente, misionero: 435
Benedetti, Mario: 458
Benjamin, Walter: 298, 321
Bentivoglio, Paola: 515
Berceo, Gonzalo de: 183, 188, 195
Bergamín, José: 64
Bermúdez, Sari: 15, 523, 525, 528
Bernal Estrada, Armando: 112
Bernal Jiménez, Miguel: 422
Bernal, Ignacio: 236
Bernard, Claudio: 382
Betanzos Palacios, Odón: 525
Beuchot, Mauricio: 8, 10, 18, 91, 107, 224, 235, 292, 524n

Blanck, Hubert de: 399
Blanco Sarto, P.: 299n, 302n
Blanco, José Joaquín: 338, 338n
Boccacio: 361, 443
Boerhaave, Hermann: 355
Bonaparte, Paulina: 393
Bonifaz Nuño, Rubén: 28, 236
Borda, José de la: 433
Borges, Jorge Luis: 369n
Borja, Juan de: 128n
Boscán, Juan: 195
Bosch, Antoni: 124n
Botín, Emilio: 458
Bougaud, Jean: 104, 107
Bretón, André: 116, 392
Brocense, El (Francisco Sánchez de las Brozas, conocido como): 464
Brueghel, Pedro: 141
Brummel, [George Bryan, conocido como Beau]: 194
Bryce Echenique, Alfredo: 458
Buci-Glucksmann, Christine: 321, 321n
Bull, William E.: 506, 515
Burgos, Javier de: 460
Burillo Azcárraga, Alejandro: 15, 19, 233, 236, 237, 523, 524, 525, 528, 529, 531, 533, 534, 545

Cabrera Infante, Guillermo: 397
Calderón de la Barca, Pedro: 155, 361
Calderón Zepeda, Ventura: 419
Calderón, Isaura: 18, 273, 280, 281, 407-426
Calímaco: 362, 374
Calleja, padre Diego: 131, 132, 133, 165
Calvino, Juan: 269
Campos, Marco Antonio: 237
Canale, Francisco C.: 193
Cañas Escalante, Alberto F.: 524
Cancino Casahonda, Enoch: 524
Candelier, Bruno Rosario: 524
Caravedo, Rocío: 513, 515
Cárdenas, Cuauhtémoc: 121
Cárdenas, Juan de: 187
Cárdenas, Lázaro: 339
Cárdenas de la Peña, Enrique: 8, 10, 17, 18, 111, 190, 236, 262, 378, 524
Cardona Peña, Alfredo: 109, 110, 283
Cardoza y Aragón, Luis: 63
Carducho, Vicente: 144, 144n
Carlos I: 336
Carlos V: 266, 384
Carpentier, Alejo: 391-405
Carranza, Bartolomé: 269, 269n
Carreño, Alberto María: 202, 202n, 204, 205
Carreras, José: 458
Carrillo, Luis: 128, 129
Cartagena, Nelson: 514n, 515
Carvajal, José Ignacio: 524
Casares, Julio: 204

Casasús, Joaquín D.: 528
Caso, Alfonso: 339
Caso, Antonio: 190, 191, 200, 528
Cassirer, Ernst: 294
Castañeda, Luz: 28
Castañón, Adolfo: 10, 14
Castañón Barrientos, Carlos: 524
Castellanos, Julio: 489
Castellanos, Rosario: 182
Castel-Rodrigo, marqués de: 125
Castillejo, Cristóbal de: 227, 228, 361
Castro Leal, Antonio: 334
Castro Pallares, Alfonso: 273, 276, 282
Catulo: 87, 227, 228, 229
Cela, Camilo José: 182, 506n
Celorio, Gonzalo: 8, 10, 16, 18, 67, 329, 391, 396n, 524
Cernuda, Luis: 493, 532
Cervantes, Pedro: 45
Cervantes, Rodrigo de: 195
Cervantes Salazar, Francisco: 88
Cervantes Saavedra, Miguel de: 18, 19, 183, 188, 192, 197, 200, 326, 361, 361n, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 443, 454, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 478n, 479, 481, 482, 505, 536
Cetina, Gutierre de: 361
Cézanne, Paul: 48
Chapa, Martha: 63
Chastel, André: 173, 173n
Chaucer, Geoffrey: 361
Chavero, Alfredo: 466
Chávez, Ezequiel: 109, 137, 137n, 190
Chávez, Ignacio: 207, 343, 344, 345, 349, 358, 378
Chirico, Giorgio de: 392
Chopin, Federico: 112, 399
Chumacero, Alí: 7, 9, 14, 25, 50, 63, 66, 68, 236, 462, 464, 524
Churchil, Winston: 70
Cimabué, Giovanni: 194
Cisneros, cardenal [fray Francisco Jiménez de]: 193
Claudiano: 132, 133
Clavijero [o Clavigero], Francisco Xavier: 18, 244, 427, 429, 430, 431, 433, 434, 436, 437
Cocteau, Jean: 488
Colombí Monguió, Alicia de: 130n
Colón, Cristóbal: 174
Colón, Hernando: 468
Colosio Murrieta, Luis Donaldo: 121
Comanini, Gregorio: 145n, 146n, 149, 150, 154
Company, Concepción: 499, 507n, 515
Conolly, Cyrl: 484
Contreras, Jesús F.: 312
Corbin, Alain: 317, 317n, 320
Cordero, Salvador: 198, 199
Cordobés, Apolo: 132

Coria Téllez, Francisco de: 85
Corominas, Joan: 322, 324, 446
Correas, Gonzalo: 243, 478n
Cortés, Hernán: 253, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 400, 401, 427, 430, 532
Cortés, Miguel Ángel: 525
Cortinas, Leonor de: 195
Coseriu, Eugenio: 285n
Cosío Villegas, Daniel: 339
Cosío Villegas, Ismael: 378
Costero Tudanca, Isaac: 378
Couttolenc, Gustavo: 8, 10, 17, 18, 104, 224, 235, 270, 273, 407, 524
Covarrubias, Sebastián de: 129, 130n, 443, 444
Crescimbeni, [Giovanni Mario]: 423
Crisóstomo, Dión: 133
Cristina de Suecia, reina: 408, 425
Cristoph, Henri: 393
Cruz, Celia: 458
Cruz, Frascisco de la: 85
Cruz, san Juan de la: 409, 410, 415, 416, 417, 462
Cruz, sor Juana Inés de la: 16, 17, 81, 85, 86, 88, 89, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 106, 107, 110, 123, 131, 132, 133, 135, 136, 136n, 137, 153n, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 168n, 169, 169n, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 176n, 177, 179, 227, 230, 236, 273, 330, 331, 366, 367, 367n, 368n, 371, 372, 377, 410
Cruz, María de la: 85
Cruz, Penélope: 458
Cruz, Salvador: 524
Cuesta, Jorge: 33, 35, 36, 37, 38, 41, 48, 331, 335, 335n, 336, 338, 338n, 340, 483, 485
Cuevas, Mariano: 199, 200n, 235

Darwin, Charles: 206
De Bedia, Ana M. P. de: 510n, 515
De Jonge, Bob: 507n, 509n, 515
De Kock, Josse: 506, 508n, 515
De Pauw, Cornelius: 428, 431
Delgado, Rafael: 56
Díaz, Porfirio: 120, 316, 466
Díaz Cíntora, Salvador: 7, 9, 16, 17, 18, 21, 22, 81, 221, 222, 235, 241, 249, 250, 250n, 266, 384, 468, 524
Díaz de M., Lucinda: 510n, 515
Díaz de Rivas, [Pedro]: 140
Díaz del Castillo, Bernal: 83, 84, 430
Díaz Mirón, Salvador: 239, 331, 335
Díaz y de Ovando, Clementina: 7, 9, 25, 234, 524
Dietrich-Fisher Diskan: 358
Díez-Canedo, Joaquín: 465
Diosdado Caballero, Ramón: 428, 429, 430, 431, 433, 434, 435, 436, 437

Domingo, Plácido: 458
Donni de Mirande, Nélida: 502n, 513, 515
D'Orleans, Charles: 463
Durero, Alberto: 147
Dworkin, Ruth: 71

Echeverría Álvarez, Luis: 466
Eco, Umberto: 299
Einthoven, Wilhem: 484
Elea, Zenón de: 337
Elizaincín, Adolfo: 511, 515
Elizondo, Salvador: 7, 9, 524n
Eluard, Paul: 392
Enríquez Ureña, Pedro: 334
Escalona, Genaro: 378
Escárcega, Alfonso: 283
Escobedo, Federico: 227, 235, 408
Espinosa Pólit, Aurelio: 235
Esquilo: 56

Fabela, Isidro: 190, 204, 205, 528
Faral, Edmond: 160, 160n
Fasanini, Filipo: 146
Faulkner, William: 56
Felipe II: 269
Félix, María: 458
Fénelon, F. Salignac de la Mothe, conocido como François: 47
Fernández, Emilio: 238
Fernández, Justino: 236
Fernández, Sergio: 95, 96, 107
Fernández de Lizardi, José Joaquín: 384, 385, 386
Fernández de Moratín, Leandro: 500n
Fernández de Oviedo, Gonzalo: 473, 476
Fernández Granados, Enrique: 194
Fernández MacGregor, Genaro: 112, 113, 190, 192, 201, 205n, 235, 528
Ferrer, Eulalio: 7, 9, 17, 19, 20, 66, 115, 233, 235, 236, 237, 453, 523, 529, 545
Ferrer, José: 458
Ficino, Marsilio: 146
Fierro, Julieta: 10, 13, 20
Figueroa, Francisco: 192
Figueroa, Gabriel: 238
Filis (*véase* Gonzaga, María Luisa)
Fix-Zamudio, Héctor: 524n
Flores Magón, Ricardo: 484
Flores, Francisco de Asís: 317n
Flores, Manuel M.: 317
Fournier Villada, Raoul: 378
Fox Quesada, Vicente: 15, 237, 523, 525, 527, 530, 533, 535, 536
Franck, César: 399
Frenk, Margit: 8, 10, 16, 20, 22, 234, 449, 524
Freud, Sigmund: 318
Frías, Heriberto: 56
Fromm, Erich: 360
Frontisi-Ducroux, Francoise: 313, 313n

Frost, Elsa Cecilia: 10, 13
Fuentes, Carlos: 182, 184, 188, 458, 459, 493, 524n, 532

Gadamer, Hans-Georg: 292, 295, 295n, 296, 297, 297n, 298, 299, 300
Gaillard, Marius François: 399
Gallego Morell, Antonio: 464
Gallegos, Rómulo: 56
Gamboa, Federico: 198, 312, 312n, 313, 314, 315, 316, 316n, 319, 320, 528
Gante, fray Pedro de: 17, 266, 267
Gaos, José: 93, 107, 109, 461
García Barragán, Guadalupe: 312n
García Caturla, Alejandro: 399
García de la Concha, Víctor: 21, 187, 233, 237, 524, 525, 527, 530, 533
García Galiano, Ángel: 130n
García Icazbalceta, Joaquín: 446, 467, 528
García Lorca, Federico: 40, 76, 112, 463, 506n
García Márquez, Gabriel: 226, 457, 458
García Rojas de Lazo, Dolores: 111
García Sáinz, Pablo: 233
García Torres, Vicente: 470
García Urgell, Daniel: 378, 381
García-Carranza, Araceli: 392n, 399, 399n
Garcilaso de la Vega: 140, 150, 195, 361, 464
Garfias, Pedro: 410
Garibay, Ángel María: 86, 87, 88, 236, 528
Garrido, Felipe: 10, 14
Garrido, Luis: 200, 201n, 204, 204n, 205n
Garza, Ed: 457
Gea González, Manuel: 379
Genette, Gerard: 127n
Gerste, Aquiles: 235
Gide, André: 40, 47, 463, 483, 488
Giotto: 194
Giusti, Alvise: 400
Glantz, Margo: 8, 10, 18, 234, 312, 524n
Godoy, Emma: 103, 108, 272, 407
Goethe, Johann Wolfgang von: 101, 107, 297, 298
Gómez de Liaño, Ignacio: 138n
Gómez de Silva, Guido: 8, 10, 16, 19, 22, 244, 441, 449, 450, 451, 452, 455, 524
Gómez Farías, Valentín: 196
Gómez Leal, Álvaro: 215
Gómez Morin, Manuel: 191, 339
Gómez Robledo, Antonio: 224, 235, 528
Góngora, Luis de: 48, 81, 82, 123, 124, 124n, 125, 126n, 131, 136, 137, 138n, 139, 140, 141n, 142, 144,

151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 173, 330
Gonzaga, María Luisa: 155, 161, 162, 163
González, Hernando: 494
González, Natalicio: 109
González Acosta, Alejandro: 470
González Casanova, Enrique: 63
González de Zárate, Jesús María: 147n
González Gamio, Ángeles: 69
González Guerrero, Francisco: 190
González Martínez, Enrique: 16, 33, 38, 192, 193, 198, 199, 202, 203n, 331, 335, 528
González Obregón, Luis: 193, 465, 528
González Peña, Carlos: 191, 191n, 193, 199
González Rojo, Enrique: 32, 33, 35, 38
González Salas, Carlos: 91, 108
González y González, Luis: 20
Gopar Sumano, Gloria: 113, 236, 239
Gorostiza, Celestino: 483, 485
Gorostiza, José: 35, 36, 38, 39, 43, 46, 48, 49, 95, 98, 100, 102, 103, 108, 119, 234, 331, 335, 338, 528
Gracián, Baltasar: 123, 124, 124n, 125, 126, 127, 128, 129, 132, 139, 141, 403
Gregorio Magno, san: 103
Groussac, Paul: 369n
Guerrero, Julio: 320, 321
Guevara, Ana: 63
Guillén, Nicolás: 40
Guinart, Roque: 322
Guisa [y Azevedo], Jesús: 234
Guzmán, Martín Luis: 56, 234, 528, 531
Guzmán, Nuño de: 224

Haendel, Georg Friedrich: 405
Haller, Albrecht von: 100
Hayek, Salma: 458
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 394
Heidegger, Martín: 292, 293, 293n, 294, 294n, 295n, 297, 300
Henestrosa, Andrés: 7, 9, 13, 16, 20, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 235, 465, 466
Heredia, José María: 470
Hernández Alonso, César: 502n, 503n, 516
Hernández García, Ana María: 113, 239
Hernández Lazo, María del Carmen: 64
Hernández Triviño, Ascensión: 84, 85
Hernández, fray Francisco: 430, 435, 495
Hernández, Miguel: 410, 419
Hernández, Santiago: 118
Herrán, Saturnino: 191
Herrera, Alfonso: 192

Herrera, Fernando de: 464
Herrera Santana, Juana: 509n, 516
Herrera Zapién, Tarsicio: 7, 9, 17, 18, 22, 90, 109, 221, 223, 360, 468, 524
Hidalgo, Anne: 458
Hidalgo, Miguel: 238
Hierro, José: 458
Hipócrates: 347, 348, 349, 350, 358
Homero: 56, 144, 370, 442
Horacio: 132, 144, 229, 230, 461
Horapolo: 146, 147, 147n
Huerta, David: 99, 108
Huerta, Efraín: 493
Huitziméngari: 225
Huxley, Aldous: 463, 464
Huxley, Julian: 219

Icaza, Francisco A. de: 196
Iduarte, Andrés: 488
Iglesias, Julio: 458
Illescas, Carlos: 63
Inclán, Luis G.: 56
Isabel la Católica: 193

Jammes, Robert: 141n, 143n
Jiménez de Cisneros, fray Francisco: 193
Jiménez Rueda, Julio: 202n, 204
Jiménez, Guillermo: 197
Jiménez, Juan Ramón: 33, 272, 382, 410, 530
Johnson, Lyndon B.: 457
Johnson, Samuel: 445, 446
Joiner Gates, Eunice: 133, 133n
Joyce, James: 56
Juan Carlos I: 15, 524, 525, 527, 533
Juan II: 324
Juárez, Benito: 70, 77, 120
Junco, Alfonso: 235, 273
Juvenal: 230, 231, 232

Kahlo, Frida: 117
Kant, Emmanuel: 294
Kany, Charles E.: 502, 516
Kierkegaard, Søren: 295
Kim, H. S.: 506n
Kircher, Atanasio: 164, 175, 175n
Klein, Robert: 173, 173n
Koch, Robert: 357
Kriegeskorte, Werner: 149n
Kubarth, Hugo: 516

Labastida, Jaime: 8, 10, 19, 100, 235, 524
Laennec, René: 355
Lapesa, Rafael: 140n, 499n, 503n, 516
Lara, Luis Fernando: 447
Lara, Rodrigo de: 87
Las Casas, fray Bartolomé de: 394
Lausbert, Heinrich: 130n
Lawrence, David Herbert: 464
Lázaro Carreter, Fernando: 151n, 454
Lazo, Agustín: 43
Lazo, señorita (*véase la siguiente*)

Lazo García Rojas, María de la Luz: 14, 17, 111, 113, 114, 236, 239
Leal, Fernando: 222
Leal, Luis: 81, 83
Leal Spengler, Eusebio: 14
Leduc, Renato: 451
Lelfdall, Francisco: 462
León y Gama, Antonio de: 429
León, fray Luis de: 409
León-Portilla, Miguel: 7, 9, 25, 63, 236, 358, 524
Lezama Lima, José: 396, 397
Lida, María Rosa: 133, 133n
Liguori, Francisco: 221, 222, 232
List Arzubide, Germán: 63
Lizardi (*véase* Fernández de Lizardi, José Joaquín)
Llano, Rafael: 19, 453n
Lomazzo, Giovanni Paolo: 144
Lombardo Toledano, Vicente: 191, 339
Longo: 374
Lope Blanch, Juan M.: 501n, 516
López de Ayala, Pero: 195
López de Gómara, Francisco: 430
López de Mendoza, Íñigo: 195
López Morales, Humberto: 21
López P., Margarita: 367n
López Portillo y Rojas, José: 193, 195, 201, 201n, 528
López Velarde, Ramón: 27, 33, 34, 36, 48, 191, 195, 196, 330, 332, 335, 485
López y Fuentes, Gregorio: 190
Loreaux, Nicole: 318, 318n
Lugones, Leopoldo: 369n
Luiselli, Alessandra: 109
Luna Arroyo, Antonio: 205n
Lysi (*véase* Gonzaga, María Luisa)

Macazaga, César: 17, 241, 249
Machado, Antonio: 33
Machado, Gerardo: 391
Mackandal, [François]: 393
Madrigal, Delfino: 422
Magallanes, Fernando de: 174
Magdaleno, Mauricio: 74, 238
Magdaleno, Vicente: 239
Magno, Alberto: 103
Magno, Alejandro: 374
Mahler, Gustav: 358
Mahmud II: 386
Maimónides: 207
Malinche: 401, 532
Mallarmé, Stéphan: 48, 164
Manilla, Manuel: 118
Manrique, Jorge: 195
Manuncio, Aldo: 146
Maples Arce, Manuel: 32, 47
Marañón, Gregorio: 466
Marías, Javier: 458
Marlowe, Christopher: 361
Márquez, Pedro José: 429
Martínez Arancón, Ana: 124n
Martínez Báez, Manuel: 378, 381

Martínez Moreno, Alfredo: 524
Martínez Peñaloza, Porfirio: 13, 234, 235
Martínez Ruiz, José (*véase* Azorín)
Martínez Sobral, Enrique: 193, 194
Martínez, Herminio: 236, 524
Martínez, José Luis: 7, 9, 15, 16, 19, 21, 25, 63, 67, 68, 69, 75, 108, 180, 184, 234, 237, 238, 318, 427, 460, 523, 525, 527, 539, 541
Martínez, Luis María: 203, 203n, 235
Martínez, Mel: 457
Mártir de Anglería, Pedro: 473
Martos Carrera, Marco: 524
Marx, Carlos: 267
Mata, Soledad: 82
Matus Olivier, Alfredo: 524
Maximiliano de Habsburgo: 222
Maximiliano I: 147, 148, 149
Maximiliano II: 145
Medina López, Javier: 509n, 516
Medina, José Toribio: 84
Mejía Sánchez, Ernesto: 73
Mena, Anselmo: 43
Menchú, Rigoberta: 458
Méndez Plancarte, Alfonso: 90, 97, 98, 109, 133, 135, 136, 137, 155n, 156, 158, 159n, 171, 172, 176, 178, 235, 273, 368, 422
Méndez Plancarte, Gabriel: 273, 422, 461
Méndez, José del Carmen: 462
Mendoza López, Margarita: 466, 467, 502n, 512, 513
Mendoza, Antonio de: 126
Mendoza, Eufemio: 242
Mendoza, José G.: 516
Menéndez Pelayo, Marcelino: 409
Menéndez Pidal, Ramón: 497, 498, 498n, 499n, 502, 516
Mercator, Gerardo: 175
Mercé, Antonio: 196
Mier, fray Servando Teresa de: 197
Milhaud, Darius: 399
Millán, Carmen: 234
Millares, Carlo Agustín: 461
Miranda, Horacio: 508n, 516
Moctezuma: 400, 401, 406, 432
Modotti, Tina: 489
Molina, Alonso de: 242, 243
Molina, Mario: 458
Molina, Tirso de: 322
Moliner, María: 447
Moltke, Helmut von: 387
Monod, Jacques: 219
Monroy, José Atanasio: 204
Monsiváis, Carlos: 340, 340n, 488
Montaigne, Michel de: 34
Montejo, Francisco de: 253, 322
Montemayor, Carlos: 7, 9, 16, 18, 20, 55, 524n
Montenegro, Roberto: 40, 42
Monterde, Julio: 234, 528
Montes de Oca, Ignacio: 235, 408

Montes, José Joaquín: 516
Montesquieu, Charles-Louis: 432
Mora, Cristóbal de: 124
Mora, José Joaquín de: 428
Morand, Paul: 489
Moratinos, Miguel Ángel: 458
Morelos, José María: 238
Moreno de Alba, José G.: 7, 9, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 25, 58, 73, 235, 262, 285, 305, 473, 497, 507n, 508n, 516, 524, 539, 543
Moreno de los Arcos, Roberto: 68
Moreno Villa, [José]: 76
Moreno y Jove, Manuel: 235
Moreno, Mario (Cantinflas): 457
Morínigo, Marcos: 473, 474, 475, 476, 477, 479, 480
Mozart, Wolfang Amadeus: 41
Munguía, Enrique: 43, 235
Muñoz, Rafael F.: 56
Musset, Alfred de: 484

Nandino, Elías: 34, 35, 36, 37, 40, 42, 43, 46, 484
Nebrija, Elio Antonio de: 443, 534
Negrín, Edith: 451
Neri, Eduardo: 20
Neruda, Pablo: 532
Nervo, Amado: 38, 182, 194, 226, 528
Niestein, César: 458
Nietzsche, Friedrich Wilhelm: 96
Nolasco, Pedro: 81, 87, 88
Noriega, "Chato": 222
Novaro, María: 493
Novo, Salvador: 32, 35, 36, 39, 40, 42, 43, 45, 234, 483, 485, 487, 488, 489, 493, 496, 528
Núñez de Balboa, Vasco: 174
Núñez de Miranda, Antonio: 367

Obaldía, José María: 525
Obregón, Álvaro: 41
O'Gorman, Edmundo: 402
Ojeda, José Luz: 273, 278, 279, 282
Olmos, fray Andrés de: 86, 87, 243, 435
Olózaga, Salustiano de: 77
Ordaz, Diego de: 501n
Orozco y Berra, Fernando: 470
Orozco, José Clemente: 201, 201n
Ortega y Gasset, J.: 301n, 461
Ortega, Amancio: 458
Ortiz de Montellano, Bernardo: 32, 35, 37, 38, 44, 48, 49, 119, 339
Ortiz, Jorge Eugenio: 273, 277, 278, 281
Osorio, Ignacio: 175n
Otero, Clementina: 34, 43, 490
Othón, Manuel José: 70, 226, 335, 528
Ovidio: 132, 134, 152, 168, 230, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377

Owen, Gilberto: 34, 35, 36, 37, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 338, 483, 485, 490, 491

Pacheco, José Emilio: 312, 315, 316n, 492, 493
Pagaza, Joaquín Arcadio: 227, 235, 408, 528
Palacio, Ana: 524, 525
Palacios Macedo,: 339
Palafox [y Mendoza, Juan de]: 225
Palencia, Oliverio: 238
Pallares, Eduardo: 205n
Palomar, Juan: 235
Palomera Quiroz, Esteban Julio: 13, 235, 468
Palou, Pedro Ángel: 496
Pannier, Jacques: 269n
Panofsky, Erwin: 147, 147n, 148
Pardo Galán, Gilberto: 99, 108
Paredes, condesa de (véase Gonzaga, María Luisa)
Paredes, Ignacio de: 434
Pareyson, Luigi: 292, 299, 299n, 300, 300n, 301, 302, 302n, 303, 303n
Parra, Porfirio: 317
Pascual Buxó, José: 7, 9, 17, 25, 109, 123, 135n, 138n, 157n, 168n, 175n, 176n, 236, 322, 324, 524
Pascual, José A.: 446
Pascual, Tomás: 458
Paso y Troncoso, Francisco del: 468, 528
Pauling, Linus: 219
Pauphilet, Albert: 463
Payno, Manuel: 56
Paz, Octavio: 75, 95, 96, 98, 104, 108, 133, 156, 156n, 163, 163n, 164, 164n, 165, 166, 170, 171, 172, 178, 181, 182, 329n, 332, 332n, 334, 335n, 336, 336n, 337, 338, 339, 339n, 340n, 462, 496, 528
Pellicer, Carlos: 13, 16, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 35, 37, 45, 48, 51, 52, 72, 116, 271, 331, 335, 338, 528
Pemán, José María: 205, 272
Peña, Ernesto de la: 8, 10, 20, 22, 236, 524
Peña, Rafael Ángel de la: 528
Peñalosa, Joaquín: 235, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 281
Percival: 207
Perelmuter, Rosa: 109
Péret, Benjamin: 392
Pérez de Montalbán, Juan: 144
Pérez Esquivel, Adolfo: 458
Pérez Martínez, Herón: 14, 524
Pérez Reverte, Arturo: 458
Pérez Tamayo, Ruy: 7, 9, 15, 16, 17, 18, 63, 206, 235, 342, 523, 524
Pérez, Antonio: 466
Pessoa, Fernando: 484
Petrarca: 361, 443

Peza, Juan de Dios: 182
Phillips Lovecraft, Howard: 484
Picasso, Pablo: 392
Pichardo, Arturo: 192
Pico, Gian Francesco: 130
Pirkheimer, Willibald: 147, 148
Pitol, Sergio: 524
Pitty, Dimas Lidio: 524
Platón: 169n, 318, 350, 461, 532
Plinio: 168
Plotino: 303
Poe, Edgar Allan: 48
Poitier, clínico: 207
Polanco, Jesús de: 20, 458
Polo de Medina, Jacinto: 156
Ponce Zavala, Manuel: 223, 224, 235, 237, 239, 273, 274, 275, 277, 278, 279, 280, 281
Ponce, Manuel M.: 191
Poniatowska, Elena: 451, 458
Porrúa, José: 465
Porrúa, Miguel Ángel: 63, 66, 75
Porrúa, Rafael: 465
Portillo, Michael: 458
Posada, José Guadallupe: 118
Pozo, Efrén C. del: 378
Prieto, Guillermo: 69
Puitziberg, Francisco: 190

Queneau, Raymond: 463
Quevedo, Francisco de: 155, 157n
Quijano, Alejandro: 17, 112, 113, 190-205, 528
Quirarte, Martín: 27
Quirarte, Vicente: 8, 9, 13, 14, 16, 19, 25, 50, 51, 52, 69, 483, 524

Rabanales, Ambrosio: 517
Rabasa, Emilio: 528
Rajoy, Mariano: 184
Ramírez, Pedro: 85
Ramos, Samuel: 43, 335
Rangel Guerra, Alfonso: 524
Restrepo, Félix: 202, 202n, 235
Revilla, Manuel G.: 192, 196
Revueltas, José: 76
Reyes Heroles, Jesús: 466
Reyes, Alfonso: 46, 91, 108, 204, 234, 334, 335, 337, 340, 341, 370n, 528
Reyes, Alicia: 63
Reyes, Bernardo: 91
Ricart, D.: 269n
Rimbaud, Arthur: 41, 485
Rivas, Francisco: 190
Rivas Mercado, Antonieta: 43
Rivera Garza, Cristina: 319, 320, 320n
Rivera, Diego: 117, 378
Rivera, Martín: 113
Robertson, Donald: 428, 431
Rodolfo II: 145
Rodríguez, Marcela: 107, 108, 110
Rodríguez Lozano, Manuel: 42

Rodríguez Méndez, Guillermina: 113
Rodríguez Rodríguez, José: 524
Rojas Garcidueñas, José: 466, 467
Rojo, Guillermo: 504, 517
Roldán, Amadeo: 399
Romero de Terreros, Manuel: 204, 528
Romero, José Rubén: 56, 201, 202, 202n
Rosales, Saúl: 14
Rosario, Marín: 457
Rousseau, Jean-Jacques: 394
Rueda, Lope de: 473
Ruiz de Alarcón, Juan: 330, 337, 368
Ruiz de Murga, Manuel: 132n
Ruiz, Isabel: 85
Ruiz, Juan (*véase* Arcipreste de Hita)
Ruiz Lozano, Diego: 366
Rulfo, Juan: 13, 16, 38, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 182, 234, 471, 528
Russo, F.: 303n
Rute, Abad de: 141, 143

Saavedra Fajardo, Diego: 169
Sabat de Rivers, Georgina: 109, 153n
Sabines, Jaime: 182, 470
Sadoul, Georges: 392
Sahagún de Fox, Martha: 15, 523, 525, 527, 530
Sahagún, fray Bernardino de: 83, 117, 242, 435, 468
Salazar Mallén, Rubén: 34, 43
Salazar y Torres, Agustín de: 155
Salcedo-Bastardo, José Luis: 524
Salvá, Vicente: 460
San Agustín, Gaspar de: 481
Sancha, Antonio de: 428
Sánchez Arteche, Alfonso: 94, 108
Sánchez de Muniain, José María: 409n
Sánchez Méndez, Juan P.: 517
Sánchez Robayna, Andrés: 109
Sánchez, Hugo: 63
Santamaría, Francisco J.: 76, 242, 244, 247, 248, 249, 446
Santibáñez, Carlos: 493
Santillana, Isabel: 366
Santillana, marqués de: 195
Sanz, Pedro: 17, 180
Sarduy, Severo: 396, 396n, 397, 400, 400n
Sayyaf, Abu: 387
Scarlatti, Doménico: 405
Schiller, Friedrich: 297, 298
Schlegel, Friedrich: 296
Schlosser, Julius: 149n
Schneider, Mario: 43
Schubert, Franz: 112
Schumann, Robert: 112
Seco, Manuel: 454
Sedano, Mercedes: 515
Segura, Sebastián: 235
Séneca: 130
Serrat, Joan Manuel: 458
Servitje, Lorenzo: 458
Sevilla, Isidoro de: 442

Shakespeare, William: 361, 364, 443
Shaw, Bernard: 219
Sierra, Justo: 190, 200, 528
Sierra, Rafael: 190
Sigerist, Henry E.: 354
Sigüenza y Góngora, Carlos de: 82, 84, 91, 467, 532
Silva, Atenógenes: 235
Simeón, Rémi: 82
Sissa, Giulia: 318
Slim, Carlos: 458
Sócrates: 318, 461
Sofía, reina: 15, 524, 527, 533
Sófocles: 56
Sol Tlachi, Manuel: 524
Solano, Javier: 458
Solís, Leopoldo: 8, 9, 16, 524
Soriano Vallés, Alejandro: 108, 109
Soriano, Alejandro: 98, 106
Spitzer, Leo: 174, 174n
Stavely, Guillermo: 470
Stravinsky, Ígor: 406
Swift, Jonathan: 70

Tablada, José Juan: 33, 339, 528
Tamayo de Vargas, [Tomás]: 464
Tamez Guerra, Reyes: 15, 525, 528
Tanguy, Yves: 392
Teetetes: 318
Teilhard de Chardin, Pierre: 17, 90, 104, 105, 108
Teócrito: 425
Teresa, santa (*véase* Ávila, santa Teresa de)
Terrazas, Francisco de: 337
Terrazas, Joaquín: 190
Teutile: 401
Thalía: 458
Thomas, L. P.: 152, 152n
Thomson, George: 219
Tob, Sem: 195
Torquemada, Tomás de: 430, 432, 434, 435, 436
Torre Villar, Ernesto de la: 7, 9, 235, 266, 524
Torres Bodet, Jaime: 16, 32, 33, 35, 36, 38, 39, 48, 49, 203n, 204, 236, 338, 488, 528
Torres Hernández, Rodrigo: 190
Torri, Julio: 203, 203n, 466, 528
Torroella, Mario A.: 381
Toussaint, Manuel: 203, 528
Tovar, jesuita: 434
Trabulse, Elías: 8, 10, 18, 236, 427, 524
Trueba Olivares, Eugenio: 524n
Twain, Mark: 70
Tzara, Tristan: 392

Urbina, Luis G.: 335
Urdaneta, fray Andrés de: 199
Urgel, Jaime de: 324
Urquiza, Concha: 407
Urrutia Cárdenas, Hernán: 503, 517
Usigli, Rodolfo: 490

Valadés, Diego: 467, 468
Valdés, Juan de: 29, 269
Valdés, Octaviano: 221, 222, 225, 226, 235, 461
Valdés Treviño, Francisco: 185
Valdivia, Benjamín: 236
Valdivielso, maestro: 144
Valle-Arizpe, Artemio del: 197, 528
Vallejo, Augusto: 84, 85
Varèse, Edgar: 399
Vargas, Jesús: 388
Vargas Llosa, Mario: 458
Vasco de Gama: 174
Vasconcelos, José: 28, 39, 72, 74, 112, 190, 191, 192, 200, 337, 338, 461, 489, 528
Vattimo, Gianni: 299
Vázquez de Espinosa, Antonio: 481
Vega, Garcilaso de la (*véase* Garcilaso de la Vega)
Vega, José Luis: 525
Vega, Lope de: 155, 322, 330, 410, 413, 414, 423, 474, 474n, 481
Veiga, Alexandre: 504, 517
Velázquez Mejía, M.: 293n
Velázquez, Diego: 48
Velázquez, Fidel: 221
Vendrell, Francesc: 458
Veracruz, fray Alonso de la: 224
Verdi, Giussepe: 112
Vesalio, Andrea: 175, 355
Vespucci, Amerigo: 394
Victor Hugo: 496
Vidaurri, Luis: 470
Vigil, José María: 470, 528
Vilanova, Antonio: 133n, 182
Villamichel Bustínzar, Esperanza: 112
Villanueva, Aguilino: 379
Villaseñor y Sánchez, José Antonio de: 433
Villaurrutia, Xavier: 18, 19, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 51, 76, 119, 329, 329n, 330, 330n, 331, 332, 332n, 334, 335, 336, 339n, 340, 341, 483, 483n, 484, 485, 486, 487, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496
Villon, François: 463
Villoro, Luis: 358
Vinci, Leonardo da: 175
Virchow, Rudolf: 355
Virgilio: 132, 408, 423, 425
Vivaldi, Antonio: 399, 400, 401, 402, 405
Vollenhoven, Cornelius van: 196
Voltaire: 446
Vossler, Karl: 90, 100, 108, 109

Wells, H. G.: 219
Whitman, Walt: 27, 56
Wilde, Oscar: 488
Wright, Orville: 484
Wright, Wilbur: 484

Wytfliet, Cornelius: 175

Xirau, Ramón: 8, 10, 524

Yáñez, Agustín: 56, 64, 232, 234, 471, 528
Yates, Frances A.: 138n

Zaid, Gabriel: 7, 524n
Zambrano, Lorenzo: 458
Zárate Ávila, Pascual: 109
Zavala, Silvio: 7, 9, 235, 469, 524
Zendejas, Isabel: 63
Zerón-Medina, Fausto: 18
Zola, Emil: 301
Zolla, Carlos: 82
Zuccaro, Federico: 144
Zweig, Stefan: 112

ÍNDICE

Académica

Vida académica: años 2002 a 2003 13

Académicos electos, 13; Discurso de ingreso, 14; Correspondientes mexicanos, 14; Correspondientes extranjeros, 14; Fallecimientos, 14; Cambio de director, 15; Nueva sede, 15; Homenajes, 16; Sesión conjunta, 16; Trabajos diversos leídos en sesiones ordinarias, 16; Trabajos diversos en otros foros, 18; Premios y distinciones, 19; Otros hechos relevantes, 20

Discurso de ingreso

Vicente Quirarte

El México de los Contemporáneos 25

Alí Chumacero

Respuesta al discurso anterior 50

Homenajes

***Conmemoración de los cincuenta años de la publicación de* El llano en llamas**

Carlos Montemayor

Homenaje a Juan Rulfo 55

José G. Moreno de Alba

Americanismos léxicos en El llano en llamas 58

Homenaje a Andrés Henestrosa en su 97 aniversario

Ruy Pérez Tamayo
Homenaje a Andrés Henestrosa 63
Vicente Quirarte
Andrés nuestro de cada día 69
José G. Moreno de Alba
Andrés Henestrosa: notas a su discurso de ingreso en la Academia Mexicana 73

Trabajos diversos leídos en sesiones ordinarias

Salvador Díaz Cíntora
Yoqui in tlahuépoch Medea, *o el náhuatl en la obra de sor Juana* 81
Tarsicio Herrera Zapién
Del Primero sueño *al "Segundo sueño". De Aristóteles a Teilhard de Chardin* 90
Enrique Cárdenas de la Peña
María de la Luz Lazo García Rojas in memoriam 111
Eulalio Ferrer
La retórica mexicana de la inmortalidad 115
José Pascual Buxó
Sor Juana y Góngora: Teoría y práctica de la imitación poética 123
Pedro Sanz
El castellano, una lengua de diálogo para el siglo XXI 180
Enrique Cárdenas de la Peña
Actividades de Alejandro Quijano en la Academia 190
Ruy Pérez Tamayo
El médico y la muerte 206
Tarsicio Herrera Zapién
De epigramas, sonetos y epitafios 221
Salvador Díaz Cíntora
Respuesta a César Macazaga 241

Salvador Díaz Cíntora
El Adelantado. *Capítulo XXXIV. De cómo quedó sin efecto el compromiso por el viaje de don Pedro a España* 250
Enrique Cárdenas de la Peña
Cómo sentí Extravíos y maravillas *de Arturo Azuela* 262
Salvador Díaz Cíntora
Un padrenuestro para México en el Catecismo *de fray Pedro de Gante*. . . 266
Gustavo Couttolenc
El debate de la rosa. 270
José G. Moreno de Alba
Sobre el diccionario normativo de dudas y los conceptos de norma, corrección, ejemplaridad y prestigio lingüísticos 285
Mauricio Beuchot
La analogía en la estética contemporánea 292
José G. Moreno de Alba
Las academias, hoy 305
Margo Glantz
Coloquio Santa, Santa nuestra, Santa, ¡otra vez! 312
Carlos Montemayor
Sobre los mexicanismos gandalla *y* agandallar 322
Gonzalo Celorio
Xavier Villlaurrutia o la invención del canon de la poesía mexicana . 329
Ruy Pérez Tamayo
Humanismo y medicina 342
Tarsicio Herrera Zapién
El clasicismo amatorio de Ovidio en el Quijote 360
Enrique Cárdenas de la Peña
Dos presidentes de la Academia Nacional de Medicina, sobresalientes por su palabra. 378
Salvador Díaz Cíntora
*De sangre gerbe** 384

Gonzalo Celorio
Alejo Carpentier. Letra y solfa del barroco 391
Gustavo Couttolenc
Los círculos concéntricos en la poesía de Isaura Calderón 407
Elías Trabulse
Francisco Xavier Clavigero y la querella ilustrada de la Historia antigua de México 427

Trabajos diversos leídos en otros foros

Guido Gómez de Silva
La historia de los diccionarios y el nuevo Diccionario de la Real Academia Española, de octubre de 2001 441
Margit Frenk
Para la presentación del Diccionario breve de mexicanismos *de Guido Gómez de Silva* 449
Eulalio Ferrer
Lo hispano como marca universal 453
José Luis Martínez
Bibliofilia (historias de libros) 460
José G. Moreno de Alba
Americanismos léxicos en Cervantes 473
Vicente Quirarte
Nocturno con ángeles y ascensores 483
José G. Moreno de Alba
Evolución diacrónica y diatópica de los valores del pretérito perfecto 497

Noticias académicas

Nueva sede

Reseña de la inauguración de la nueva sede 523

Cambio de director

Carta de agradecimiento a José Luis Martínez 541
Discurso de toma de posesión de José G. Moreno de Alba 543

Índice onomástico 547