

01039



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

MATERIA E IMAGEN POETICA EN LUIS DE SANDOVAL
ZAPATA Y SOR JUANA INES DE LA CRUZ, Y SU RELACION
CON ALGUNOS POETAS DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

MAESTRIA EN LETRAS

P R E S E N T A :

ALEJANDRO GARCIA PEÑA

FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIRECTORA DE TESIS:

DOCTORA MARIA DE LOS DOLORES BRAVO ARRIAGA



DIVISIO

CIUDAD UNIVERSITARIA, D.F.

2004





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. ANÁLISIS DESDE EL PUNTO DE VISTA TEMÁTICO

1.1. Tema según una visión contemporánea.....	1
1.1.1. Tema y su relación con otros términos parecidos.....	5
1.1.2. Tema como materia prima.....	12
1.1.3. ¿Cómo analizar el tema? Análisis por fractales.....	13
1.2. Tema según propuestas poéticas del siglo XVII	
1.2.1. Alfonso López Pinciano: la base en los géneros.....	22
1.2.2. Baltasar Gracián y Morales: los recursos retóricos para llegar a la materia	26
1.3. Tema y sentimiento.....	33
1.3.1. Autor-texto: Alfonso Reyes.....	34
1.3.2. Lector-texto: Boris Tomachevski.....	42
1.3.3. Separación entre la poesía y los sentimientos.....	46
1.4. Poema, poesía, imagen y su relación con el tema	
1.4.1. Poema y poesía.....	47
1.4.2. Imagen poética.....	51

2. LA AMBICIÓN

2.1. UN ACERCAMIENTO AL CONCEPTO DE LA AMBICIÓN....	56
2.2. LA AMBICIÓN EN LOS POETAS NOVOHISPANOS	
2.2.1. Luis de Sandoval Zapata.....	58
2.2.1.1. "Riesgo grande de un galán en metáfora de mariposa".....	59
2.2.1.2. "A una garza remontada".....	68
2.2.1.3. "Al mismo asunto".....	73
2.2.1.4. "A un pajarillo".....	76
2.2.1.5. "Daba Lísida de beber a un pájaro".....	78
2.2.2. Sor Juana Inés de la Cruz.....	82
2.2.2.1. "Verde embeleso".....	83
2.2.2.2. "Encarece la animosidad la elección de estado durable hasta la muerte".....	85

2.3. LA AMBICIÓN EN LOS POETAS ESPAÑOLES

2.3.1. Luis de Góngora y Argote	
2.3.1.1. "De la ambición humana".....	89
2.3.2. Lope Félix de Vega y Carpio	
2.3.2.1. "Cayó la torre...".....	99
2.3.2.2. "Cayó la Troya...".....	102
2.3.2.3. "Pusieron los beligeros gigantes".....	104
2.3.3. Luis Carrillo Sotomayor	
2.3.3.1. "¿Caíste Sí, si valeroso osaste.....	106
2.3.4. Francisco de Quevedo	
2.3.4.1. "Yace pintado amante".....	108
2.3.5. Calderón de la Barca	
2.3.5.1. Poema extraído de la comedia "La señora y la criada".....	114

3. EL AMOR

3.1. UN ACERCAMIENTO A UN CONCEPTO DEL AMOR.....	117
3.2. EL AMOR NEOPLATÓNICO DESDE LA PERSPECTIVA DE MARSILIO FICINO Y LEÓN HEBREO.....	119
3.3. EL AMOR EN LOS POETAS NOVOHISPANOS	
3.3.1. Luis de Sandoval Zapata	
3.3.1.1. "Amor a un imposible grande".....	131
3.3.2. Sor Juana Inés de la Cruz	
3.3.2.1. "En que satisface un recelo con la retórica del llanto".....	134
3.3.2.2. "En que describe racionalmente los efectos irracionales del amor".....	137
3.4. EL AMOR EN LOS POETAS ESPAÑOLES	
3.4.1. Luis de Góngora y Argote	
3.4.1.1. "Al Sol, porque salió, estando con su dama, y le fue forzoso dejarla".....	146
3.4.1.2. "Suspiros tristes, lágrimas cansadas".....	149

3.4.2. Lope Félix de Vega y Carpio	
3.4.2.1. "Desmayarse, atreverse, estar furioso,"	151
3.4.2.2. "Versos de amor, conceptos esparcidos"	152
3.4.3. Francisco de Quevedo	
3.4.3.1. "Osar, temer, amar y aborrecerse"	155
3.5. UNA VISIÓN A LOS CONTRARIOS EN EL AMOR: DENIS DE ROUGEMONT	157

4. TIEMPO

4.1. UN ACERCAMIENTO AL CONCEPTO DEL TIEMPO	164
4.2. EL TIEMPO EN LOS POETAS NOVOHISPANOS	
4.2.1. Luis de Sandoval Zapata	
4.2.1.1. "El velón que era candil"	170
4.2.1.2. "Al mismo asunto"	174
4.2.1.3. "Al mismo asunto"	176
4.2.1.4. "Desengaños a la vida en la brevedad de una rosa"	179
4.2.2. Sor Juana Inés de la Cruz	
4.2.2.1. "En que da moral censura a una rosa y en ella a sus semejantes"	183
4.2.2.2. "Escoge antes el morir que exponerse a los ultrajes de la vejez"	186
4.2.2.3. "Sospecha crueldad disimulada de la Esperanza"	188
4.3. EL TIEMPO EN LOS POETAS ESPAÑOLES	
4.3.1. Luis de Góngora	
4.3.1.1. "Ayer deidad humana, hoy poca tierra,"	191
4.3.1.2. "Mientras competir con tu cabello"	194
4.3.1.3. "De la brevedad engañosa de la vida"	197
4.3.2. Lope de Vega	
4.3.2.1. "A una rosa"	200
4.3.2.2. "¡Oh, engaño de los hombres!, vida breve"	202

4.3.3. Francisco de Quevedo	
4.3.3.1. "¡Ah de la vida! Nadie me responde".....	205
4.3.3.2. "Fue un sueño ayer; mañana será tierra".....	208
4.3.3.3. "Cerrar podrá mis ojos la postrera sombra"..	211

CONCLUSIÓN	215
-------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

El propósito de esta tesis es establecer un diálogo entre algunos poemas seleccionados de Luis de Sandoval Zapata y Sor Juana Inés de la Cruz. Posteriormente se integraran algunos poemas del Siglo de Oro español para extender la conversación y profundizar en los sentidos e interpretaciones. Se destacan los rasgos comunes en los temas propuestos y al mismo tiempo se revelan las particularidades de cada uno de los poetas.

Se elabora un análisis individual de cada uno de los poemas antes de establecer una comparación. Las coincidencias y contrastes entre los poemas expanden el sentido de cada uno de ellos: la lectura de un poema desde la perspectiva de otro crea sentidos nuevos.

Los poemas seleccionados se agrupan en tres temas: la ambición, el deseo y el tiempo. Éstos comparten la misma esencia y al mismo tiempo revelan un carácter de la poesía novohispana y española del siglo XVII. Alrededor de ellos se establece el diálogo propuesto.

La Nueva España dependía de España en lo político, lo social y lo cultural, por lo tanto, se extendió la relación temática hacia los autores más representativos del Siglo de Oro español: Luis de Góngora, Lope Félix de Vega y Francisco de Quevedo, entre otros. En total se revisan 37 poemas. Los lazos tendidos entre los textos crean una trama y también una discusión donde cada poeta presenta su punto de vista sobre el tema tratado.

La unidad que permite desarrollar la comparación y el diálogo es la imagen poética. Imágenes similares se repiten en distintos autores, cada uno las asimila según su estilo y su actitud. Estas constantes se contemplan como símbolos de las búsquedas estéticas y filosóficas de cada poeta, y también representan una peculiaridad de la poesía del siglo XVII novohispano y español.

No se realiza el análisis desde una metodología rígida y con criterios preestablecidos. Las imágenes proponen el análisis y la clasificación temática con base en las similitudes. Las peculiaridades de cada poema y sus constantes con la poética del siglo XVII se hacen manifiestas cuando se asocian con otros.

Se propone una metodología que permita una flexibilidad al momento de buscar las relaciones entre los poemas, la cual fue nombrada como "análisis por fractales". Esta idea parte de la propuesta del físico Benoît Mandelbrot sobre la descripción de las formas cotidianas de la materia (nubes, montañas, árbol, rayo...) sin tener que forzarlas a las formas tradicionales de la geometría de Euclides (círculo, cono, cubo...). Se utiliza un préstamo lingüístico del área de la física emulando a Greimas quien adaptó el concepto de isotopía (tomado de la química) al análisis narrativo.

Los fractales son figuras que se repiten en diferentes tamaños creando las formas de la naturaleza. De igual manera, la imagen poética aparece en distintos poemas conservando su significado simbólico, sólo que adopta una forma particular. Si continuamos con el símil, la imagen puede representar un mito grecolatino y éste a su vez un tema específico de la literatura barroca, es decir, su escala interpretativa cambia, pero conserva el mismo aspecto.

La intención de la investigación coincide perfectamente con la propuesta fractal, guardando la debida distancia. El concepto de "fractal" se entiende como una metáfora para acceder a la realidad concreta: los poemas. En nuestro caso, los textos poéticos nunca adoptan la misma forma que otros, pero se desarrollan en el mismo periodo literario compartiendo similitudes.

La interpretación de los textos se realiza siguiendo los tres temas propuestos: se analiza cada poema en forma individual; después se relacionan las constantes de un mismo autor; posteriormente se establecen correspondencias entre los dos poetas novohispanos; y finalmente se contrasta con los poemas españoles creando interpretaciones y reinterpretaciones, lecturas y relecturas. Esto extenderá la riqueza connotativa de la creación poética de la época estudiada.

No se buscan los calcos o influencias, sino las asociaciones entre las imágenes poéticas. La recurrencia de una misma imagen en distintos poemas es similar a lo que sucede con los fractales, pues no existen dos formas idénticas en la naturaleza ni en la poesía, tampoco pueden ser estudiadas partiendo de ideales perfectos para luego aplicarlos a un análisis. Sólo se encuentran imágenes

similares que se repiten en distinta escala y cada una de ellas con sus formas peculiares.

Por lo tanto, no se toma como base las formas abstractas y perfectas de una metodología de análisis (como la geometría de Euclides), sino que, imitando a Benoît Mandelbrot, cada poema busca su figura específica que se repite en distinta escala a lo largo de una poesía y de una poética. Esta metodología permite interpretar los poemas desde una base más flexible que acepte aspectos formales, retóricos, semánticos, temáticos, míticos o sociales sin tener que imponer al poema una estructura anticipada.

Se tienen que mencionar dos puntos importantes: el primero es que el análisis por fractales no se propone para trabajar el problema de la influencia o de la originalidad, sino que se busca un análisis interpretativo; el segundo es que la investigación se plantea desde un punto de vista sincrónico.

La distancia temporal que existe entre los poemas no rebasa los cincuenta años, que para el contexto planteado, los podemos incluir dentro de un todo, llamado tradicionalmente Manierismo y Barroco. Sólo se hace referencia al Renacimiento cuando algunas de sus aportaciones son trascendentales para la interpretación de algunos poemas, por ejemplo el neoplatonismo.

Los temas seleccionados no son ajenos entre sí, pueden ser agrupados en un fractal mayor, como lo muestra el intercambio de imágenes que existe en los poemas con distintas temáticas. Esto se debe a que la ambición, el amor y el tiempo comparten el "deseo" como su centro.

La ambición, a diferencia de los otros temas, no ha sido tan estudiada. La idea de proponerla como un tema central de la tesis surgió de la asociación entre un poema de Luis de Sandoval y otro de Luis de Góngora. Ambos exponen la ambición con la imagen de la mariposa acercándose al velón, la cual vuelve a aparecer en forma recurrente en varios de los poemas seleccionados.

Para el análisis de los poemas, se tiene siempre en cuenta que se realiza una lectura contemporánea de los poemas del siglo XVII. Los conceptos, los valores o las asociaciones culturales pueden tergiversarse debido a los más de tres siglos de distancia. Esto lo podemos observar, como ejemplo, en la definición

de tema, pues en el siglo XVII se utilizaba el término de materia con algunos cambios conceptuales.

1. ANÁLISIS DESDE EL PUNTO DE VISTA TEMÁTICO

1.1. TEMA SEGÚN UNA VISIÓN CONTEMPORÁNEA

La primera pregunta que surgió para la realización de este escrito fue: ¿cómo deben de analizarse los poemas seleccionados? Una investigación de este tipo exige alejarse de la subjetividad, de la crítica impresionista y de la opinión: se necesita un vado para descansar las dudas y las inseguridades propias de cualquier análisis.

El siglo XX ha trabajado, desde el *New criticism* o el formalismo ruso, un método -un camino- que podamos transitar todos con la seguridad de que, si se respeta el rigor y los límites del sendero, se puede llegar al lugar deseado. Ferdinand de Saussure dio el primer paso; la literatura fue analizada como un fenómeno de la palabra: la lingüística como una herramienta básica para el análisis de las obras literarias. Después se buscó extender la investigación hacia sistemas generales de la creación literaria: aparece el estructuralismo. Este rumbo emula ampliamente a las ciencias exactas, lo cual siempre causa una rebeldía espiritual contra los rigores que sofocan expresiones basadas en la intuición o en la natural connotación del lenguaje. Con esto, la investigación adquirió una inercia hacia distintos ámbitos para llenar huecos que siempre aparecían. Se han extendido las rutas hacia la forma, la sintaxis, el significado, la semiología, el psicoanálisis, la retórica, la hermenéutica, los símbolos, la mitología, la sociedad, la historia, en crasos errores como la propaganda política, en la recepción, la deconstrucción, la muerte de la modernidad, la sociocrítica, la ideología o el feminismo.

La construcción de un camino seguro por el cual atravesar tranquilamente el bosque, provocó la creación de toda una ciudad con sus propias trampas. De tal manera que los peligros iniciales del subjetivismo y el impresionismo, han sido sustituidos por los riesgos de acertar en el criterio desde tal o cual metodología. Hay que agregar las modas intelectuales, el famoso "eso ya no funciona": uno transita sobre el sendero de la vanguardia, cuando aparece otro peregrino en sentido contrario; el cual, después de conocer el final, dice que no sirve.

El que existan tantas posibilidades de análisis recuerda que la literatura posee una riqueza infinita: está creada para los espíritus más simples y para los más complejos; los individuos con una cultura muy local se acercan a ella, así como los devoradores de bibliotecas. Si tomamos en cuenta todo lo mencionado, la pregunta inicial tiene una respuesta monstruosa, se ha convertido en una cabeza de Hidra.

Paradójicamente, esto proporciona un descanso para el alma, pues no existe un sistema seguro y científico para aprehender la obra literaria, siempre huye de las trampas y los métodos. Finalmente la ciencia con sus modelos perfectos fracasa frente al fenómeno artístico. El mundo no sólo es razón, método, rigor, erudición, disciplina, fundamento, bases y teoría; también, subjetividad e impresión.

Pero no se deja de aceptar que los autores de las distintas teorías literarias tienen razón, aunque sea en parte, y que a veces es cosa de interpretaciones o de perspectivas. Otra vez, en alabanza a la multiplicidad, creo que cada teoría enriquece más, complementa y cada una de ellas aporta algo interesante y necesario para extender la comprensión de un texto literario.

Así que cada crítico tiene su visión y experiencia de lo que es la literatura, pero ¿cuál es el camino adecuado? o ¿se prefiere un eclecticismo de nunca acabar? La propuesta de análisis para esta tesis se encuentra dentro del eclecticismo (limitado), de la intuición y la renuncia hacia el lenguaje como una forma segura de aprehender la realidad artística. Se parte de la duda sospechosa que provoca analizar con palabras un fenómeno artístico creado también con palabras. Es estar en un laberinto y darse cuenta que el hilo de Ariadna se desató hace varias vueltas atrás. Se cree en la crítica como una ampliación del fenómeno estético para compartir la lectura. Una salida a nuestro laberinto analítico puede ser que dependiendo del sapo será el camuflaje. ¿Por qué partir de la crítica hacia el texto, porque no utilizar la inversa si se ha dicho que las posibilidades son interminables?

Se recurrirá, entonces a varios tipos de análisis y herramientas interpretativas como puede ser la filosofía, la mitología o la historia. Se necesita un

punto de unión, un eje que proporcione una coherencia general; este centro será el tema. Los ecos temáticos que parten de la península ibérica y que llegan a adquirir sus propias imágenes en la poesía de Luis de Sandoval Zapata y Sor Juana Inés de la Cruz, serán esos puntos de unión y cohesión. Pero no hay que confundir esto con el trabajo filológico, en el sentido arqueológico o de búsqueda del primer origen; este tipo de crítica queda descartada en el presente estudio.

Los textos novohispanos recuerdan imágenes de la poesía española del siglo XVII. Estas imágenes que se filtran de un autor a otro, que a veces mueren y vuelven a renacer, como un Fénix que no sólo resurge, sino que cambia de tiempo y espacio. Esta ave representa una de las caras de ese siglo: sus angustias y amores, sus confianzas y odios. Al mismo tiempo, los poetas revisados buscan su forma peculiar que tiene la paradoja de distinguirse y al mismo tiempo, hace que los poemas se incrusten en el "todo poético" de su tiempo. Pero se insiste que no se indaga en el pasado para encontrar los primeros orígenes, sino trabajar directamente con la imagen poética para encontrar mayor fuerza al sentido del texto en sí, para comprenderlo y ampliar las posibles interpretaciones y no para reducirlos a un fenómeno de influencia que sólo estrechan la imagen poética.

Por esto mismo, se buscó un punto de partida que permita interpretaciones amplias y análisis flexibles: el tema. Si se utiliza el análisis literario¹ que se basa en los sonidos, pasa por una morfología, una sintaxis y una semántica, hasta llegar felizmente a una interpretación, podemos estar seguros de un rigor necesario y sistemático. Pero, a veces, en poemas como, por ejemplo, las jitanjáforas, la parte del sonido será más enriquecedora que intentar navegar sobre los significados; en cambio, en el caso de los haikai, no se sabría si lo mejor sea bajar a las entrañas auditivas.

Es decir, a veces, hay análisis que no enriquecerán las conclusiones finales, por lo tanto se concentra en aquellas partes que provocan el efecto principal del poema, claro sin desconocer o minimizar la importancia de las demás, pues la obra artística es un todo. De esta manera, el tema permite ascensos hacia la semántica y la interpretación o descensos hacia las bases morfológicas y

¹ Ver: Helena Beristáin, *Análisis e interpretación del texto lírico*, México, UNAM, 1997.

auditivas. Además que dentro de las antologías, pues este trabajo tiene algo de esto, el tema será un guía que proporcione un apoyo ubérrimo. No se pretende con esta afirmación creer que es el método infalible; es sólo una solución que resultó beneficiosa para este trabajo pues permitió muchas líneas de análisis.

Después de lo explicado será necesario, entonces, iniciar desde el concepto mismo de tema. Cuando parece ser que el primer paso se realiza, salen al encuentro múltiples preguntas. Existe una disyuntiva: ¿se tendrá que partir del concepto antiguo para luego analizar el contemporáneo o viceversa? ¿O quizá sea mejor un análisis diacrónico?

Se trató de sortear esta indecisión por medio de la perspectiva a distancia: quién realiza el movimiento de acercamiento es el lector, no los poemas. Cuando se pensó en una unidad temática que puede ser recurrente en autores españoles y novohispanos, ésta -la idea de unidad temática- no se creó desde la visión del siglo XVII, pues en aquella época la influencia y génesis temático sólo se presentó y no se contemplaba como un fenómeno metodológico, sino como una forma natural de imitar. Por un lado no se trata de hacer una revisión histórica del término, sino sólo contemplarlo como una herramienta que permite un punto de apoyo al análisis. Por lo tanto, se ha preferido partir de un concepto contemporáneo de tema para luego contrastarlo con la poética de la época.

Atacar por medio de los temas no es nuevo ni se intenta la novedad, pero hay que dejar en claro que el arrinconarse en una escuela específica podría traerme más limitaciones que riquezas metodológicas, pues el tema, dentro de una escuela específica, es sólo uno de los asuntos tratados y no es la pieza principal que sostiene lo demás.

1.1.1. Tema y su relación con otros términos parecidos

El tema tiene relación con otros términos y muchas veces se utilizan como sinónimos. Es necesario, por lo tanto, realizar una revisión de esas palabras para aclarar su significado y delimitar claramente el concepto de tema. El primero término es "asunto". Wolfgang Kayser observa que se ha entendido como sinónimo de tema:

Con la palabra "tema" se nos presenta una noción nueva, que también aparece en las poéticas antiguas. Soares Barbosa, en lugar de tema, dice "asunto", y lo define así: "asunto es la idea sumaria de la acción".²

El asunto tiene una particularidad en su definición, pues se asocia con la narrativa. Dentro de su definición se encuentra el tiempo lo cual claramente nos conduce a una acción determinada:

Lo que vive en una tradición propia, ajena a la obra literaria, y va a influir en su contenido, se llama asunto. El asunto está ligado a determinadas figuras, y comprende un periodo de tiempo. Está, pues, más o menos fijado en el tiempo y en el espacio. La misma expresión "Era una vez" (así empiezan los cuentos de hadas) es una fijación en el tiempo.³

Con base en estas dos citas, el asunto tiene un significado parecido a tema, sólo que se orienta más hacia la acción en un espacio y tiempo dentro de la ficción literaria. Fernando Lázaro Carreter señala otra variante entre tema y asunto:

De ordinario, el núcleo fundamental del tema podrá expresarse con una palabra abstracta, rodeada de complementos (...) hay que cuidar de no hacer entrar en él rasgos episódicos que pertenecen al asunto. (...) el tema se fija disminuyendo al mínimo posible los elementos del asunto, y reduciendo éste a nociones o conceptos generales. [El subrayado es mío]⁴

El asunto es más descriptivo e incluye detalles; cuando se delimita el tema de un texto se deben utilizar las menos palabras posibles, si el tema de un texto se realiza con una palabra sola es mejor. Con esto se entiende que el "tema" es más general que el asunto.

² Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4ª ed. tr. María D. Mouton y V. García Yerba, Madrid, Gredos, 1976. p.100.

³ id., pp. 72-72.

⁴ Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón, *Cómo se comenta un texto literario*, 14ª ed. Madrid, Cátedra, 1976. pp. 31 - 34.

La anécdota que incluye tiempo y espacio es la característica, como se ha visto, central de asunto. El concepto de "asunto" también se ha entendido como sinónimo de "argumento":

El asunto o argumento podría definirse así: la enunciación de los términos sustanciales de la historia. Esta enunciación se realiza lingüísticamente, por tanto, temporalmente; pero su comprensión es atemporal, como lo es la asimilación del contenido de una frase o de un breve enunciado.⁵

Cuando se relacionan los "términos sustanciales" se crea una abstracción de la historia, se mutila para extraer lo más importante, esta "síntesis" de la historia puede ser el asunto o el argumento. Aunque se basan en lo narrativo y por lo tanto, tiempo y espacio son piezas fundamentales de su definición, son abstracciones y se debe entender la historia del texto en forma general, por eso Cesare Segre remarca que la comprensión del asunto o argumento es "atemporal".

La palabra "sustancia" y la relación entre asunto y argumento se mantiene también en Fernando Lázaro Carreter:

Todos conocemos la noción de argumento. La usamos a diario, cuando hablamos del "argumento de una novela o de una película (...). Pues bien, vamos a llamar *asunto* al argumento de un texto. (...) Se trata, (...), de una reducción de lo que ese texto narra más exactamente. Pero conserva, en sustancia, sus *detalles* más importantes.⁶

Podemos concluir que asunto y argumento son sinónimos, que ambos se orientan principalmente hacia la narrativa, que representan los sucesos sustanciales de una historia y que son más concretos que el tema. Esta tesis analiza textos poéticos; los términos "asunto" y "argumento" se orientan a lo narrativo, así que se descartan para evitar confusiones.

El tercer término que se relaciona con el tema es "motivo"; el cual puede ser definido de la siguiente manera:

La descripción de las unidades del análisis temático aún no está muy elaborada. (...); aquí [motivo] designará la unidad temática mínima. (...); motivo y tema se

⁵ Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, tr. María Pardo de Santayana, Barcelona, Crítica, 1985. p. 342.

⁶ Fernando Lázaro Carreter, ob. cit. pp. 30-31.

distinguen, pues, ante todo por su grado de abstracción y, por consiguiente por su capacidad de denotación.⁷

Entendemos con esto que una constante de motivos formaría el tema. Las unidades más concretas y recurrentes en un texto son llamados "motivos". Por lo tanto, éste es un concepto que no será descartado del todo y que será útil para el propósito analítico de esta investigación. Revisemos otra definición para corroborar la idea:

Mediante la descomposición de la obra en partes temáticas, llegamos, por último, a las partes *no descomponibles*, a las divisiones más reducidas del material verbal. "Llegó la noche", "Raskolnikov mató a la vieja", "El héroe murió", "Llegó una carta", etc. El tema de una parte indivisible de la obra se llama motivo. En resumen cada frase tiene su motivo.⁸

El "motivo" a diferencia del "asunto" no se ciñe a la narrativa, también podemos abordarlo en los poemas, esto corrobora la utilidad del término para este trabajo.

Veamos como los "motivos" pueden ser utilizados para el género lírico:

En realidad, también en la lírica se habla de motivos. Designase como tales, por ejemplo, la corriente del río, el sepulcro, la noche, la salida del Sol, la despedida, etc. Para ser motivos auténticos, tienen, que ser entendidos como situaciones significantes. Su trascendencia no consiste, en este caso, en el desarrollo de la situación, de acuerdo con una acción, sino en que se toman vivencias para un alma humana y se prolongan interiormente en las vibraciones de ésta.⁹

Reafirma lo dicho a cerca de los motivos y aclara el cómo son entendidos en la poesía, se observa también que la delimitación de motivo en el género lírico resulta más volátil que en el caso de la narrativa pues se habla de "vivencias para el alma humana" o también de "vibraciones". Es entonces cuando el análisis preciso comienza a perder peso y se recurre inevitablemente a las metáforas y asociaciones. No se trata de renunciar por la falta de precisión; se cree que, por el contrario, el sendero es más grato cuando se tienen que utilizar evocaciones para explicar la presencia de algún motivo en un poema.

⁷ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, 14ª ed., tr. Enrique Pezzoni, México, Siglo XXI, 1986. p. 257.

⁸ Boris Tomachevski, *Teoría de la literatura*, tr. Marcial Suárez, Madrid, Akal, 1982. pp.185-186.

⁹ Wolfgang Kayser, ob. cit., p. 80.

Parte del análisis de este trabajo es el de relacionar varios poemas alrededor de un tema específico; por esto, el concepto de "motivo" resultará de gran utilidad:

Pero es preciso advertir que el término "motivo", empleado por la poética histórica en el estudio comparativo de las tramas "errantes" (por ejemplo, en el estudio de las fábulas), es sustancialmente distinto de la aceptación aquí adoptada, aunque, en general, se define del mismo modo. En el análisis comparativo de los motivos, se define como un motivo una unidad temática que se repite en diversas obras.¹⁰

De esta cita se quiere subrayar el "análisis comparativo", porque esto nos permite explorar en las similitudes temáticas entre dos poemas. También, hay que observar que Kayser afirmó lo anterior refiriéndose a los textos narrativos, sin embargo se transportará el concepto de motivo hacia los textos poéticos. Así, esta tesis relacionará varias imágenes poéticas o motivos de la poesía española que se mimetizan en el ambiente novohispano y que producen nuevos poemas. En este sentido el concepto de "motivo" será de mucha utilidad pues son esas pequeñas partes las que componen una imagen, de esta manera puede existir una recurrencia en la imagen y una infinita variedad de motivos para crearla.

En la siguiente larga cita se destaca a la evocación y la sugerencia otra vez utilizadas para abordar la delimitación de un concepto:

Tema y motivo son, por tanto, unidades de significado estereotipadas, recurrentes en un texto o en un grupo de textos y capaces de caracterizar áreas semánticas determinantes. *Unidad de significado*: de hecho se puede tratar de palabras, frases y grupos de frases del texto; o bien de paráfrasis de partes del texto que constituyen un significado autónomo. *Estereotipos*: la estereotipia [sic] puede estar producida solamente por la repetición, dentro de un texto, pero generalmente es el producto de una continua reutilización cultural (repetición en una sucesión de textos considerados como texto total). La estereotipia es tanto más notable cuanto más simbólico es el significado, inmediatamente comunicable gracias a su convencionalidad. *Caracterización de las áreas semánticas determinantes*: según se trate de los contornos de la acción o de los campos conceptuales, temas y motivos se apoyan en puntos-clave, constituyen una especie de falsillas para partes (narrativas o ilustrativas) más o menos amplias del texto.

Temas y motivos cumplen, por tanto, una labor de formalización –menos rigurosa y delimitable que la relativa a las acciones, porque es más profunda y estratificada la realidad que significan- en segmentos de diversa medida y a diferentes niveles. Y es esta formalización la que simplifica y acelera la comprensión del discurso de las ideas, ya que suministra pequeños bloques compactos de realidad existencial o conceptual estructurada semióticamente. En la

¹⁰ Ib.

conexión entre estos dos bloques es donde el texto puede desarrollar sus nuevas propuestas, integrando lo nuevo en lo menos nuevo, e interpretando lo uno con la ayuda de lo otro: exactamente como los términos conocidos de un contexto conducen a comprender sus innovaciones.

Llamaremos temas a aquellos elementos estereotipados que sostienen todo un texto o gran parte de él; los motivos son, por lo contrario, elementos menores, y pueden estar presentes en un número incluso elevado. Muchas veces un tema resulta de la insistencia de muchos motivos. Los motivos tienen mayor facilidad para manifestarse en el plano del discurso lingüístico, tanta que, se repiten, pueden actuar de modo similar a los estribillos. [El subrayado es mío]¹¹

Cesare Segre recurre a una explicación muy general, además a una terminología que puede provocar vértigo; el problema radica en cómo descender esta idea al análisis concreto de un texto. Se quiere enfatizar, del texto de Segre la posibilidad de análisis con base en la comparación de las secciones de los poemas, posteriormente unir y contrastar los temas generales de los poemas.

Veamos otras definiciones de "motivo" para aclarar su significado y su uso: podemos hablar de tema de un poema o de un tema que relaciona a varios poemas como lo mencionó Segre. El tema puede ser dividido en componentes menores (sin perder de vista que es un análisis temático y no estructuralista), como si fueran temas pequeños o subtemas, entonces estamos frente a los motivos (en este sentido un motivo será entendido como un fractal de tema); pero a su vez, los "motivos", pueden ser divididos en otras partes más pequeñas:

Las distintas concretizaciones dentro de cada motivo se llaman "rasgos" "El motivo es una situación típica que se repite; llena por tanto de significado humano, En este carácter de situación reside la capacidad de los motivos para aludir a un "antes" y un "después". La situación ha surgido, y su tensión exige una solución. Los motivos están imbuidos de una fuerza motriz, lo cual justifica, en el fondo, el nombre de "motivo" (derivado de moverse)¹²

Veamos entonces que el paso de lo general a lo particular es el siguiente: tema – motivo – rasgo. De nuevo esta cita se refiere a los textos narrativos e insistimos en la posibilidad de trasladar estos términos hacia el análisis en el ámbito lírico. Así, se tomará el término de "rasgo" para los poemas:

¹¹ Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, tr. María Pardo de Santayana, Barcelona, Crítica, 1985. pp. 357-359.

¹² Wolfgang Kayser, ob. cit., p. 77.

El conjunto de los contenidos puede dividirse en varios subconjuntos: tenemos contenidos factuales (acontecimientos y acciones), descripciones, análisis psicológicos, etc.¹³

Sobre todo, más que en los términos y sus precisiones se quiere destacar el funcionamiento de las ideas expuestas y de su organización jerárquica. Una palabra que se deriva de motivo es motivación:

El sistema de los procedimientos destinados a justificar la introducción de motivos, o de conjuntos de motivos, se llama motivación.¹⁴

Estos "procedimientos" son los que permiten la interpretación de un poema y su relación con otros. Finalmente podemos resumir las características de "motivo" de la siguiente manera:

La extensión a la literatura del término "motivo" ha revalorizado, en conjunto o por separado, estos elementos base de la definición: 1) el motivo como unidad significativa mínima del texto (o, mejor, del tema); 2) el motivo como elemento germinal; 3) el motivo como elemento recurrente.¹⁵

Si queremos organizar la jerarquía de significado que se ha encontrado hasta ahora podemos decir que lo más general es el tema, luego el motivo y lo más específico es el rasgo.

Pasemos a otro término que suele ser relacionado con tema: leitmotiv.

La noción de leitmotiv pertenece al lenguaje técnico de la ciencia de la literatura. La palabra es alemana y ha penetrado, en parte como extranjerismo, en parte como préstamo, en las demás lenguas.¹⁶

Nos revela que el préstamo lingüístico es una forma de utilizar renovar los conceptos. Otra de las definiciones es la siguiente:

Cuando el motivo se reitera a lo largo de una obra y asume en ella un papel preciso se hablará, por analogía con la música, de leitmotiv¹⁷

¹³ Cesare Segre, ob. cit., p.110.

¹⁴ Boris Tomachevski, Teoría de la literatura, tr. Marcial Suárez, Madrid, Akal, 1982. p. 195.

¹⁵ Cesare Segre, ob. cit., pp. 348-49.

¹⁶ Wolfgang Kayser, ob. cit., pp. 91- 92.

¹⁷ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, 14ª ed., tr. Enrique Pezzoni, México, Siglo XXI, 1986. p. 257.

Vemos que la analogía es un recurso ineludible para definir los términos de la crítica literaria. Si nos basamos en la reiteración de los "motivos" para definir al leitmotiv, éste se convierte en un sinónimo de tema.

Esto mismo sucede con la palabra "tópico" que puede ser concebida como otro de los sinónimos. Se entiende que a veces las palabras se desgastan y por lo tanto es necesario recurrir a este tipo de términos que renuevan el significado:

*Si varios motivos forman una configuración estable que reaparece con frecuencia en la literatura (sin que con ello signifique que sea importante en el interior de un texto) se le da el nombre de tópico.*¹⁸

Se presenta la misma repetición de "motivos" para la definición de tópico, así que sucederá lo mismo que con leitmotiv, haremos a un lado a estos sinónimos. Pero antes, se resaltará el aspecto de los tópicos dentro de la tradición literaria, como lo vimos con Segre en los estereotipos; ya que éstos forman una parte importante de nuestro análisis, sobre todo, entendido como la "imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable"¹⁹. Estas imágenes serán el punto principal de nuestro análisis:

La investigación de los "tópicos" tiene dos aspectos. En primer lugar, investiga la tradición literaria de ciertas imágenes fijas y concretas, de motivos o también de pensamientos estereotipados, y, por otra parte, persigue la tradición de ciertos modos técnicos de expresión.²⁰

Esta cita aporta al "tema" la sección formal, tomando en cuenta que la hemos visto como sinónimo de tópico. Es un préstamo que le pedimos para no hacer el divorcio entre fondo y forma.

No existe una plena confianza en las definiciones si se insiste en entenderlas literalmente. La realidad no puede ser aprehendida plenamente por los conceptos, éstos sólo la pueden sugerir. En la crítica literaria se usan las palabras para analizar palabras, este metalenguaje complica todavía más la precisión y la búsqueda de una definición literal y exacta. Se encuentra mayor confianza en la evocación, la metáfora, la asociación, la sugerencia y en la intuición. La definición y de limitación de tema que se ha expuesto no es en cierta

¹⁸ ib.

¹⁹ Ver: DRAE, ed. 22ª, 2001.

²⁰ Wolfgang Kayser, ob. cit., p. 93.

manera cerrada y única, tampoco se debe entender en forma exactamente literal. Es importante destacar el procedimiento de "resumen" que mantiene, su papel que ha desempeñado y al mismo tiempo lo volátil que es tratar sobre el tema. Para el funcionamiento de esta tesis se destaca fundamentalmente la función de los motivos para entender lo que es el tema, pero quizá al entender el motivo se ve uno orillado a recurrir a la función de los rasgos. ¿Qué pasa cuando queremos entender el rasgo? ¿En qué momento se establece la distinción entre rasgo y motivo, o entre motivo y tema? Este sistema debe ser entendido como una gran metáfora de la asociación poética y no como una medida infalible para clasificar a la poesía.

1.1.2. Tema como materia prima

La definición de tema tiene dos rumbos muy claros para su entendimiento. Uno de ellos es cuando se entiende como la materia prima de un texto; otra forma de entenderlo es como una estructura que se compone de secciones menores. Comencemos con la primera de las posibilidades:

Tema, del griego Tema (en latín *thema*), es la materia elaborable (o elaborada) en un discurso. Según la retórica clásica, el plano en virtud del cual viene distribuida la materia (el *consilium*) es diferente de la propia materia: las relaciones entre *thema* y *consilium* son reguladas por la fenomenología del *ductus*, que prevé concordancias, discordancias calculadas y diferentes tipos de dialéctica entre *thema* y *consilium*. En la Edad Media, junto al valor 'materia', la palabra *thema* asume también el de 'asunto tratado, proposición que se propone para ser desarrollada' (Wartburg, 1966, p. 303), y en particular (siglo XIV) el del fragmento bíblico citado al inicio del sermón para desarrollarlo y comentarlo a continuación.²¹

El tema como materia base se remonta a la retórica clásica. Con lo que se evidencia que desde muy antiguo el tema o la materia ha estado presente como punto de referencia para entender o analizar la literatura. Esta definición conecta también con la parte entre el qué y cómo lo dice. Aplicar este tipo de sistemas tan ceñidos a una dicotomía provoca algunas veces que el "traje" metodológico quede grande y otras veces ese "traje" fue diseñado para engañar al emperador. Cuando

²¹ Cesare Segre, ob. cit., p. 339.

nos remitimos al tema como materia sustancial no se somete específicamente al fondo de un texto. El tema se entenderá como un concepto más amplio que no sólo influye en el texto, también en el autor:

Tema es, por lo tanto, según las definiciones, la materia elaborada en un texto (es muy significativo el hecho que en alemán a tema corresponde *Stoff* 'materia'), o bien el asunto cuyo desarrollo es el texto, o bien la idea inspiradora. Estas primeras aproximaciones permiten ya entrever una antinomia bastante evidente, y terminológicamente no precisada: la que hay entre contenido e idea inspiradora, entre *mythos* y *dianoia*. (...).²²

Entender el tema como materia prima incluye al fondo, pero además puede involucrar a los temas que influyeron al autor o se refiere al momento en que el autor seleccionó uno específico. Entonces no es problema sólo del contenido de un texto, se extiende a un contexto de creación y de recepción. Como se ha insistido, las definiciones de los términos utilizados no deben ser concebidos en forma única ni tampoco literal, se explota su capacidad de asociación.

Después de exponer una referencia sobre tema, es necesario concretar cómo sería un análisis desde los elementos que conforman un tema. ¿Cómo se puede acceder a un texto y cómo se establecerán las relaciones? Si vemos a distancia la poesía de la época a tratar, podemos entenderla como una figura geométrica (el tema) que vista a distancia parece estar formada con líneas y planos regulares, pero cuando hacemos un acercamiento, las líneas y planos de esa figura pierden su regularidad, se transforman y se confunden. Se encuentra que a su vez está hecha de otras formas más pequeñas (los motivos) y que son similares a la más grande, a la que se percibió en un primer acercamiento. Por eso se ha sugerido entender este mecanismo como fractales.

1.1.3. ¿Cómo analizar el tema? Análisis por fractales

"El fractal es una palabra que viene del francés y fue inventada por el matemático Benoît B. Mandelbrot en 1975. Es una figura espacial, compuesta de infinitos elementos, que tienen la propiedad que su aspecto y distribución estadística no

²² Tomachevski, *Teoría de la literatura*, tr. Marcial Suárez, Madrid, Akal, 1982. p. 185.

cambian cualquiera que sea la escala con que se observe²³. Podemos entender esta definición con un ejemplo sencillo: si partimos una coliflor o un brócoli en vez de tener una verdura dividida en dos, tenemos que tenemos dos brócolis o dos coliflores más pequeñas; a su vez si estas mitades las dividimos en dos, no tenemos un cuarto de verdura, sino una coliflor reducida cuatro veces su tamaño.

Es decir que los pequeños elementos de un poema tienen un aspecto y distribución estadística parecida al significado general del poema. Los subtemas (motivos o rasgos) son como miniaturas del tema mayor y, estos subtemas juntos, hacen uno mayor a imagen y semejanza del mayor, del general. En el arte, este aspecto no puede ser tan matemático, como no lo es en la naturaleza (una coliflor nunca es exactamente igual a otra), y las relaciones entre las escalas superiores y las inferiores siempre se entablan por un mecanismo de evocación y de asociación cultural. Antes de seguir por el significado, vayamos al origen de la palabra:

Acuñé el término fractal a partir del adjetivo latino *fractus*. El verbo correspondiente es *frangere* que significa "romper en pedazos". Es pues razonable, ¡y nos viene de perlas!, que además de "fragmentado" (como en fracción) *fractus* signifique también "irregular", confluyendo ambos significados en el término *fractum*.²⁴

Para este trabajo también viene de perlas esta definición, por su origen latino, por la intención del trabajo, por la definición de tema como una estructura de partes menores, y además, porque en este mundo de coincidencias, uno no puede dejar de recordar aquello que el barroco puede provenir de "perla irregular".

Si continuamos con las asociaciones, veamos por qué Mandelbrot buscó un nuevo término.

¿Por qué a menudo se describe la geometría como algo "frío" y "seco"? Una de las razones es su incapacidad de describir la forma de una nube, una montaña, una costa o un árbol. Ni las nubes son esféricas, ni las montañas cónicas, no las costas irregulares, ni la corteza es suave, no tampoco el rayo es rectilíneo.²⁵

Oh sorpresa, también en la naturaleza, que es la materia prima de las ciencias exactas, encontramos lo mismo: los sistemas reales son mucho más complejos

²³ Definición tomada del *DRAE*, 2001.

²⁴ Benoît Mandelbrot, *La geometría fractal de la naturaleza*, tr. Joseph Llosa, Barcelona, Tusquets, 2003, p. 19.

²⁵ *id.*, p. 15.

que un sistema de análisis generalizado. Parece ser que estamos tratando lo mismo, Mandelbort comenta que la geometría de la naturaleza es tan variable como las cosas mismas, y en nuestro caso, los poemas, como la materia, no respetan la geometría de Euclides:

En términos más generales, creo que muchas formas naturales son tan irregulares y fragmentadas que, en comparación con Euclides —un término que en esta obra denotara todo lo referente a la geometría común, la naturaleza no sólo presenta un grado superior de complejidad, sino que ésta se da a un nivel completamente diferente. El número de escalas de longitud de las distintas formas naturales es, a efectos prácticos, infinito.²⁶

Si seguimos con las asociaciones y parafraseando a Mandelbrot: "en términos generales, creo que muchos poemas son tan irregulares y fragmentados que, en comparación con un análisis preciso y con sistemas regulares, la literatura no sólo se presenta en un grado superior de complejidad, sino que se da en un nivel completamente diferente". Responde Mandelbrot al problema de la geometría tradicional de Euclides que quiere concebir a la naturaleza como estructuras formadas por triángulos, cuadrados y círculos perfectos, lo cual es falsear lo que se observa, de la siguiente manera:

En respuesta a este desafío, concebí y desarrollé una nueva geometría de la naturaleza y empecé a usarla en una serie de campos. Permite describir muchas de las formas irregulares y fragmentadas que nos rodean, dando lugar a teorías hechas y derechas, identificando una serie de formas que llamo fractales. Las más útiles implican azar, y tanto sus irregularidades como sus regularidades son estadísticas. Las formas que describo aquí tienden a ser, también, escamantes, es decir su grado de irregularidad y/o fragmentación es idéntico a todas las escalas.²⁷

Sigamos con la paráfrasis, se omite que se quiera desarrollar una "nueva geometría", sólo se parte de la idea de trabajar con las formas irregulares, cuyo grado de fragmentación es idéntico en distintas escalas: varias palabras asociadas o contrapuestas, o imágenes dentro de un poema (éstos serían los rasgos), imágenes repetidas en varios poemas del mismo autor, o imágenes recurrentes en una época determinada, mantienen el mismo aspecto pero cambia su escala. También existen relaciones fractales en las interpretaciones posibles de un poema.

²⁶ Mandelbrot, ob. cit., p. 15

²⁷ ib.

Esto se vuelve una imagen obsesa que puede llevarse hasta el infinito: dos pequeños hacen un mediano, el mediano es igual que los pequeños, pero en escala diferente y luego, dos medianos hacen uno grande, el grande es igual que los medianos, pero en una proporción distinta. Existen una gran variedad de fotografías de fractales que permiten visualizar lo mencionado.²⁸

Es un juego de ascender hacia lo general o descender a lo particular, respetando formas a veces caprichosas. Así, las palabras con sus significados serían esas partes pequeñas que unidas hacen un enunciado que en parte es parecido a cada uno de los significados de la palabra. La unión de varios enunciados con sus significados y sus temas específicos, así como su sintaxis, juntos, hacen la conformación de la estrofa y esta estrofa es similar a los temas de los enunciados; luego, las estrofas tienen su tema específico que unidas conforman el significado general, el cual es parecido a los temas de cada una de las estrofas. Así, existe un movimiento que parte de la palabra, pasa por el enunciado y llega al poema general; las imágenes poéticas pueden ser asociadas entre poemas distintos, si continuamos el sentido ascendente, podemos preguntarnos por cuál sería uno de los temas abordado por la poesía española y novohispana del siglo XVII.

Pero ésta es sólo una organización, pues los poemas se organizan en formas infinitas, como en la naturaleza. Pueden crearse sistemas sólo con sustantivos o adjetivos, si así lo pide el poema o las curiosidades del lector; pueden organizarse en sistemas de referencias culturales; acepta los sistemas filológicos; también el contexto social puede ser uno de los fractales. Todos dentro de una lógica fractal.

Hacer un préstamo lingüístico de una ciencia exacta, la física, parece ser que propone una contradicción, pues hasta ahora se ha criticado el análisis exacto y con intenciones científicas. Además de esta contradicción, se puede censurar que para qué más nomenclatura si ya se ha visto que la lista de términos alrededor del tema es bastante amplia. También se puede discutir que por qué un término de la física y qué está haciendo en el área de literatura.

²⁸ Cfr. Mandelbrot, ob. cit.

Trataré de explicar estas observaciones comenzando con la última. ¿De dónde salió la idea para importar un término de otra ciencia? Se partió de la aportación de isotopía, un término que también nace de las ciencias exactas. Este término está muy cercano a lo que se busca con los fractales, tanto en concepto como por ser un préstamo lingüístico de las ciencias. Revisemos primero la idea de isotopía.

Algridas Julián Greimas tomó el concepto de isotopía *-iso* (igual) y *topos* (lugar)-, de la ciencia físico-química para aplicarlo al análisis semántico²⁹. Según el DRAE, isótopo es un nucleido que tiene el mismo número atómico que otro, cualquiera que sea su número másico. Es decir, los átomos de un mismo elemento pueden tener diferentes números de neutrones (masa atómica), a pesar que tengan el mismo número de electrones y de protones (número atómico). Cuando un átomo tiene una masa atómica distinta a los otros es llamado isótopo. Puesto que las propiedades químicas dependen del número atómico y no de su masa, los isótopos de un elemento tienen las mismas propiedades químicas.

Como ejemplo podemos ver el caso del hidrógeno: este gas está constituido generalmente por dos tipos de átomos (isótopos): el ligero (llamado protio), que tiene en su núcleo sólo un protón, sin neutrón, por lo tanto, tiene una masa atómica de uno (el hidrógeno tiene el 99.98% de protio); el otro isótopo es el pesado (llamado deuterio), constituido por un protón y un neutrón, tiene una masa atómica de dos (el hidrógeno tiene el 0.02% de deuterio). Actualmente se sabe que la mayoría de los elementos son una mezcla de dos o más isótopos.³⁰

Esto mismo lo podemos comparar con el significado, donde hay un tema general, o elemento en la tabla periódica, es decir, con el ejemplo arriba dado en vez de decir hidrógeno, pongamos "amor" como idea general, no importa que las siguientes estructuras lleguen a tener cambios, en el fondo cada una de ellas debe tener las mismas cualidades de significado que lleven a la coherencia general del texto. Entonces podría haber un isótopo de celos (20%), de deseo

²⁹ Ver: Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed., México, Porrúa, 1997. p. 289.

³⁰ Ver: Samuel Madras, *Química, curso preuniversitario*, México, Mc Graw Hill, 1985. p. 57.

(65%), de cortejo (10%), etcétera. Pero en lo general se conserva la idea de amor o de una relación amorosa.

Esta explicación llevada al terreno del análisis literario quedaría de la siguiente manera:

Isotopía es cada línea temática o línea de significación que se desenvuelve dentro del mismo desarrollo del discurso; resulta de la redundancia o iteración de los semas radicados en distintos sememas del enunciado, y produce la continuidad temática o la homogeneidad semántica de éste, su coherencia. (...) ³¹

Para esto debemos considerar al sema, unidad mínima de significación, y al semema, un conjunto de semas. Así la isotopía puede ser definida como una unidad semántica.

Como vemos los préstamos semánticos ya se han establecido anteriormente, se logran algunos efectos interesantes, sobre todo porque se amplían las dimensiones de análisis en vez de cerrar el abanico interpretativo.

No se siguió el concepto de isotopía porque parte de una base muy ceñida, de un divorcio entre fondo y forma, de una organización que tiene bien delimitado lo que es semántica. En cambio un análisis por fractales es mucho más amplio y no se basa en una estructura fija y ordenada. Se siguen las propuestas de los poemas mismos que tienen infinidad de variantes y posibilidades.

El análisis por fractales, permite destacar aquellas partes formales, semánticas, contextuales o interpretativas sin forzar el sentido general del poema, sin tener que detenerse en aquellas secciones que no crean una figura más amplia o tienen relación con una poética mayor. Además que respeta la multiplicidad de interpretaciones que aparecen en la obra literaria, sin encerrarla con "esta es la interpretación que se debe hacer a este texto". Es decir, se evita arrogarse las interpretaciones únicas y filológicas, atendiendo también a la parte del receptor del texto. El sistema por fractales permite tomar aquello que crea un sentido final al poema y que a su vez, subiendo en escalas, se puede observar el sentido de la poesía de un autor o de una época. Una palabra o un cambio sintáctico puede ser representativo de ese poema, éstos los vemos repetidos, en su escala y nunca en forma idéntica, en otro poema; ambos poemas conducen a

³¹ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica*, p. 289.

una imagen mítica griega, que a su vez se puede relacionar con una concepción filosófica.

Seguimos con las metáforas para explicar el sistema fractal. Partamos del significado más pequeño, el que se encuentra en las palabras. Estas unidades pueden sugerir el tema, como las figuras que crean en pequeño los fractales que sólo con la lupa vemos. Un ejemplo que en los poemas aparecerá es el siguiente: el "verde" puede conducir a un concepto tradicional de juventud, pero si lo extendemos más, puede llevarnos a la representación de las Heliadas y si extendemos más, hacia Faetón; si nos alejamos se presenta otra imagen que puede conducir hacia la ambición, y llegaremos a una visión general sobre la ambición en el barroco y su choque entre razón y fe.

Regresemos a la palabra, Ferdinand de Saussure en su definición de tema dentro de los ámbitos lingüísticos es un buen apoyo sugerente:

Mediante la eliminación de la desinencia se obtiene el tema de flexión o radical, que es, en líneas generales, el elemento común separado de la comparación de una serie de palabras emparentadas, flexionadas o no, y que lleva la idea común a todas estas palabras.³²

Sobre esto mismo véase lo que escribe Fernando Lázaro Carreter:

Radical que permite la inmediata inserción de los elementos de flexión. Está, en general, constituido por la raíz, más uno o varios determinativos, llamados también morfemas temáticos.³³

La idea común que se presenta es que el tema, raíz o radical conserva la esencia del significado de una palabra (aspecto se diría en la definición de fractal), a pesar de las alteraciones de los morfemas. La palabra que conserva una raíz, puede ser el símil de un poema que a pesar de sus morfemas conserva un radical central.

No se trata de confundir una cuestión de morfología con el concepto de fractal. Es decir, esto es citado como una comparación, es un argumento para decir que desde el mismo funcionamiento de las palabras se utiliza el mecanismo de una parte principal y otras que cambian, pero se conserva un núcleo o tema central.

³² Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, tr. Mauro Armijo, México, Origen-Planeta, 1985 (Obras maestras del pensamiento contemporáneo, 12). p. 221.

³³ Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de filología*, Madrid, Gredos, 1972.

El sistema fractal necesita un punto de referencia, sería la identificación de una figura que se repite en distintas escalas. Para el caso de este trabajo, el punto de referencia es el tema. Se ha observado que puede ser definido como materia prima de un texto, pero también se define según un sistema de organización a partir de lo pequeño (rasgo) para formar estructuras medias (motivos) y llegar a una generalización abstracta (tema). Se ha comparado este tipo de definición porque maneja "escalas" distintas en las cuales vemos que sus elementos mantienen el mismo aspecto. Veamos ahora específicamente definiciones de tema y comparémoslo con la organización por fractales:

El tema (aquello de lo cual se habla) está constituido por la unidad de significados de los diversos elementos de una obra. Puede hablarse del tema de toda la obra, o de temas de distintas partes.³⁴

Esta definición pareciera como si hubiese sido parafraseada del libro de Benoît Maldelbrot. Coincide en este juego ascendente hacia los temas de los poemas o corrientes literarias, y descendente hacia la palabra y su significado. Si tenemos la totalidad de significado de un poema, es porque antes pasamos por elementos menores de significado que conservan en esencia un significado parecido. Este "todo" puede, entonces, ser desarmado en pequeñas partes para indagar y corroborar el tema general, el sentido de un poema. Esta curiosidad no se queda sólo en desarmado o en el análisis, pues se partió de una síntesis y ésta es el punto central: si no se puede armar lo destruido, el analista se convertiría en Pandora. Pues una vez que se tienen los pedacitos, el juguete deja de funcionar y por lo tanto no sirve y se tira. Pero este armar y desarmar es enfatizado por Boris Tomachevski más adelante:

El tema es una unidad compuesta de pequeños elementos temáticos, dispuestos en una relación determinada (...) El concepto de tema es un concepto acumulativo, que unifica el material verbal de la obra. Puede haber un tema en toda la obra, pero también cada parte de la obra tiene su tema.³⁵

Los pequeños elementos temáticos o fractales respetan la proporción estadística, es decir que no son independientes del tema general. No es exclusivo del

³⁴ Boris Tomachevski, *Teoría de la literatura*, tr. Marcial Suárez, Madrid, Akal, 1982. p. 179.

³⁵ Tomachevski, ob. cit., p. 185.

formalismo, posteriormente encontraremos a un autor que hace esta misma revisión del movimiento de partes o de su totalidad. La idea de extender un fractal permite también separarnos del texto como unidad y extendernos más allá y fundamentar con esto lo propuesto arriba, que los fractales salen del poema, del autor y mantienen su proporción estadística cuando se analiza el contexto de una obra literaria. Con lo cual no queda tan disparatada la pretensión del trabajo:

Esta última noción (el tema) designa una categoría semántica que puede estar presente a lo largo del texto aun en el conjunto de la literatura (el "tema de la muerte")³⁶

Si observamos más definiciones modernas, comprobaremos que también utilizan el mecanismo mencionado; por lo tanto, ese "mantener la proporción estadística" tiene algo de esencia del concepto tema:

(Tema) Término utilizado con diversas acepciones, según las diferentes corrientes de crítica literaria. En una concepción tradicional, basada fundamentalmente en el análisis de los contenidos de un texto, se entiende por tema la idea central en torno a la que gira un poema, relato u obra dramática. (...) Otros temas básicos serían el amor, los celos, la caducidad del tiempo, la muerte, etc. (...) En Semiótica se habla de rema como concepto complementario de tema. Si tema es el sujeto del enunciado o del discurso, aquel de quien se habla, rema sería la información que se aporta de nuevo ese sujeto.³⁷

Como se menciona, la posibilidad de repetirse hacia lo más general o a sus partes, fascinación del estructuralismo, se puede visualizar con las imágenes de los fractales, pero la diferencia es que los sistemas no se cierran o tienen que respetar una estructura constante, sino que cada poema tiene su fractal y el lector forma el sistema único para cada poema respetando la escala, pues si se cambia la escala el sistema que se debe formar es incluyendo a varios poemas sin perder la proporción estadística. Sigamos con las analogías:

Este ensayo reúne diversos análisis de distintas ciencias, y estimula una nueva síntesis tanto en lo matemático como en lo filosófico. Así pues, sirve tanto de sumario como de manifiesto. Además, revela todo un mundo completamente nuevo de belleza plástica.³⁸

³⁶ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, 14ª ed., tr. Enrique Pezzoni, México, Siglo XXI, 1986. p. 257.

³⁷ Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 2001.

³⁸ Mandelbrot, ob. cit., p. 16.

Las intenciones de esta tesis son muy parecidas a las que expone Mandelbrot. Y podemos extender esta relación con otra cita cuando el mismo matemático revisa la tradición de la matemática clásica:

La matemática clásica está enraizada en las estructuras regulares de la geometría de Euclides y en la evolución continua característica de la dinámica de Newton. La matemática moderna empezó con la teoría de conjuntos de Cantor y la curva de Peano que lleva el plano. Desde el punto de vista histórico, la revolución de produjo al descubrirse estructuras matemáticas que no encajaban en los patrones de Euclides y Newton. Estas nuevas estructuras fueron consideradas... "patológicas",... como "una galería de monstruos", emparentadas con la pintura cubista y la música atonal, que por aquella época trastornaron las pautas establecidas en el gusto artístico.³⁹

La naturaleza, como se mencionó, está relacionada con estructuras irregulares, lo mismo sucede con la poesía. Sólo resta saber cómo se entendía el tema durante el siglo XVII.

1.2. TEMA SEGÚN PROPUESTAS POÉTICAS DEL SIGLO XVII

1.2.1. Alfonso López Pinciano: la base en los géneros.

Su libro titulado *Filosofía antigua poética* fue editado en Valladolid en 1596. Al inicio se explica que "vuestro Pinciano se pasó al combite con Fadrique y Ugo". Son tres personajes que discuten y tratan sobre varios asuntos literarios en una reunión. El eje central de la discusión son los géneros literarios, los subgéneros y sus definiciones. Las discusiones, las polémicas y los comentarios giran ordenadamente sobre los tópicos planteados; a pesar de las diferencias, los capítulos siempre terminan con un acuerdo común.

El texto está compuesto por cinco epístolas dirigidas a un señor Gabriel, cada una de éstas tiene un asunto distinto: comienza con la epístola nona que trata de la comedia; la décima, de la especie poética dicha ditirámica; la undécima, de la heroica; la doce (sic), de las seis especies menores de la poética; la trece (sic), de los actores y representantes.

³⁹ id., p. 18.

El centro de nuestro trabajo es el género lírico, por lo cual se hará una revisión específica sobre la epístola décima (de la especie de poética dicha dítirámica) y de la epístola doce (de las seis especies).

La epístola décima aborda la poesía dítirámica, ésta es definida como aquella que trata de los loores de Baco; después, a la zarabanda, la cual expone los ejercicios de Venus; y finalmente aparece la lírica. Con esta última comienza un intercambio de ideas sobre cual es el género y cual la especie, llegan a un acuerdo: la lírica es el género y contiene a las otras dos. Se puede observar que el criterio para clasificar los subgéneros es el temático, pues dependiendo de cuál es el asunto que trate el poema, así será clasificado (sobre Baco o sobre Venus); de esta manera, aunque no es del todo explícito, el tema como recurso de análisis y clasificación está presente.

Arriba se observó que uno de los campos para definir al tema es la "materia prima", en este sentido se asocian perfectamente dichos conceptos. Parece ser que el término utilizado durante el siglo XVII, no fue el de "tema", sino el de "materia"; la siguiente cita presenta un caso de lo referido:

(...); y la lírica trata otras cosas varias humanas, las cuales son su materia, así como amores, rencillas, combites, contiendas, votos, exhortaciones, alabanzas de la templanza y de hechos dignos, canciones, pretensiones, negocios y cosas de esta manera; (...) De la materia lírica he yo leído que está en número cierto dividida, y que es doceno. (...) Y esto es lo mejor, contentádoos con que la lírica puede tener diferencias según la materia, y que podrían irse añadiendo cada día según las cosas van variando. (...) [El subrayado es mío].⁴⁰

Esta tesis utilizará el concepto de "materia" del mismo modo como lo hace Alfonso López Pinciano, como sinónimo de tema. La siguiente cita es un ejemplo más de lo dicho; agrega otro término (el cual no es definido) que puede ser interpretado como equivalente de "materia":

(...) y digamos que la lírica poesía, o el lírico poema, se divide en himno, dítirambo, scholio, peán y en las que particularmente es dicha lírica, las cuales todas difieren en el argumento que principalmente tratan; y, diciendo primero de la postrera, digo que la que particularmente fue llamada lírica, fue, como todas las demás especies, más o menos breve; cuya materia eran amores, alabanzas de hombres y mujeres, (...) [el subrayado es mío]⁴¹

⁴⁰ Alfonso López Pinciano, *Philosophia antiqua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1973 (Biblioteca de antiguos libros hispánicos, XXI). pp. 97-98.

⁴¹ id., p. 118.

Sólo, hasta ahora, se puede aclarar la posibilidad de utilizar como sinónimos a "tema" y "materia" durante el siglo XVII. La materia estaba íntimamente unida con una forma determinada; de esta manera, los himnos, ditirambos, scholios o peanes tenían una materia y forma específicas.

Después, se observa que se utiliza la palabra "argumento" (recuérdese que este término fue mencionado arriba como equivalente de asunto) que evidentemente se refiere al contenido y puede ser entendido como sinónimo de "materia". Se propone una clasificación con base en la materia de los poemas, ésta mantiene la confusión entre los géneros y las especies.

Alfonso López Pinciano señala que la "materia" no clasifica, sino que puede ser compartida por distintos géneros: "Yo le diré por un ejemplo, en el cual el lírico y el épico toman una misma materia".⁴² Como se expone, una clasificación por materia puede tener confusiones si no se atiende además a la forma. La división mental entre fondo y forma puede acarrear serios problemas en una clasificación.

Se observa cómo, para Pinciano, de la forma se deriva el tema o viceversa. La retórica comenzará en el momento que se ha elegido la materia, pues un tema busca una forma específica. Fadrique menciona algunos metros propios para cada tema y sobre todo para cada género. El género lírico exige un estilo específico, con lo cual se acerca más a la parte formal: "(...) lo que entiendo [sobre los poemas líricos] es que piden estilo figurado y florido y variado con diversas sentencias; (...) "⁴³. La materia, por lo tanto, no excluye la importancia del estilo, de las figuras o de la retórica, al contrario, se complementan.

Otro asunto tratado, y que importa al desarrollo de estas ideas, es el referente al estudio desde el autor-texto o del texto-lector. ¿Por qué esta aclaración? Porque es muy distinto la selección temática desde la posición del autor que desde la posición del lector común o del crítico:

(...); que sin retórica hay hombres, y también los habrá sin poética. Son éstas partes que oman mucho a un hombre entre las demás artes y disciplinas, mas no de manera que de la una ni de la otra esté pendiente el uso de la razón, ni aun el uso de ellas, porque sin arte retórica no poética podrá haber hombres que las entendiese, y yo sé donde Aristóteles duda si las obras de Homero fueron hechas

⁴² id., p. 123.

⁴³ id., p. 138.

con arte o naturaleza sola. Digo, pues, que sin retórica hay retóricos; y sin poética hay poetas; sin arte lógico hay lógicos naturales; que el hombre tiene el uso natural de la razón, el cual es la fuente de todas estas cosas. [el subrayado es mío]⁴⁴

Se quiere resaltar que la retórica, aunque es un artificio que engrandece la natural vocación del creador (más adelante se verá con Baltasar Gracián), también es un elemento para el crítico. Es una construcción intelectual para enfatizar o resaltar los logros del arte. Lo mismo sucede con una clasificación temática, ésta es un recurso desde el punto de vista del lector para destacar ciertos aspectos de los poemas. También se subraya, para el propósito del ensayo expuesto, que la necesidad estética del ser humano es observada como un fenómeno natural más allá de la crítica, es decir que cree en la idea que el hombre está espontáneamente en el arte. Además, hace una aclaración sobre los conceptos de naturaleza y de arte; sobre este segundo que se entiende como artificio, como técnica o conocimiento de alguna ciencia o habilidad. Es decir, que por medio del arte, el hombre conoce y mejora una forma de expresión. Quizá Alfonso López siempre se mantiene en una posición ecléctica y no opta por tomar partido entre inspiración o disciplina.

En la epístola doce -sobre las seis especies menores de la poética- se continúa el catálogo temático; de tal manera que una clasificación de este tipo puede determinar el oficio de un escritor:

Seis son las especies menores de las poéticas que dan nombre a los autores, así como las primeras cuatro principales; porque así como se dicen poetas heroicos, trágicos, cómicos, líricos y ditirámicos, se dicen satíricos, mimógrafos, pastorales, elegiacos, apologéticos y epigramáticos.⁴⁵

No se parte claramente de la división de la literatura en tres géneros para luego pasar a organizar los subgéneros respectivos. Las jerarquías se pierden así como la organización por conjuntos: los trágicos y los líricos son ubicados en el mismo nivel genérico.

Se insiste: no es importante un criterio clasificatorio, sino que se quiere destacar que ya existe una vieja tradición de analizar los poemas desde un punto

⁴⁴ id., p. 228.

⁴⁵ id., pp. 232-233.

de vista del tema o materia. Y, como se especificó, esto se realiza considerando los criterios de género y forma.

Alfonso López Pinciano es consciente de la relatividad de una clasificación y al mismo tiempo resalta las líneas conductoras entre las distintas áreas del conocimiento para hablar de tema. Es como si un crítico literario, con una infinidad de piezas, armara un modelo de análisis para destacar algún elemento significativo en el texto:

(...) que todas las partes de la poética pueden tocar todas las partes de la filosofía; de manera que el épico puede tratar de economía, como dijimos de la épica en la envidia; y el trágico, la ética, como tocamos en la especie de la tragedia morata; y la cómica puede tocar política, como vemos en Terencio, (...) ⁴⁶

Las coincidencias de esta tesis con la propuesta de López Pinciano son: 1. Al realizar un análisis por materia no se descarta la parte formal. 2. Desde el tema como eje se puede tener contactos con otras ciencias o áreas del conocimiento como herramientas de análisis e interpretación de la obra literaria.

1.2.2. Baltasar Gracián y Morales: los recursos retóricos para llegar a la materia

En el libro *Agudeza y arte de ingenio*, editado en 1648, encontramos una revisión erudita de cómo se relacionan con "arte" dos conceptos o más. Es una obra que está dividida en dos largos tratados: sobre "Todos los modos y diferencias de los conceptos" y sobre "La agudeza compuesta".

El título exige algunas aclaraciones. ¿Qué entiende Baltasar Gracián por agudeza? En el inicio de la obra encontramos lo siguiente:

Hallaron los antiguos métodos al silogismo, arte al tropo; sellaron la agudeza, o por no ofenderla, por desahuciarla, remitiéndola a sola [sic] la valentía del ingenio. [El subrayado es mío] ⁴⁷

⁴⁶ López Pinciano, ob. cit., p. 237.

⁴⁷ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Pról. Gilberto Prado Galán México, UNAM, 1996. (Nuestros Clásicos, 79, Nueva época). p. 25.

Unas páginas adelante la define como: "pasto del alma"⁴⁸. Primero quiere dejar en claro que se apega a una tradición: "los antiguos". Vemos su relación esencial con el ingenio. Los términos "valentía de ingenio" o "pasto del alma" revelan su preferencia en las evocaciones para significar, en vez de buscar las definiciones "exactas". Esto descubre su precaución para abordar los conceptos y enfatiza las limitantes de la lengua. El recorrido apunta, entonces, hacia el "ingenio"; un concepto lleva a otro:

Si los materiales objetos dicen una cierta agradable simpatía, y una gran conformidad con sus inferiores potencias, ¿cuánta mayor alcanzará una ingeniosa sutileza con la que es reina de todas ellas?; digo el ingenio.⁴⁹

Tenemos entonces que el ingenio pertenece a una potencia superior. Mientras existen potencias inferiores que no se perciben por medio del intelecto, sino de los cinco sentidos: como en los sonidos (música) o las líneas y los colores (pintura). En cambio, la primera potencia es la relacionada con las palabras, pues sólo el entendimiento puede percibirlas⁵⁰: el ingenio pertenece a la primera potencia. Otro de los componentes mencionados en la cita para comprender al ingenio es la sutileza, la cual se entiende como "alimento del espíritu"⁵¹. Es verdad que no es una definición a la que estemos acostumbrados, pero no deja de ser sugerente. Pasemos a otra cita que proporcionará más elementos para aclarar el concepto de ingenio:

Pero esta conformidad, o simpatía entre los conceptos y el ingenio, en alguna perfección se funda, en algún sutilísimo artificio, que es la causa radical de que se conforme la agudeza, y desdiga tanto del entendimiento su contraria; y ése es verdadero constitutivo del concepto, que vamos rastreando (...)⁵²

Se puede estructurar una idea de ingenio: la simpatía sutil entre conceptos. La relación entre los conceptos revela parte de la esencia que propone y estudia Baltasar Gracián, pero no sólo es relacionar, sino que tenemos que agregar, como se comentó, la sutileza y la potencia superior. Otra cita aclarará más al ingenio:

⁴⁸ Baltasar Gracián, ob. cit., p. 27.

⁴⁹ id., p. 29.

⁵⁰ id., p. 31.

⁵¹ id., p. 27.

⁵² id., p. 30.

No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura. Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no atendiera al ornato. Que simetría, en griega, o en romana arquitectura, así lisonjea la vista, como el artificio primoroso suspende la inteligencia (...) ⁵³

La definición de ingenio aumenta: la simpatía sutil y hermosa de los conceptos. Así, si relacionamos algunos conceptos con la valentía del ingenio (sutileza y hermosura dentro de la primera potencia), podemos llegar a la agudeza. De cualquier modo parece que pueden surgir dudas sobre algunas definiciones, Gracián aclara cualquier resquicio que pueda hacer dudar de su rigor. Un término que se ha utilizado mucho, y que por lo tanto se convierte en un eje de soporte, es la palabra "concepto". Será entendido como hermosura del entendimiento:

(...) lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto. ⁵⁴

Una herramienta importante para lograr la unión de los conceptos es el artificio. Las artes fueron inventadas para la composición de los objetos. De este modo la literatura es "agudeza y arte de ingenio".

Después de aclarar al ingenio para definir a la agudeza, será necesario aclarar otras partes de su definición. Para esto veamos la siguiente cita:

Atiende la dialéctica a la conexión de términos, para formar bien un argumento, un silogismo, y la retórica al ornato de palabras, para componer una flor elocuente, que lo es un tropo, una figura.

De aquí se saca con evidencia, que el concepto, que la agudeza, consiste también en artificio, y el superlativo de todos, (...) ⁵⁵

En resumen, la "agudeza" necesita de la dialéctica (para unir términos) y de la retórica (para el disfrute). Según se puede observar, Gracián no pone a la segunda sobre la primera, sino que las ubica en un mismo nivel, aunque él decide trabajar con la retórica. Esta tesis pretende abordar el lado de la dialéctica sin hacer a un lado la retórica. Así, podemos afirmar que, para Gracián, la literatura es fondo y forma al mismo tiempo.

⁵³ Baltasar Gracián, ob. cit., p. 32.

⁵⁴ id., pp. 28-29.

⁵⁵ id., p. 31.

A pesar de tantas aclaraciones, la "agudeza" necesita de más elementos, pues existe una agudeza dialéctica (cuando se unen dos conceptos) sin tener la agudeza retórica. Como ejemplo se pueden presentar en los ensayos científicos. A este tipo de "agudeza" a la que sólo ocupa a la dialéctica se le llama: "agudeza de perspicacia". Existe otra superior, llamada: "agudeza de artificio" que reúne a la dialéctica y a la retórica:

[La agudeza de perspicacia] (...) tiende a dar alcance a las dificultosas verdades descubriendo la más recóndita (...) es más útil, (...) es todas las Artes y Ciencias.⁵⁶

La agudeza de artificio:

(...) es el asunto de nuestra arte (...) afecta la hermosura sutil (...) [es] deleitable (...) por recóndita y extraordinaria no tenía casa fija⁵⁷.

¿Cómo se logra la feliz unión entre la dialéctica y la retórica?: con el ingenio del artificio. El arte, como se dijo, ahorra trabajo y trata sobre estos artificios; los cuales provienen de una tradición antigua (latina). Aquí encontramos uno de los aspectos fundamentales para abordar el análisis de los poemas novohispanos: la tradición de imitar.

Después de esto, Gracián expone una larga lista de clasificaciones a partir de la agudeza de artificio: divide a ésta en "agudeza de concepto" (como la dialéctica), en "agudeza verbal" (belleza retórica) y en "agudeza de acción" (el sujeto y su accidente). Ésta prefiere dividirla en "agudeza de correspondencia" y en "agudeza de contrariedad". Según por la cantidad de elementos unidos, se clasifica en "agudeza pura" y en "agudeza mixta"⁵⁸.

Baltasar Gracián desglosa su trabajo en artificios menores (incomplejos) que ocupa la mayor extensión de su escrito, y en artificios mayores (complejos)⁵⁹. Los artificios menores son presentados dentro de esta clasificación: "correlación y convivencia", "ponderación juiciosa y sutil", y "raciocinación"; estos recursos están asociados con la lírica y la agudeza verbal – tienen un criterio más formal que de contenido- y es aquí cuando aparece una larga lista de poemas expuestos como

⁵⁶ Baltasar Gracián, ob. cit., p. 31.

⁵⁷ ib.

⁵⁸ id., pp. 36-39.

⁵⁹ id., pp. 40-42.

ejemplos de agudeza. Los artificios mayores son aquellos relacionados con la invención (narrativa).

Al final de la obra, se hace mención a un concepto parecido al "tema", ya comentado en López Pinciano: la "materia":

La cognición de un sujeto por sus causas, es cognición perfecta; cuatro se le hallan a la agudeza, que cuadran su perfección: el ingenio, la materia, el ejemplar y el arte; es el ingenio la principal, como eficiente; todas sin él no bastan, y él basta sin todas; ayudado de las demás, intenta excesos y consigue prodigios, mucho mejor si fuere inventivo y fecundo; es perenne manantial de conceptos, y un continuo mineral de sutilezas. [El subrayado es mío]⁶⁰

Según la obra de Gracián, el ingenio es la causa eficiente; las otras tres causas pueden desprenderse de ésta y se reitera que de esta manera realiza su antología de ejemplos de agudeza.

Para esta tesis, en contraste, la causa eficiente es el tema o la materia; es decir, la materia revela la originalidad del efecto particular de cada poeta y enfatiza sus agudezas.

Tampoco se descarta el ingenio para abordar el análisis por materia, pues en la unión de conceptos encontramos los pequeños temas que se agrupan para forjar temas más generales, hasta llegar a la materia prima. Baltasar Gracián nunca aclara este punto porque no es importante para su tratado. Véase la definición de materia que aporta:

Así la materia se vuelve una de las causas de la agudeza.

La materia es el fundamento del discurrir; ella da pie a la sutileza. Están ya en los objetos mismos las agudezas objetivas, especialmente los misterios, reparos, crisis, si se obró con ellas; llega, y levanta la cabeza el ingenio. Hay unas materias tan copiosas, como otras estériles, pero ninguna lo es tanto, que una buena inventiva no halle en qué hacer presa, o por conformidad o por desconveniencia, echando sus puntas del careo. [El subrayado es mío]⁶¹

De repente parece que hay una inversión, pues ahora la materia es causa de la agudeza y por lo tanto del ingenio. Los objetos proponen los discursos específicos. En cuanto a la idea que existen temas específicos o generales (idea arriba expuesta sobre los fractales), Baltasar Gracián utiliza la idea de concepto, con lo cual tenemos otro término que podemos relacionar, en vez de "conceptos",

⁶⁰ Baltasar Gracián, ob. cit., p. 537.

⁶¹ ib.

póngase "tema" y se verá cómo en la siguiente cita se repite la misma idea de los fractales:

(...), que hay conceptos de un día, como flores, y hay otros de todo el año, y de toda la vida, y aun de toda la eternidad.⁶²

Para el asunto de esta tesis, se quiere resaltar la idea sobre el fundamento del discorrir que va desde los objetos, los temas de una contemplación hasta los misterios y reparos, estos tipos de agudezas las agrupó dentro del artificio incomplejo. Se toma en cuenta que para estas alturas, Baltasar Gracián está tratando sobre la inventiva (la agudeza compleja donde caben las obras de ficción o, diríamos ahora, narrativa).

Sin embargo, y a pesar de que nuestro género central es la poesía, creemos en la posibilidad de unir los conceptos en un nivel general, sobre todo en la materia o conceptos que son "para toda una vida, y aun para la eternidad". Idea que involucra al lector dentro de una universalidad. El tema justifica los recursos retóricos y en el tema se encuentra ese entendimiento general que se busca en este trabajo. Dejamos, así, en un inicio, a un lado el análisis de las partes fonéticas, lingüísticas o juegos verbales. Veamos qué más escribió Gracián a este respecto:

Celebre la poesía la fuente de su monte, blasones la agudeza la fuente de su mente. Corone al juicio el arte de prudencia, lauree al ingenio el arte de agudeza. Si toda arte, si toda ciencia, que atiende a perfeccionar actos del entendimiento, es noble, la que aspira a realizar el más remontado y sutil bien, la merecerá el renombre de sol de la inteligencia, consorte del ingenio, primogenitora del concepto, y agudeza. [El subrayado es mío]^{63a}

Se acepta que el primer escalón para ascender al monte de la poesía es el entendimiento, donde radica el tema. Pero de éste se parte para llegar al bien remoto y sutil, pues el sol de la inteligencia está en la inclusión de todos los elementos y no en su marginación, en esto nuestro propósito coincide plenamente con Baltasar Gracián.

Después de haber revisado a López Pinciano y a Baltasar Gracián podemos relacionar los significados de "materia" y de "tema". Serán utilizados

⁶² Baltasar Gracián, ob. cit., 538.

⁶³ id., p. 540.

como sinónimos durante el trabajo. Quizá, como una forma de renovar las palabras, sea preferido el término de "materia". Cuando se habla de la materia de un poema o de una imagen poética, podemos afirmar que la "materia" de un texto está formada por motivos y por lo tanto podremos utilizar: "motivos de la materia".

1.3. TEMA Y SENTIMIENTO

El tema está asociado muchas veces a un sentimiento. La crítica literaria ha tratado la emoción como un problema fuera del texto. Esto se debe a que todo aquello que influye en el autor para seleccionar un tema y en el lector para identificarse con un poema sucede en la intimidad. A pesar de que lo único que se tiene enfrente como objeto de análisis es la obra literaria, los textos tampoco realizan por sí mismos la experiencia literaria.

El tema, en cambio, comparte algo de la emoción interna del escritor, del lector y del texto mismo. Así que, por ejemplo, partir de un análisis desde los sentimientos paralizaría una pretensión "objetiva" y se convertiría en un acto de fe o sería tema de estudio para la psicología. Se reitera que no podemos desechar al sentimiento de la experiencia estética, pues no sólo intervienen el entendimiento o el placer formal, también se mueven fibras directamente relacionadas a la emoción.

Alfonso Reyes analiza el aspecto del autor hacia el texto en el momento de la creación, y, como es su característica, aborda el tema con extensas y agudas observaciones. También Octavio Paz ha tratado este mismo asunto en su libro *El arco y la lira*, en su capítulo sobre "la inspiración"; sin embargo, no separa la experiencia del autor de la del lector, sino que observa la imagen poética desde ambas perspectivas como parte de un mismo proceso.

En *Tres puntos de exegética*, Alfonso Reyes analiza aquellos elementos que pueden estar alrededor de la creación literaria; utiliza, para esto, un lenguaje sencillo y claro, y un método riguroso, como si fuera un restaurador de arte. El método, un tanto fenomenológico, se reviste con una retahíla interminable de datos de escritores y de anécdotas para proveer de color y argumento a su discurso.

1.3.1. Autor-texto: Alfonso Reyes

Tres puntos de exegética literaria está compuesto por los capítulos: "El método histórico en la crítica literaria", "La vida y la obra", y "Los estímulos literarios". En especial, me detendré en este último porque sobre los dos primeros hay más tratados hechos en el ámbito de la historia social de la literatura y sobre el trabajo de las biografías. "Los estímulos literarios" es un ensayo que ostenta un estilo poético, a pesar que es crítica literaria; no cae en el error, como muchos críticos posteriores que, por un prurito de cientificismo, crean un estilo riguroso, frío y distante.

Alfonso Reyes comienza el acercamiento desde el momento mismo de la creación; es obvio que no se puede tener una certeza completa sobre los estímulos exactos que afectan a un escritor para que seleccione tal o cual materia. Sólo pueden extenderse aproximaciones a partir de anécdotas y referencias biográficas, éstas no pueden ser comprobadas totalmente; su origen resulta dudoso porque en el fondo toda biografía contiene un margen de ficción y de recreación. Dentro de las humanidades, por fortuna, existe una distancia interpretativa y mucha inteligencia para saber que lo literal es sólo un lujo de belleza formal y que se necesitan más elementos para ensamblar el proceso estético.

"La literatura, mentira práctica, es una verdad psicológica"⁵⁸. Esta definición de Alfonso Reyes propone una realidad atrás del texto, es decir que lo que está escrito tiene su valor, pero hay algo más dentro de la realidad del autor o lector; el texto es un detonante, y como lo observó Baltasar Gracián, la literatura llega al entendimiento y éste sólo puede existir en los dos actores mencionados, pues el texto en sí, es pasivo, no tiene conciencia. Por el momento, sólo se hará un análisis del actor llamado autor; la creación como "ese detrás del texto". Así que se parte de la siguiente pregunta: ¿por qué un autor selecciona tal o cual tema, por qué se deja seducir por diferentes fuentes, aires culturales o experiencias?

⁵⁸ Reyes, Alfonso, *Obras completas, La experiencia literaria, "Apolo o de la literatura"*, t. XIV, México, FCE, 1983., p. 83.

Suele llamarse génesis literaria [a] todo el proceso de creación de la obra, desde el instante en que ocurre la tentación hasta el último rasgo de la ejecución verbal. Los estímulos iniciales son el prólogo de este proceso, la primer palpitación de este movimiento.⁵⁹

Vemos cómo la definición de estímulo (literario) presenta características parecidas en autores como Baltasar Gracián; esto es, en el sentido que no optan por términos "científicos" sino por evocaciones o sugerencias. El problema no es las variedades de estímulos y la selección de la materia de la obra, sino las coincidencias, pues éstas manifiestan que hay algo en común y por lo tanto algo de esencial, y que esta esencia puede ser compartida. Alfonso Reyes menciona un "yo profundo del creador"⁶⁰, "ese atrás del texto" o "la verdad psicológica"; esto unido a los "estímulos literarios" sugiere varios factores extratextuales que afectan sustancialmente al camino de autor-texto-lector. Y en este mundo de intimidades es donde el lector puede encontrar puntos de unión con el autor o viceversa. Es decir, por medio del texto se mueven sensaciones estéticas que finalmente recrea el lector y que provienen de un escritor. Véase como Alfonso Reyes acepta la fragilidad de la teoría literaria en este ámbito.

La ciencia no puede establecerlos [a los vados en la crítica literaria] de una vez para siempre, pues sólo intentarlo así sería un error científico, una inadecuación de los métodos a los fines. Ni siquiera existe una teoría general de la inspiración o de la imaginación literaria. (...) Hay que ir dispuestos a sacrificar a cada instante la brillante fórmula que creíamos haber conquistado, y a la que pocas veces se pegará a la multiplicidad interna del fenómeno.⁶¹

Ahora, ¿por qué insistir sobre este asunto si se ve confinado al fracaso? Porque quizá no sea tan inútil el esfuerzo si se parte de la "materia" como eje, pues podemos sujetar al texto (fonética, sintaxis, semántica, semiótica, retórica, etcétera), al entorno social del escritor (vida, otras obras, historia, filosofía, religión, ciencia...) y al contexto del lector (empatías, lecturas, asociaciones, aversiones, etcétera); es como un punto de partida que permite transitar por los caminos que pida el texto y por las necesidades que se presenten ante el lector. El análisis que

⁵⁹ Reyes, Alfonso, *Obras completas, Tres puntos de exegética literaria*, t. XIV, México, FCE, 1983. p. 267.

⁶⁰ id., p. 302.

⁶¹ ib.

Alfonso Reyes realiza al estímulo del escritor parece un ejercicio y un esfuerzo inútil porque no puede corroborar sus afirmaciones, pero esto no es importante, pues la comprobación no se encuentra en la experimentación exterior, sino en el nivel del entendimiento. Lo interesante es cómo llama a la conciencia sobre el proceso creativo y sobre la ideología que tiene un escritor y que queda plasmada en su obra. Esto es para que agucemos nuestro olfato sobre aquello que está alrededor del texto:

(...) para nuestros fines actuales, podemos indiferentemente llamar estímulo inicial al latido vital o a su provocación exterior, confundiendo en un solo término el objeto y su impacto sobre el sujeto: el cuadro de un pintor que provocó un poema, o la vibración estética experimentada por el poeta a la contemplación del cuadro. [El subrayado es mío]⁶²

Indudablemente se recurre a algo que resulta difícil: la “vibración estética”. Con esto, Alfonso Reyes marca un aspecto muy importante para esta tesis: aquello que sintió el creador. Es un énfasis en el sentimiento al momento de la creación y en la selección del tema. Estos elementos, de cualquier manera, se verán reflejados en el texto.

¿Para qué el morbo de rascar en la vida privada y no sólo eso, sino además en las sensaciones específicas de un episodio efímero en la vida del poeta, el momento de inspiración? La nueva crítica y el formalismo se ciñen al texto; fuera de éste, enfatizan, hay objetos de estudio para otras áreas del conocimiento, no para la crítica literaria⁶³. Esto es cierto si observamos que el único contacto que se tiene es el texto; pero alrededor de un libro hay muchos más, un lector nunca llega en blanco a un texto (a no ser que sea el primer libro de su vida), el autor también fue influido por varios textos más, y ya no se hace mención de lo que no es textual, para no salirnos de lo literario. Además existe otra pregunta: ¿por qué esos sentimientos tan particulares, exclusivos y reservados pueden ser codificados en palabras, y aún más, pueden conmover a un receptor? Sería ingenuo suponer que en algún momento sabremos con exactitud los sentimientos reales de un escritor. Y es lo que menos interesa en cuanto a verdad psicológica,

⁶² id. p. 267.

⁶³ Véase: Terry Eagleton, *Literary Theory. An introduction*, UK, Blackwell Publishers, 1983.

lo importante se presenta en el ámbito de la experiencia y sobre todo, en la experiencia sentimental con sus diferentes niveles. Detengámonos a reflexionar con calma sobre este suceso, pues parece ser una de las vías propuestas por Reyes:

La clasificación de "iniciales" es también relativa, o mejor, posible de análisis más fino. El estímulo inicial lo es por ser el primer sobresalto. Pero puede ser que este primer sobresalto cubra por decirlo así todo el movimiento del poema, o bien que se cierre en un proceso corto, el cual, a su vez, obrando en cadena, viene a servir de estímulo a otro nuevo paso de la obra, y éste, al agotarse, desate otro subsecuente, etcétera. Podrá, así suceder que la obra esté como sumergida en un estímulo primordial, dentro del cual se hayan desarrollado otros estímulos accesorios que van empujando la creación; o bien podrá ser que la obra haya procedido por adición de estímulos, añadidos en serie. Los infinitos diagramas de los "arcos reflejos" que estudia la neurología podrían servir para ilustrar esta descripción. Puede haber colaboración de varios estímulos iniciales, neutralización, refuerzo, inhibición, optación, propagación, desvanecimiento, sustitución, etcétera. Nuestra descripción se limitará a los tipos elementales.⁶⁴

Entonces, hay estímulos literarios iniciales que pueden atrapar todo un poema, éstos pueden ser vividos también por el receptor. La variedad de estos estímulos no sólo se encuentra en el autor, pues el lector, por medio del texto, recibe la multiplicidad sugerida. Es como pensar en los estímulos que llegan a nuestra mente cuando decimos "literatura española del siglo XVII"; algo se mueve y se recuerda y no sobre datos y poemas famosos, sino algo que tiene que ver con experiencia individual y nuestra identificación con las obras leídas. Esto será tratado más adelante, por ahora es necesario que regrese, pues estamos todavía en el momento de la creación, tiempo, mucho tiempo atrás de nuestra recepción:

El estímulo es un antecedente de la obra. El concepto de antecedente es complejo; no sólo comprende el estímulo, sino también las influencias sociales y culturales (a las que se aplica la investigación crítico-biográfica), los asuntos o temas más o menos libremente escogidos (a los que se aplica la investigación de las fuentes), etcétera. Todo lo cual se entrecruza en la palpación creadora. Los estímulos, contenidos en el ambiente vital, fecundan, a manera de simiente, el terreno temperamental del poeta, que puede ser más sensible a estos o a los otros gémenes. De suerte que el terreno parece dotado de cierto magnetismo atractivo para determinadas semillas.⁶⁵

²⁸ Alfonso Reyes, ob. cit., p. 267.

²⁹ id., p. 268.

Si observamos esta afirmación, se puede pensar que antes de seleccionar el tema de una obra, ya estaba determinado por un ambiente específico que rodeaba al autor. El autor determina en parte a un tema, pero no puede seleccionar alguno fuera de su cultura o crearlo de la nada. No se quiere descartar con esto a la imaginación, pero cualquier creación que se elabore, por más original que parezca siempre tiene elementos de la realidad misma; la imaginación reordena los elementos de distinta manera. No podemos imaginar algo que nunca hemos visto.

Con esto, por ejemplo, se explican las comunicaciones entre imágenes poéticas de España y la Nueva España. La reelaboración de imágenes es parte de esta reconstrucción de la realidad para crear algo nuevo. Por lo tanto, esta tesis abordará el problema de los estímulos que aparecen a partir de la selección de una materia determinada para un poema. También podemos extendernos hacia las líneas de estímulos que provienen de las anécdotas biográficas o de los libros, por ejemplo, filosóficos y religiosos del siglo XVII. Compartimos los "estímulos" del poeta y revelan contactos en diferentes niveles: personales, intereses compartidos entre épocas (por ejemplo: Edad Media, Barroco y Romanticismo) y entre materias universales como la muerte, el amor, el dolor, la felicidad, etcétera. También recurrimos a la palabra inspiración para entender los contactos de algunos momentos álgidos que tuvo el poeta en la selección del tema, frase o adjetivo; dicha genialidad es compartida por el lector y se recrea como un momento de inspiración continuada hasta el receptor, ya no a nivel de creación, sino en el nivel de los sentidos frente al texto:

Quando alguna vibración cósmica llega a estremecer los órganos estéticos se dice que hay inspiración. No tengamos miedo a la palabra, sino cuando con ella se pretenda excusar la falta de arte en la ejecución del poema.⁶⁶

En el ensayo analizado, Alfonso Reyes propone una clasificación de los estímulos que puede tener el escritor: literario, verbal, visual, auditivo; olfativo, palatal y táctil; ambulatorio, onírico, memoria involuntaria, sinestesia, estímulo físico de otro tipo, emocional y provocación voluntaria. Pueden existir otras propuestas para clasificar los temas y los sentimientos, ya que no se limita el "ser" a esta lista; las

³⁰ Alfonso Reyes, ob. cit., p. 268.

variedades son enormes según los ambientes de cada persona o de cada época. Quizá por eso la gente esquemática y precisa se aterra con tal diversidad, pues no es algo que sea "igual aquí que en China". No se puede pretender una lista de temas o sentimientos generales y abstractos, como, por ejemplo, la psicología ha pretendido. Tampoco se refiere al sentido opuesto: al relativismo infinito, porque entonces un poema del pasado nada tendría que decir ahora, ya no son las mismas circunstancias ni valores; sin embargo, algunos poemas siguen teniendo vida y siguen hablando; es entonces cuando estamos frente a un asunto atemporal.

Habría que aclarar esto porque parece contradictorio. Es decir que como seres humanos compartimos una empatía: a veces una experiencia ajena puede coincidir con la propia y, como se mencionó arriba, una época puede identificarse con valores de otras muy distantes. Es lo mismo que sucede con la metáfora pues no es que algo sea idéntico a otra cosa: no masticamos con perlas. Interviene un criterio intuitivo que no funciona de la misma manera que en las ciencias exactas (incluso, éstas necesitan de las metáforas⁶⁷). Una cosa es una clasificación de los temas que involucran a todos los seres humanos como el amor, el odio, la muerte o la felicidad, y otra cosa distinta es pretender que haya un amor, una felicidad, una muerte o un odio únicos. En realidad estas palabras son abstracciones porque cada quien ama, es feliz, odia y se morirá a su manera. Esto es, se desea entender el mundo, extender nuestra experiencia literaria y comunicar aquellos secretos que experimentamos, aunque no sea posible en una forma literal pero sí literaria. En fin, cualquiera de nosotros tiene su propia lista de temas y sentimientos, y cada uno de éstos enriquece más la experiencia.

Se subraya la importancia que tiene la propuesta de Alfonso Reyes para el desarrollo de esta tesis, ya que existen "materias" e imágenes que se repiten con ciertas características recurrentes en los poemas. Pero no se trata de abordar la influencia, ya que ésta reduce demasiado el panorama y la experiencia estética. No hay interés en buscar argumentos de originalidad; este concepto era muy

⁶⁷ Véase. Colin Murray Turbayne, *El mito de la metáfora*, tr. Celia Paschero, México, FCE, 1982.

distinto en el siglo XVII al que nosotros entendemos ahora. En cuanto a los recursos internos del poema, esta tesis tampoco estará interesada en la influencia estilística, pues no se buscará realizar un trabajo filológico sobre algunos versos o imágenes determinadas para encontrar sus orígenes en tal o cual romancero español o poema latino. Sin embargo, en cuanto a este último aspecto, no se descartarán algunas observaciones al respecto, pero no como un eje vertebral. Este ensayo estará interesado en la importancia que representa que un "impulso" o "materia" comparta la experiencia literaria de dos agentes tan distintos como lo son un escritor del siglo XVII y un lector del siglo XXI y que se extienda más allá del autor y de su experiencia individual y más allá de la literatura. Entonces ese flujo que recibieron algunos poetas en el momento de su creación y que les hizo coincidir en su selección tópica muestra una recurrencia quizá porque compartieron el mismo siglo o la misma cultura o la misma experiencia. Las imágenes poéticas se enriquecen con estas recurrencias ya que sobre estas bases, cada poeta construye su propio poema.

Alfonso Reyes se basa en los sentidos, lo cual recuerda a Baltasar Gracián y sus potencias. Los sentidos contrastan unos con otros, por ejemplo si uno atiende más a la vista que al olfato. También la mezcla de ellos: la sinestesia. Los estímulos parten entonces de un sentido, de varios o de su mezcla. De ahí seguimos hacia lo mental, a las construcciones intelectuales o emotivas hasta llegar a la recreación en el ámbito onírico. El problema no sólo se resume en el rastreo de tal o cual estímulo o sentimiento, sino en la complejidad de éstos que aparecen en un solo poema:

A veces, más que un estímulo, hay una constelación de estímulos. Y lo más general es que varios tipos obren conjuntamente determinando una unidad de choque. De aquí que sea más fácil aplicar la investigación de génesis a las obras pequeñas que a las de largo aliento. (...) los estímulos aparecen sumergidos en la trama total de las experiencias, y llegan a confundirse con el ser mismo y con la biografía del autor.⁶⁸

Esta "unidad de choque" recuerda inmediatamente a los sonetos que utilizan la antítesis o el oxímoron. Pero existe en ellos una unidad de sentimiento a pesar de

⁶⁸ Reyes, Alfonso, ob. cit., p. 302.

la impresión provocada por la contradicción de sus imágenes. Si nos atenemos a un esquema determinado para el análisis, el método se ceñirá a las obras, y a veces se aplica forzosamente para que funcione; por lo tanto, se partirá desde las obras mismas, pues éstas proponen su tema y ambiente propios. Las diferencias entre las obras sólo muestran que aunque exista una correlación, cada quien experimenta las emociones desde su interior, su intimidad y sus reservas.

Tiene que quedar muy claro que hay enfrente del lector poemas y no las emociones en sí, pues los textos como tales no sienten:

También hemos visto la facilidad con que se confunde un estímulo con una metáfora o imagen poética en general.⁶⁹

Tenemos frente a nosotros un poema que contiene un tema seleccionado por su autor; el poema, además de la unidad en el tema y en las emociones, trasmite la idea de esa emoción y que sentimos de determinada manera cuando lo leemos. Es decir, un poema sobre la muerte no pondrá al lector de luto en un sentido literal; claro, esto no tiene que ver con la identificación hacia un poema o la aversión hacia cuestiones particulares. Si observamos, es un proceso pingüe de variantes, tantas que parece que provoca abulia de análisis.

La obra no es una idea fija, sino un proceso. El estímulo inicial puede ser desviado, ahogado, sustituido, enriquecido en el curso de la ejecución. Más frecuentes son los desvíos, injertos, refuerzos, que no la completa desaparición del impulso inicial. También hay la obra hecha a retazo; también la obra mal hecha, disparatada; también la extravagante que de propósito rompe la unidad. No todas pueden prestarse al mismo análisis.⁷⁰

Dentro del proceso mismo se tratará de buscar el tema, será como un hilo que los une, éste será planteado desde la asociación, pero esto no excluye la subjetividad. Al final, nos postramos frente al problema: estamos tratando imágenes poéticas, metáforas que conducen hacia distintos rumbos; el análisis propuesto por esta tesis es seleccionar uno de éstos con base en la materia tratada por el poema para luego extender líneas de contacto hacia el contexto del autor, los sentimientos de una época, hacia otros poemas o hacia su mundo religioso, por ejemplo.

⁶⁹ id., p. 302.

1.3.2. Lector-texto: Boris Tomachevski

Las emociones y los sentimientos del lector no pueden ser excluidos de una obra artística. El problema es determinar las posibilidades de análisis, ya que una creación literaria comienza desde el momento de creación, pasa por su estatus de objeto (texto) y luego se concreta cuando el lector disfruta el poema. Hay varios momentos en que podemos hablar de emociones y de sentimientos. Es verdad que para un análisis lo más objetivo es el texto mismo, pero caemos de nuevo en la trampa, porque el crítico no deja de ser un lector, y el poema se realiza en el momento que se lee y mueve algunos hilos del pensamiento y del sentimiento. Ya vimos con Alfonso Reyes algo de las emociones que están en la parte del creador, ahora se cambiará de focalización y nos colocaremos desde la perspectiva del lector, otro de los agentes necesarios para la literatura. Véase lo que aporta Tomachevski a lo dicho:

El aspecto emotivo del tema desempeña un papel fundamental en la tarea de mantener viva la atención. No es casual que las obras destinadas a ejercer un efecto inmediato en un público masivo (las dramáticas) se clasifiquen, según sus características emotivas, en cómicas y trágicas. Las emociones suscitadas por la obra son el medio principal para mantener la acción.⁷¹

Podríamos extender el aspecto de "mantener viva la atención" a algo más: la "simpatía" con el texto o la comunión con ese "algo me dice el poema". A pesar de lo difícil de analizar o afirmar, parece ser que no podemos excluir a las emociones de una obra artística, pues estaríamos mintiendo si sólo el texto tuviera su valor en sí mismo.

La mayor parte de las obras poéticas se funda, precisamente, en la simpatía y en el disgusto, en el juicio expresado respecto al material que se trate. El tradicional héroe virtuoso ("positivo") y el malvado ("negativo") son una emanación directa de este aspecto valorativo de la obra de arte. El lector debe ser orientado según las propias simpatías y emociones.

Por eso el tema de la obra literaria tiene, en general, un color emotivo, es decir, suscita sentimientos de repulsa o de simpatía, y se elabora según el plan de la valoración.⁷²

⁷⁰ íd., p. 304.

⁷¹ Boris Tomachevski, ob.cit., p. 181.

³⁵ íd., p. 182.

Claro que aquí aparece el mismo aspecto que se ha comentado en la sección de autor-texto, en cuanto a la dificultad que implica saber qué siente el receptor cuando lee un poema. Inmediatamente se argumentará que eso es algo imposible de determinar porque forma parte de la intimidad de cada persona y por lo tanto no se analiza, además que el ser humano no sólo siente y se conmueve con la obra artística; así, ésta es sólo una parte en la dimensión sentimental de las personas y no su principal móvil.

Por otro lado, hay que destacar que nadie siente exactamente igual a otra persona. Esto tiene que ver con la historia de cada individuo y no hay dos historias idénticas. Parece ser, entonces, que es una cuestión de sumar elementos para dar como resultado la lectura de un poema y son tantas las variables que la lectura de un poema se convierte en un acto único e irrepetible. La pregunta que se despierta es: si se puede comunicar esa experiencia que se tuvo frente al texto. Se cree plenamente en responder esto con la afirmación, porque de no ser así, la crítica literaria dejaría de tener sentido.

Después viene una sección importante, donde la crítica literaria se enriquece más: la discusión del texto. Y en esta polémica, no podemos echar por la borda las subjetividades dando como lo único válido, sin mayor explicación, la parte objetiva. Y de nuevo se argumenta lo mismo, cuando dos personas tratan de saber cuál es el tema de un poema, es posible que haya matices distintos y sobre todo en la parte evocativa, pero cuando se propone una clasificación desde un punto de vista más general, se encuentran coincidencias que permiten referirnos al tema de tal o cual texto. Decir, por ejemplo, que los sonetos de "Desengaños a la vida en la brevedad de una rosa" de Luis de Sandoval Zapata tienen un tema bucólico, sería un absurdo. Hay que notar que muchos poemas desde el mismo título indican que se debe leer por tal o cual "materia". Claro que lo difícil es cuando queremos determinar exactamente cuál es el tema, cuando queremos entrecruzar los motivos o reorganizar los fractales. Para esto se recurre a lo mismo que con las palabras, cuando decimos "mesa", no especificamos cuál mesa, pero crea un referente. Es esta materia prima, tema general o fractal mayor

que permite un punto de apoyo para luego dirigirnos hacia otros caminos. Veamos otra observación que realiza Tomachevski:

De un modo análogo a lo que se observa en la metáfora, esa conciliación se produce, por lo general, en el plano emotivo. El lenguaje poético es lenguaje acentuadamente emocional. Dada la brevedad de la forma lírica, no piden alternarse en ella las emociones: el color emotivo es idéntico en todo el poema y determina su función estética.⁷³

Esa "función estética" proviene de una parte emotiva del lector, no tendrá miles de variantes, pues en todo caso hubo una selección a partir de un mundo emotivo en el autor, como se revisó arriba, y esta selección aparece implícita en el texto, por lo mismo, la connotación es otro elemento, pero no puede ir a un lugar que el texto no indique. No puede alguien sentir algo muy ajeno a lo escrito. Se podría decir que después de una parte temática un tanto generalizada se desprenden miles de ópticas puestas por las experiencias de cada quien.

La poesía lírica se caracteriza por esta inmovilidad del tema, que se comunica con numerosas variaciones y se inserta en asociaciones siempre nuevas.⁷⁴

La selección del tema en el proceso texto-lector, no implica que se excluya una intimidad y personal en el mundo asociativo, pues hay cosas muy personales en la experiencia de cada quien que conecta o no con el poema. Alguna imagen puede estar involucrada emotivamente en la oscuridad del inconsciente y fuerza a tener mayores posibilidades asociativas para identificar rasgos exclusivos o encontrar una visión mágica en sus versos como resabios de la intención inconsciente del autor y provocando la identificación del lector con dicho fenómeno. Esta es una propuesta diluida, pues al nivel del inconsciente y de las oscuridades del alma se puede averiguar poco, así que esta sección sólo queda como un juego de posibilidades.

En la interacción entre el lector y el poema, no sólo existe la emoción y esta tesis lo tomará muy en cuenta. Lo cual recuerda aquellos versos de Salvador Díaz Mirón:

Tres heroísmos en conjunción:
el heroísmo del pensamiento,

⁷³ Boris Tomachevski, ob. cit., p. 238.

⁷⁴ id., p. 239.

el heroísmo del sentimiento
y el heroísmo de la expresión.⁷⁵

Indudablemente existen otros factores que vienen a interactuar con un sentido especial. La parte formal no puede ser ignorada, pero como se mencionó, será una sección que sólo adquiere sentido en la conjunción.

Hemos seguido las huellas de Boris Tomachevski quien ha sido clasificado dentro del grupo teórico de los formalistas rusos (el libro citado lo escribió antes del 1917, aunque su libro lo publicó en el 28), lo cual nos deja frente a una paradoja. Terry Eagleton nos aclara que dicha escuela entendía la literatura de la siguiente manera:

Literature was not pseudo-religion or psychology or sociology but a particular organization of language. It had its own specific laws, structures and devices, which were to be studied in themselves rather than reduced to something else. The literary work was neither a vehicle for ideas, a reflection of social reality nor the incarnation of some transcendental truth: it was a material fact, whose functioning could be analysed rather as one could examine a machine. It was made of words, not objects or feelings, and it was mistake to see as the expression of an author's mind.⁷⁶

Parece ser que se necesitan algunas aclaraciones, porque entonces este trabajo se vería un poco comprometido si, en la parte de relacionar los sentimientos al lector, se recurre a un formalista que sólo le interesa la literatura como palabras. Y que además estaría totalmente en desacuerdo con Alfonso Reyes (éste publica "Los estímulos literarios" en 1942) por atreverse a considerar los estímulos que llevaron al autor a escribir.

También argumentamos que se recurre a un eclecticismo, sobre todo para evitar estas partes de forzar las ideas a escuelas y para no olvidar, en el camino organizativo, que a veces no es tan general como se pretende, pues tenemos el caso de Tomachevski que evidentemente habla de los sentimientos y de su importancia en la literatura a pesar que lo ubicamos como formalista. También podemos afirmar que Alfonso Reyes y Boris Tomachevski son dos críticos cercanos temporalmente y, en apariencia, alejados por sus metodologías.

⁷⁵ Versos tomados del poema "Qué es poesía" de Salvador Díaz Mirón, Antología poética, México, UNAM, 1995 (BEU, 78). p. 58.

1.3.3. Separación entre la poesía y los sentimientos

Ahora pasaremos al otro extremo del río. Pues desde la orilla en que estábamos se contemplaba un panorama: la necesidad de resaltar las emociones y los sentimientos en el autor-texto y en el texto-lector. Se verá un punto de vista distinto, la relación del tema con el sentimiento. Ésta será un recurso más del análisis, pero hay que sortear las confusiones, no se quiere cometer el error de mezclar sentimiento y poema, decir que un poema que trata sobre el tiempo, no es presentar el sentimiento sobre la angustia existencial:

El poeta no debe confiarse demasiado en la poesía como estado del alma, y en cambio debe insistir mucho en la poesía como efecto de palabras. La primera se le da de presente: "los dioses se lo otorgan en balde", dice Valéry. Lo segundo tiene que sacarlo de sí mismo. Hasta los perros sienten la necesidad de aullar a la luna llena, y eso no es poesía.⁷⁷

Esta misma idea de Alfonso Reyes puede ser aplicada hacia el crítico. No hay que confiarse demasiado en el estado del alma. Ciertamente. Pero sí hay que tenerle confianza. Quizá el discurso conciliador de Reyes se vuelve tan reconfortante por esto mismo, por el cuidado de las represiones y de las líneas de comodidad para el crítico.

Entonces es donde vuelve a aparecer el pensamiento y la forma. Pues el pensamiento es la vía para acceder al poema y crear una interpretación desde su estructura formal, develando, en una suma, las metáforas, el entendimiento y el sentimiento. El pensamiento ayuda para no caer en esa tentación que cualquier tipo de sentimiento, y que sólo por el hecho de serlo, tiene su valor en sí. Al menos no en el fenómeno estético.

⁷⁶ Véase: Terry Eagleton, *Literary Theory. An introduction*, UK, Blackwell Publishers, 1983. p. 3.

³⁶ Reyes, Alfonso, *Obras completas, La experiencia literaria*, p. 102.

1.4. POEMA, POESÍA, IMAGEN Y SU RELACIÓN CON EL TEMA

1.4.1. Poema y poesía

Primero hemos definido el concepto de tema. Luego se partió de la relación de materia y sentimiento, con lo cual se revisó la parte emotiva en los casos del autor-texto y del texto-lector como parte de un fenómeno estético. Ahora se abordará al texto mismo como guía principal hacia los extremos expuestos. El punto de partida, el objeto que ocupa este trabajo y que es la fuente de los temas: los poemas mismos. Antes de avanzar hacia el análisis es conveniente aclarar los siguientes conceptos: imagen, poema, poesía y poético. Se tomará como referencia el libro *El arco y la lira* de Octavio Paz, pues proporciona revelaciones que fortalecen la intención crítica de este trabajo y otorga el sustento a un asunto tan difícil para definir. Su definición posee el olfato que sólo los poetas pueden tener, por lo tanto el refugio en Octavio Paz parece imprescindible.

Un soneto no es un poema, sino una forma literaria, excepto cuando ese mecanismo retórico –estrofas, metros y rimas- ha sido tocado por la poesía. Hay máquinas de rimar pero no de poetizar. Por otra parte, hay poesía sin poemas; paisajes, personas y hechos suelen ser poéticos: son poesías sin ser poemas. (...) Un poema es una obra. La poesía se polariza, se congrega y aísla en un producto humano: cuadro, canción, tragedia. Lo poético es poesía en estado amorfo; el poema es creación, poesía erguida. (...) El poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre. Poema es un organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía. Forma y substancia son lo mismo.⁷⁸

Podríamos decir, después de leer este párrafo, que para definir poema, poesía y poético se parte de lo concreto a lo abstracto. Que entre más abstracto es más general y por lo tanto se incluyen más cosas. El poema, entonces, se convierte en la parte de contacto entre lo material y lo mental; es el objeto codificado, el papel y la tinta impresa en forma de letras para formar palabras, versos y enunciados, más su significado; es el texto y físicamente es la pauta de comunicación; el poema nos conduce hacia las experiencias mentales. Poesía se coloca en una abstracción, en el entendimiento y en los sentimientos, y tiene una relación directa con el objeto artístico, por lo tanto con un fin estético; la poesía está relacionada

con el ámbito del autor-texto y texto-lector. Lo poético también es un concepto abstracto, no lo relacionamos a un objeto específico. Estos objetos pueden ser creados por los hombres (el arte) o no, como por ejemplo: un paisaje.

Esto coincide con lo anteriormente dicho: el proceso de percibir la tinta y crear significados en la mente es tan rápido y lo hacemos en forma automática que no existe el divorcio real, es decir que cuando leemos no pensamos en la parte material; en cambio, esto sí sucedería frente a una escultura o frente a un cuadro. Ahora bien, la distinción entre lo material y lo conceptual no tiene que ver directamente con el problema anteriormente planteado de fondo y forma. Ya que la forma es la mezcla de la tinta con el significado, no es la tinta misma, ésta es lo material, lo físico. La forma literaria irremediamente incluye la unión de las dos, la palabra así funciona, la palabra conduce a la primera potencia o al concepto como "hermosura del entendimiento" de Baltasar Gracián, arriba comentado.

Se puede quedar uno con la parte de lo concreto y de lo abstracto, de algo más general y de aquello que sólo involucra a las asociaciones particulares. En cuanto a la tesis, nos basamos en el poema para realizar la clasificación, ésta es la parte concreta que permite detectar los temas y luego llevarlo a otros niveles mentales. En el poema encontramos esos elementos que facilitarán un análisis, éstos son las metáforas y las imágenes, las cuales conjugan la codificación y el significado. Es como un complejo mecanismo mental que se resuelve en cuestión de segundos o a veces en varias lecturas.

El análisis propuesto parte de una clasificación temática de los poemas, y ésta es sólo posible gracias a su parte material, formal y de fondo. La sopa se llena cada vez de más ingredientes y condimentos. Se debe aclarar que una clasificación se elabora sólo en la mente, es artificial y no es única; es decir, el receptor organiza los temas con base en sus criterios e influencias por lo cual, cuando expone una clasificación, no quiere decir que sea absoluta, sino relativa. Se busca esencialmente compartir la discusión y los comentarios para extender la experiencia del lector sobre los poemas.

⁷⁸ Octavio Paz, *El arco y la lira*, 3ª ed. México, FCE, 1982. p. 14.

Pero lo que no puede suceder es crear una clasificación temática con valor en sí misma: "Clasificar no es entender. Y menos aún comprender".⁷⁹ Se busca que con una clasificación se profundice y se relacionen contextos para que de esta manera se llegue al entendimiento y luego a la comprensión.

Otro de los cuidados que se debe tener al hacer una clasificación de poemas por materia es que:

La poesía no es la suma de todos los poemas. Por sí misma, cada creación poética es una unidad autosuficiente. La parte es el todo. Cada poema es único, irreductible e irrepetible.⁸⁰

Esta tesis busca concretarse en una época determinada: el siglo XVII, con esto no decimos que si reunimos varios poemas alrededor de un tema, estemos mostrando la poesía del siglo XVII, porque existen imágenes que adoptan su propia personalidad e identidad. Podemos contemplar la poesía en un solo poema; si esto no fuera así, necesitaríamos siempre leer muchos más poemas para disfrutar uno específico. A veces un poema abre todo el panorama de una época y de toda una universalidad sin recurrir a otros:

Cada lengua y cada nación engendran la poesía que el momento y su genio particular les dictan. Mas el criterio histórico no resuelve sino que multiplica los problemas. En el seno de cada periodo y de cada sociedad reina la misma diversidad.⁸¹

Esto se entiende, pero es necesario agregar lo siguiente: "La perspectiva histórica –consecuencia de nuestra fatal lejanía- nos lleva a uniformar paisajes ricos en antagonismos y contrastes."⁸² Entonces se preguntaría ¿para qué la historia de la literatura? si ésta sólo limita las particularidades. Es sólo una herramienta, una regla de relación cronológica, como también lo puede ser la antología.

Cuando un poeta adquiere un estilo, una manera, deja de ser poeta y se convierte en constructor de artefactos literarios. Llamar a Góngora poeta barroco puede ser verdadero desde el punto de vista de la historia literaria, pero no lo es si se quiere penetrar en su poesía, que siempre es algo más.⁸³

⁷⁹ Octavio Paz, ob. cit., p. 15.

⁸⁰ ib.

⁸¹ id. p. 16.

⁸² ib.

⁸³ id. p. 17.

Quizá las clasificaciones por estilo sólo limiten el acceso a un poema, pues éste se mueve en forma independiente. Sin embargo existe ese ambiente que no sólo inspiró al poeta desde el punto de vista de experiencia de su vida, sino también desde el contexto de otros poetas que se contagiaron.

Las mejores imágenes de Góngora –como ha mostrado admirablemente Dámaso Alonso– proceden precisamente de su capacidad para transfigurar el lenguaje literario de sus antecesores y contemporáneos. A veces, claro está, el poeta es vencido por el estilo. (Un estilo que nunca es suyo, sino de su tiempo: el poeta no tiene estilo.) Entonces la imagen fracasada se vuelve bien común, botín para los futuros historiadores y filólogos. Con estas piedras y otras parecidas se construyen esos edificios que la historia llama estilos artísticos.⁸⁴

La veta para este trabajo no está sobre una forma general de estilos, sino de esas individualidades, desde las imágenes que afectan. Es como si existiera un contagio de las imágenes. Por este medio se utilizan herramientas con base en constantes; se muestran sutilezas como distinguir entre “los poemas de una época” a decir “la poesía del barroco”. Esto enfatiza la distinción entre las dos perspectivas.

No se trata de trabajar con la “imagen fracasada” sino a partir de los poemas que han transfigurado las imágenes de los antecesores, pero sin el afán de clasificar un estilo o buscar su origen, sino de encontrar la materia a partir de la emoción y del sentimiento que aparecen alrededor del poema con lo cual unimos autor, texto y lector. Pues si se recurre a una misma imagen, es porque el sentimiento ha sido compartido, sin la pretensión de un estilo, sino de la simpatía que se encuentra y de un ambiente compartido.

Y si se regresa al problema planteado entre el estilo (entendido como forma) y el significado, volvemos a lo mismo, la imagen no sólo es una figura retórica, también tiene un significado específico y esto vuelve al poema un objeto de arte distinto a otras formas de expresión artística como, por ejemplo, la música.

El poema está hecho de palabras, seres equívocos que si son color y sonido son también significado; el cuadro y la sonata están compuestos de elementos más simples; (...) Y todas las obras desembocan en la significación; lo que el hombre roza, se tiñe de intencionalidad: es un ir hacia... El mundo del hombre es el mundo del sentido.⁸⁵

⁸⁴ Octavio Paz, ob. cit., p. 17-18.

⁸⁵ id, pp. 18-19.

Seguimos bordando sobre lo mismo: el poema es un objeto artístico de la primera potencia (Gracián). Así que este trabajo parte del poema mismo, de las imágenes que se presentan; pero en un nivel poético, se puede trabajar a partir de su "materia", de su tema, pues el poema busca un "sentido". El fondo de un poema es también la materia prima para recrear y construir. Al mismo tiempo que se construye con las palabras por su significado, también se toma en cuenta su sonoridad.

El análisis de un poema desde su "materia" (tema), a parte de unir el texto con los agentes que portan las emociones (autor-lector), permite descubrir una esencia sugerida en su "interior": "En el interior de un estilo es posible descubrir lo que separa a un poema de un tratado en verso, (...)"⁸⁶.

1.4.2. Imagen poética

Parece ser que hasta ahora se ha especificado el objetivo y se han explicado algunos conceptos, pero existe un término que exige una aclaración: la imagen.

Partimos que la imagen está relacionada con la palabra poética:

Ser ambivalente, la palabra poética es plenamente lo que es –ritmo, color, significado- y, asimismo, es otra cosa: imagen. La poesía convierte la piedra el color, la palabra y el sonido en imágenes. Y esta segunda nota, el ser imágenes y el extraño poder que tiene para suscitar en el oyente o en el espectador constelaciones de imágenes, vuelve poemas todas las obras de arte.⁸⁷

Antes de esto, Octavio Paz ha aclarado que la forma de la prosa es una forma más violenta, pues las palabras tienen naturalmente varios significados latentes. Lo natural del lenguaje radica en la multiplicidad de los significados que el poeta recobra. Veamos esta cita para extender lo dicho:

En suma, el artista no se sirve de sus instrumentos –piedra, sonido, color o palabra- como el artesano, sino que los sirve para que recobren su naturaleza original. Servidor del lenguaje, cualquiera que sea éste, lo trasciende. Esta operación paradójica y contradictoria -(...)- produce la imagen. El artista es el creador de imágenes: poeta. Y su calidad de imágenes permite llamar poemas al

⁸⁶ Octavio Paz, ob. cit., p. 20.

⁸⁷ id., pp. 22-23.

Cántico espiritual y a los himnos védicos, al hai-ku y a los sonetos de Quevedo. El ser imágenes lleva a las palabras, sin dejar de ser ellas mismas, a trascender el lenguaje, (...).⁸⁸

En la ambivalencia podemos redundar para aclarar la situación del lenguaje que busca naturalmente distintos significados porque las palabras no determinan la realidad en sí, solo la evocan, la sugieren: "Ahora bien, la imagen es una frase en la que la pluralidad de significados no desaparece"⁸⁹. La imagen encierra la contradicción que evade por lo tanto el acercamiento desde la certeza del lenguaje y se regocija exactamente en el lado contrario, en la evocación, asociación o metáfora: "A semejanza de la percepción ordinaria, la imagen poética reproduce la pluralidad de la realidad y, al mismo tiempo, le otorga unidad"⁹⁰. Entramos a un mundo de paradojas, éstas surgen, entonces, por la naturaleza misma del lenguaje que pretende referir una realidad sin poderlo hacer plenamente y al mismo tiempo va creando su propia realidad. Esta contradicción provoca una sensación de que el lenguaje lingüístico está destinado al fracaso. Pero quizá sólo sea la obsesión por la precisión y por la univocidad. Volvamos a la definición de la imagen y veamos cómo no sólo incluye múltiples significados sino que involucra distintos estadios (los cuales se han estado mencionando y analizando: poeta, poema, lector). La imagen, según Octavio Paz, tiene tres niveles, éstos vienen a ampliar lo expuesto anteriormente, sobre poeta-poema-lector:

Las imágenes del poeta tienen sentido en diversos niveles. En primer término, poseen autenticidad: el poeta las ha visto u oído, son la expresión genuina de su visión y experiencia del mundo (...). En segundo término, esas imágenes constituyen una realidad objetiva, válida por sí misma: son obras. Un paisaje de Góngora no es lo mismo que un paisaje natural, pero ambos poseen realidad y consistencia, aunque vivan en esferas distintas. (...) Finalmente, el poeta afirma que sus imágenes nos dicen algo sobre el mundo y sobre nosotros mismos y que ese algo, aunque parezca disparatado, nos revela lo que somos.⁹¹

Observamos cómo lo anteriormente expuesto y el esquema de la tesis en cuanto a la metodología coinciden plenamente con esta propuesta. Con lo cual vemos claramente que unir tema e imagen poética no es disparatado. La evocación de

⁸⁸ Octavio Paz, ob. cit., p. 23.

⁸⁹ id. p. 107.

⁹⁰ id. p. 108.

las imágenes en el poema propone la "materia", proviene de un mundo emocional del poeta, éste deja en su creación su propia existencia y por lo tanto revela su mundo emocional. Así la emoción o sentimientos "congelados" en el poema vuelven a tomar vida cuando son revividos por el lector. Así son, en cierta manera, sentimientos compartidos, se convive con ellos y representan al mismo tiempo una época y una universalidad que hace que un lector del siglo XXI se fascine por un poema del siglo XVII. La imagen en el texto provoca una comunión emocional entre el poeta y el lector, pero se vuelve a aclarar que una imagen no es la emoción misma y que los sentimientos en el poeta y en el lector se suscriben en el ámbito de lo estético.

De esta manera, el poema, constituido por imágenes, trasciende una época determinada y al mismo tiempo pertenece a ella. Aquí es donde se ha insistido para buscar la correspondencia entre imágenes que se repiten desde España a la Nueva España y no por eso dichas imágenes dejan de tener su carácter individual. El poema mantiene la contradicción de ocupar imágenes creadas y percibidas en el pasado, luego fijadas en un texto para, posteriormente, varios siglos después, ser resucitadas. Quizá la imagen sea la única forma de escapar de la imposición temporal. El significado parte del lenguaje y se une con toda una concepción poética, con la mezcla entre lo individual y su inclusión en la tradición (española, latina, griega, etcétera); aunque, cuando tenemos el poema enfrente, no tenemos un estilo de un periodo histórico, sólo tenemos el poema con sus imágenes específicas.

Volvamos al problema del lenguaje y su relación con la realidad, porque, lamentablemente para hacer crítica de la literatura se recurre a las palabras, así se está en un estado latente de incertidumbre y de desconfianza hacia el lenguaje y hacia la posibilidad de comunicarnos. O quizá se deba aceptar la metáfora como la única vía de comunicación posible, sin perder nunca la conciencia que una metáfora no es la realidad misma. Esto coincide con la idea de *El mito de la metáfora* de Collin Murray Turbaine⁹², este libro expone la duda sobre las

⁹¹ id. pp. 107-108.

⁹² Véase: Octavio Paz, ob. cit.

posibilidades literales y exactas del lenguaje, donde la evocación y asociación son la única forma de comunicar algo, pues lo demás es creer que las palabras tienen el poder de transmitir la realidad tal cual es. Si no se cree en la metáfora como la única posibilidad de comunicación y se busca una precisión en la palabra (precisión científica) se corre el riesgo de confundir los modelos con la realidad (lo que le ha pasado también a la ciencia⁹³). Esto puede llegar a suceder incluso en el caso de la poesía, donde su ámbito es el de "la naturalidad de la palabra"⁹⁴, pues cuando se realiza una crítica sobre un poema y sus imágenes se quiere recurrir, violentando el lenguaje, a las definiciones unívocas, literales y exactas.

Se cree que aquí radica parte del problema, en el momento que se busca un lenguaje exacto para una materia que está buscando la connotación, entonces aparecen enormes contradicciones, es como preguntar "dime exactamente lo que sientes". El asunto resulta bastante bochornoso y como no se puede precisar, entonces mejor mutilamos al poema proponiendo un modelo (que también es metafórico) de fondo y forma para luego concentrarnos en la forma porque ésta aparece visiblemente en el texto y es más seguro decir: "aquí está escrito", que comprometerse con mi experiencia frente al poema con lo cual queda expuesta mi emoción frente a una imagen.

Estas imágenes empujan al lector a buscar, en cierta manera, aquello que se comparte con el poema. Es verdad que un lector del siglo XVII no encontrará lo mismo que uno actual. El trabajo de "adivinar" estas líneas que percibió el lector del siglo XVII es quizá un trabajo de arqueología, más que de una experiencia estética, pues desaparece la emoción del lector, con lo cual mutilamos parte de estos tres niveles tan mentados: poeta, poema y lector. O quizá este trabajo arqueológico pueda extender las posibilidades del fenómeno estético, con lo cual el lector se enriquecerá con otros enfoques y luego surgirá la emoción, al menos la emoción que se desprende cuando se entiende un poema que parecía totalmente críptico.

⁹³ Véase: Murray, ob. cit.

⁹⁴ Véase: Octavio Paz, ob. cit.

De cualquier manera el lector no es que encuentre algo distinto, es que se reconoce en cada imagen que lo ha conmovido: "Cada lector busca algo en el poema. Y no es insólito que lo encuentre: ya lo llevaba dentro"⁹⁵. Ese encontrarse, ese "conócete a ti mismo" lleva implícito la parte sentimental. Claro, hay que ser ante todo científicos. Y tenemos entonces que unas imágenes llegan a trascender su momento histórico y otras necesitan sus referentes específicos o culturales, pero cuando éstos se sortean, muchos de ellos recobran esta parte: "Hay una nota común a todos los poemas, sin la cual no serían nunca poesía: la participación"⁹⁶

Así, en resumen, se explorará el tema en los poemas seleccionados con base en las imágenes poéticas. Una de las formas más concreta es la metáfora, partamos de ésta como pauta para descubrir el tema de un poema, pues sólo por medio de ella se expresa el poeta y es el recurso que se presenta de golpe, después viene el entendimiento y luego la comprensión. No se debe descartar la emoción que está atrás del poema, en el momento de selección del poeta y del lector. Pues el acto de leer poesía, de la revelación de las imágenes, es un encuentro con un poeta, con su cultura, su experiencia y sus emociones y al mismo tiempo es el encuentro con uno mismo. Es toparse con la "otra orilla":

El precipitarse en el Otro se presenta como un regreso a algo de que fuimos arrancados. Cesa la dualidad, estamos en la otra orilla. Hemos dado el salto mortal. Nos hemos reconciliado con nosotros mismos.⁹⁷

⁹⁵ Octavio Paz, ob. cit., p. 24.

⁹⁶ id., p. 25.

⁹⁷ id., p. 133.

2. LA AMBICIÓN

2.1. UN ACERCAMIENTO AL CONCEPTO DE AMBICIÓN

La ambición fue una de las materias tratadas por los poetas novohispanos y españoles durante el siglo XVII y quizá haya sido uno de los temas principales dentro del contexto manierista y barroco. Será necesario detenernos un poco en la definición antes de enfrentarnos a las imágenes de los poemas seleccionados.

Partamos de la definición de "ambición" propuesta por el DRAE: "ambición. (Del lat. *ambitio*, *-onis*). f. Deseo ardiente de conseguir poder, riquezas, dignidades o fama."¹ Se recurre a la equivalencia entre "deseo ardiente" y "ambición" comparación que parece más redundante que aclaratoria. Hasta aquí la materia es bastante general: el objeto de "desear" crea las especificaciones que se extenderán en una gama amplia de giros semánticos y de convergencias. El complemento directo caracterizará y clasificará a la ambición.

Revisemos otra fuente para entender la amplitud que puede adoptar, veamos la definición del *Diccionario de autoridades*, la cual contiene un matiz valorativo:

f.f. Pasión desreglada de conseguir honras, dignidades, hacienda y conveniencias. Viene del Lat. *Ambitio*, que significa esto mismo. Ambr. Mor. Tom. I fol. 156. Si sería posible que en aquel lugarejo hubiese alguna ambición. Saav. Emp. 40. Casi todos los príncipes se pierden, o dan grandes inconvenientes, es por el exceso en la ambición. Gong. Soled I.

Llegó, pues el mancebo, y saludado
Sin ambición, sin pompa de palabras.

También propiamente se toma por el deseo de conseguir gloria y fama. Lat. *Ambitio*. Mend. Guerr de Gran Lib. 2 num. 4. Tanto puede la ambición en los hombres, puesto que sea loable, que aun de los hijos se recatan. Quev. Orland, Cant. I.

No quedó Paladín que no viniese
A punto el postre, a celebrar el día,
Ni moro que ambición no le trajese
De demostrar con valor su valentía.

"Ambicionar v.a. Desear y apetecer con ansia, y tener ambición a alguna cosa. Es voz formada del nombre ambición, introducida y autorizada por Don Diego de Saavedra, Empr. 46. Desprecia (el hombre) lo propio, y ambiciona lo ajeno. Y

¹ DRAE, 2001.

Emp.. 50 No afecte (el valido) los favores ni tema los desdenes, ni cele el valimiento ni ambicione el manejo y autoridad. Lat. ²

Si contrastamos las dos definiciones expuestas, parece ser que la segunda tiene una carga negativa. En la primera no se percibe alguna intención de calificar hacia lo bueno o a lo malo; en la segunda aparecen cosas como: "Casi todos los príncipes se pierden..." Inmediatamente se lleva la palabra hacia connotaciones de exterior, de materia, de lo corporal, de lo que puede perder al hombre interiormente. Actualmente, la ambición tiene un relativismo moral.

Las intensidades y las situaciones de la ambición dependen de las épocas y regiones, de la cultura y vivencias. Puede ser un concepto que caracteriza a un momento histórico. Entonces podemos decir: "qué y cómo ambicionas, y entonces sabré de dónde vienes y a qué época perteneces". Ese "qué" implica una situación transitiva hacia algo concreto, es como si el complemento directo y el circunstancial de modo dibujaran la personalidad del individuo que ambiciona.

Cuando se rompe el equilibrio del destino dictado por los dioses o el justo medio, en la tradición griega, aparece un castigo. Recordemos los hombres perfectos que menciona Platón en *El Banquete*³, que por querer compararse con los dioses, fueron castigados y partidos a la mitad; ahora el ombligo es la cicatriz que recuerda este atrevimiento.

Los romanos adoptan la religión griega con modificaciones, tenemos el ejemplo en *Las metamorfosis*⁴ de Publio Ovidio Nasón, en esta obra se menciona que aquellos hombres quienes aspiraron a ser dioses fueron castigados por Júpiter. O el mito de Faetón a quien no le importa arriesgar su vida con tal de comprobar que su ascendencia es divina.

El cristianismo también relaciona la ambición con algo negativo; muchas veces unida a la soberbia. Aparecen varios ejemplos en *La Biblia*: el ser humano quiere igualar su condición con la de Dios y lo intenta comiendo del fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal, de esta manera -parecido al caso griego de los

² *Diccionario de autoridades*, edición facsímil A-C, Real Academia Española, Madrid, Gredos, 1969 (col. Biblioteca Románica Hispánica, dir. Dámaso Alonso) pp. 267-68.

³ Platón, *EL banquete*, tr. Luis Gil, Buenos Aires, Aguilar, 1980 (Iniciación filosófica, 12).

⁴ Ovidio, *Las Metamorfosis*, ed. Francisco Montes de Oca, México, Porrúa, 1983.

hombres perfectos- el ser humano fue castigado con la expulsión del paraíso. Recordemos la Torre de Babel que fue otro de esos esfuerzos humanos para igualarse con lo divino; se castiga dicha pretensión con las múltiples formas de expresión verbal. Aparece el ángel soberbio que pretendió derrocar a Dios, no sólo se quiso igualar, como en los anteriores ejemplos, sino sustituir. Dicha ambición provocará un castigo de las mismas características del atrevimiento: Lucero, Satanás o la Bestia, y la idea del infierno. En la definición de los extremos de bien y mal en la tradición judeocristiana, la ambición juega un papel fundamental y siempre se concibe con un aura negativa.

Sin embargo, parece ser que cuando "ambición, deseo ardiente, pasión desreglada" son mencionadas rápidamente las asociamos con un sentimiento que todos hemos sentido en diferentes intensidades y en diferentes situaciones, no se necesita la referencia cultural para comprender lo que es la ambición. La conocemos desde nuestra infancia, cuando deseamos o ambicionamos la satisfacción de las primeras necesidades básicas. Es un concepto que nació de nuestras primeras experiencias antes de entender el mundo por medio del lenguaje.

2.2. LA AMBICIÓN EN LOS POETAS NOVOHISPANOS

2.2.1. Luis de Sandoval Zapata

Para el análisis de la poesía de Luis de Sandoval Zapata, se tomará la edición realizada por Pascual Buxó⁵. Aparecen 29 sonetos de los cuales se seleccionaron aquellos que abordan los temas de la ambición, el amor y el tiempo. Se comenzará con las imágenes sobre la ambición.

**Riesgo grande de un galán
en metáfora de mariposa**

Vidrio animado, que en la lumbre atinas
con la tiniebla en que tu vida yelas,
y al breve tiempo de morir anhelas
en la circunferencia que caminas.

En poco mar de luz ve obscuras ruinas,
nave que desplegaste vivas velas;
la más fúnebre noche que recelas
se enciende entre la luz que te avecinas.

No retire tu espíritu cobarde
el vuelo de la luz donde te ardías,
abrásate en el riesgo que buscabas.

Dichosamente entre sus lumbres arde,
porque al dejar de ser lo que vivías
te empezaste a volver en lo que amabas.⁶

El título presenta varias posibilidades interpretativas. Lo primero que sorprende es que no existe un verbo que aclare el rumbo del significado: un galán *toma* un riesgo grande *que lo transforma* en la metáfora de mariposa. Entonces podemos decir que es un galán atrevido que se transformó en la metáfora de la mariposa y la vela. O el riesgo es sobre ser galán.

La connotación del título se extiende según las combinaciones de los elementos: galán, riesgo, transformación y metáfora de la mariposa. Son como un juego de fichas que podemos acomodar según nuestra imaginación y que destaca la polisemia del poema. Sigamos la línea de un galán que se arriesgó y buscó ser esta metáfora.

El primer cuarteto presenta el "vidrio animado" como actor de la metáfora. Relacionamos lo animado con el alma o con el soplo de la existencia. El ánimo o vida que adquiere el vidrio puede ser producto de las altas temperaturas ("que en

⁶ Existen diferencias entre esta edición y la edición de Alfonso Méndez Plancarte. Primero las que el mismo José Pascual Menciona: en el verso tercero aparece: "breve tiempo" y en la edición de Alfonso Méndez está escrito "breve punto"; el verso once, "en el riesgo" y en Alfonso Méndez: "en el fuego". También existen cambios en los signos de puntuación y ortografía: A. Méndez (primer verso): "Vidrio animado," con coma; A. M. (4º verso): "caminas" sin punto; A. M. (6º verso): "Nave" con mayúscula; A. M. (7º): "vivas velas:" con dos puntos; A. M. (8º): "la luz," con coma; A. M. (10º): "te ardías;" con punto y coma; A. M. (12º): "arde:" dos puntos; (13º) "vivías," con coma.

vida que adquiere el vidrio puede ser producto de las altas temperaturas ("que en la lumbre atinas"). Imaginemos el dibujo: el vidrio fundido al ser vaciado sobre el molde frío, lo cual provoca "la tiniebla". El vidrio fundido y lleno de ánima muere en el recipiente que le otorga forma y estructura. El cuarto verso crece en ambigüedad: existe la posibilidad de que el vidrio fundido al ser vaciado camine en el recipiente en forma circular o que su ánima descienda sobre la circunferencia que quedó, como una despedida.

En el segundo cuarteto, la imagen es una "nave" entre la oscuridad; una interpretación es que sus velas tienen su propia luz: "vivas velas"; otra es que se acerca a la luz incendiándose:

En poco mar de luz ve oscuras ruinas,
nave que desplegaste vivas velas;
la más fúnebre noche que recelas
se enciende entre la luz que te avecinas

Esta confusión es creada por el quinto verso que presenta un contraste entre luz y oscuridad que no permite distinguir las ruinas. Hay que destacar que "mar" no es de agua, sino de luz, pero se mantiene la imagen de la nave que viaja por la noche.

Esta primera interpretación no está limitada pues nunca existe una determinación a entender la imagen exclusivamente como marítima. También puede ser una imagen onírica o desde la atmósfera de la ensoñación para reunir elementos que desde la realidad y la lógica no es permitido. Podemos agregar que el "mar" está matizado con un adjetivo que se opone desde el punto de vista de la cantidad: "poco mar". Las sugerencias son más abiertas cuando encontramos estas uniones de conceptos y autoriza la creación de un dibujo con múltiples asociaciones.

La complejidad aumenta porque aparece una mezcla de personas gramaticales: en el verso quinto se encuentra "ve", lo cual lo podemos entender como un imperativo o como un verbo conjugado en tercera persona; después, en el verso sexto, "desplegaste" lo cual nos lleva a una segunda persona. Se cree que no se trata de hallar la interpretación correcta, sino que son más posibilidades que el poema permite. Es decir, se propone la ambigüedad entre "tú" como galán,

o el galán como "él". Junto con la idea asociativa: galán, vidrio, nave con las dos posibilidades entre la segunda y la tercera persona. Se puede extender más el juego de armar y pensar en el "yo", ya sea poético ya sea desde la imaginación del lector, que se mira en el "vidrio" del espejo y cuya imagen proyectada de uno, se considera como un "tú". Entonces el poema puede ser un espejo del atrevimiento hecho por un actor más.

La dificultad de la estrofa se extiende con el oxímoron, oposición y antítesis: "poco mar"; "oscuras ruinas" frente a "vivas velas"; "vivas" contra "fúnebre"; o "fúnebre noche" y "enciende entre la luz", este caso con una hipérbole en los extremos contrapuestos.

Esta segunda estrofa puede convertirse en una extensión de la anterior, es decir, el vidrio animado se convierte en la nave con velas vivas o, como se especuló, en el espejo transformado a partir del vidrio. Tenemos la imagen poética con la mezcla de las personas gramaticales y las oposiciones conceptuales.

En la tercera estrofa, parece que opta por uno de los extremos expuestos en el juego de oposiciones: "vuelo", "luz", "ardías", "abrásate":

No retire tu espíritu cobarde
el vuelo de la luz donde te ardías,
abrásate en el riesgo que buscabas.

La segunda persona se hace plenamente patente y crea la sensación de una orden. Aclara quizá algo, como una especie de pausa para la reflexión ilativa: "retire" la tercera persona que la asocia con el espíritu, pero se aclara que éste pertenece a la persona que se tiene enfrente. Esta estrofa es como realizar un respiro profundo para luego rematar con fuerza, es la pausa necesaria antes del cierre.

La última estrofa mantiene plenamente la segunda persona para terminar el soneto:

Dichosamente entre sus lumbres arde,
porque al dejar de ser lo que vivías
te empezaste a volver en lo que amabas.

Se regresa a la ambigüedad anterior con "arde", pues puede ser un verbo en tercera persona o en imperativo -lo mismo expuesto con el verbo "ve"-. Las dos

lecturas pueden ser realizadas sin necesidad de que se seleccione una de ellas como la mejor, esta flexibilidad es parte de la riqueza del poema. Y si se quisiera aclarar este juego con una sola lectura especificando que la tercera persona se refiere al espíritu y la segunda al galán, podría decirse entonces que ¿cómo separamos, a nivel lógico, el espíritu del galán? ¿No son la misma cosa en sí? Lo que sí enfatiza y quizá aclara es la necesidad de las oposiciones antes expuestas, pues “arde” “dichosamente”.

Si pasamos a una unión entre los elementos, podemos encontrar uno de los aspectos más interesantes del poema que es el efecto invertido de la descripción: no es el vidrio fundido que se vacía hacia el recipiente, sino el vidrio que está fundiéndose; es la nave que toma la ruta de las velas vivas, para encenderse entre las tinieblas, pues no busca la luz, sino que es la luz misma, quizá la luz que incendió la ciudad que ahora son ruinas (recuérdese el verso quinto que tiene: “obscuras ruinas”). El deseo de la lumbre, de la luz, del vuelo. Al principio del poema parece ser que el sentido de movimiento es inverso, y ésta sería una de las posibilidades; otra es que sea un poema escrito como si se regresara la cámara cinematográfica, es decir está escrito en un tiempo que parte del presente hacia al pasado y no como sucede en la realidad, del presente al futuro.

Hasta aquí se ha buscado una línea interpretativa dentro de las ambigüedades que enriquecen este poema. La imagen del vidrio y la prosopopeya forzosa con el último verso “lo que amabas”, nos lleva automáticamente a la idea de la esperanza o en el anhelo del ser humano y parece ser que está cerrado todo. Si nos regresamos hay algo que no termina de embonar: el título. ¿Por qué lo de la mariposa? Podemos advertir primero que no se presenta como una imagen dentro del poema, sino como una referencia cultural. Pues las imágenes que aparecen son la del vidrio fundido y de la nave incendiada. ¿Y la mariposa?

Será necesario, antes de ahondar en asociaciones, detenernos en esta referencia. Podemos caer en la tentación de una referencia zoológica: la metamorfosis de gusano a mariposa, pero sigue existiendo la idea de que no fue del todo acertada la asociación entre la oruga y el vidrio, hacia el vuelo o hacia el estado líquido. La palabra que más enfatiza la necesidad de una referencia

cultural es "mariposa". Veamos lo que dicen los diccionarios de símbolos al respecto:

Mariposa. Entre los antiguos, emblema del alma y de la atracción inconsciente hacia lo luminoso. La purificación del alma por el fuego, que en el arte románico se expresa por el carbón encendido que el ángel pone en la boca del profeta se ve representada en pequeña urna de Matti por la imagen del Amor, que tiene en su mano una mariposa a la que acerca una llama. El ángel de la muerte era representado por los gnósticos como pie alado pisando una mariposa, de la cual se deduce que asimilaba ésta a la vida más que al alma en sentido de espíritu y ente trascendente. Esto explica que el psicoanálisis conceptúe la mariposa como símbolo del renacer. En China, aparece con el sentido secundario de alegría y felicidad conyugal.⁷

El galán que se acerca a lo luminoso, con el consiguiente riesgo de incendiarse, la asociación con el alma queda unida con la imagen del vidrio encendido del primer cuarteto; así, varios de estos símbolos pueden estar relacionados con el poema. Y también podemos unir la idea del renacer, que estaría muy asociada con la referencia zoológica. Y si vemos el título mantiene una relación con las imágenes del poema, pero todavía es difícil saber si se orienta a lo espiritual o a lo amoroso, o al amor religioso. Veamos otro diccionario:

Mariposa 1. Fácilmente consideramos la mariposa como símbolo de ligereza e inconstancia. La noción de la mariposa quemándose en la candela no es particular de nosotros [los europeos -observación mía-]. "Como las mariposas que se apresuraron a la muerte en la llama brillante, se lee en el *Bhagavad Gita* (11,29), así corren los hombres a su perdición" (...)

Otro aspecto del simbolismo de la mariposa está fundado en sus metamorfosis: la crisálida es el huevo que contiene la potencialidad del ser, la mariposa que sale es un símbolo de resurrección. También es, su periferia, la salida de la tumba. Se utilizaba un símbolo de este orden en el mito de Psique, que se representa por mariposa (...)

3. Entre los aztecas la mariposa es un símbolo del alma, o del aliento vital, que escapa de la boca del agonizante. Una mariposa entre las flores representa el alma de un guerrero caído en los campos de batalla (...)

5. Una creencia popular de la antigüedad grecorromana da al ama que sale del cuerpo de los muertos la forma de una mariposa. Sobre los frescos de Pompeya, Psique se representa como una niña alada, semejante a una mariposa. Esta creencia se halla entre ciertas poblaciones turcas del Asia central, que han sufrido influencia irania y para quien los difuntos pueden aparecer en formas de mariposa no diurna.⁸

⁷ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Colombia, Labor, 1994.

⁸ Jean Chavaliere (dir.), *Diccionario de los símbolos*, tr. Manuel Silvar y Antonio Rodríguez, Barcelona, Herder, 1985.

Retomo el inicio de este escrito, las múltiples lecturas que se pueden hacer del poema enriquecen las interpretaciones del poema, casi como obra abierta. Esto muestra la riqueza del poema pues sugiere más de una imagen y la participación del lector es importante para la creación y selección de una de las interpretaciones. Propone una libertad que adjudica lo universal, un poema muy inscrito en las situaciones propias de su época y un poema que muestra la independencia de éstas por la apertura en la interpretación. Extendamos más las posibilidades del poema; la mariposa era, entre los antiguos, el emblema del alma.

El símbolo birmano del alma o psiquis era la mariposa. En Grecia, la diosa Psiquis se representaba generalmente por las alas de la mariposa. En los blasones heráldicos –representada de frente, con las alas extendidas- es emblema del corazón enamorado o de amistad generosa. En la simbología religiosa aparece en los cuadros de la Virgen y del Niño, significando la Resurrección de Cristo y en sentido más general la de todos los hombres. Tal significación deriva de sus tres estados (oruga, crisálida, mariposa) claros símbolos de la vida, la muerte y la resurrección.⁹

La metáfora de mariposa lleva al alma y luego a Psiquis. Encontramos un juego doble de imagen: Psiquis que es como vidrio o el alma que es como vidrio, así como la unión de la fragilidad de la mariposa, del vidrio, del alma y de Psiquis. Y por este medio vamos conectando el título con el primer verso. Quizá no necesitamos una referencia literaria para entender la relación entre vidrio, alma y mariposa, pero sí se necesita si queremos entender qué hace Psiquis en este fractal.

Tenemos también que establecer la distinción entre los símbolos que seguramente asimiló Luis de Sandoval y aquellos que seguramente no le correspondían, como por ejemplo el del psicoanálisis, también se me hace difícil que haya asimilado la simbología de los aztecas. Lo más probable es que haya tenido influencia como símbolo de las dos corrientes que marcan su época: la tradición grecorromana y el cristianismo. Si nos quedamos con estas dos versiones vemos que son imágenes opuestas, pues una sería la metamorfosis de gusano a mariposa y la otra la mariposa que se incendia por la obsesión que le provoca el fuego. Según una de estas ideas, es la mariposa triunfante, que dejó un

⁹ José Antonio Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos, las ciencias y las artes en su expresión figurada*, 5ª ed. Madrid, Tecnos, 1997. (1ª ed 1962), p. 292.

estadio y ahora vuela; por otra, tenemos a una mariposa en destrucción. Pero ¿cómo unimos con esto el mito de Psique? Las asociaciones se muestran fascinantes y de una capacidad connotativa que puede incluir varias culturas. La amplitud sugerente del poema se extiende, se reconvierte y se puede llevar hacia varios momentos. Pero al mismo tiempo esto nos dificulta para seguir una imagen y se recuerda al pasaje de *La Odisea* cuando Menelao tiene que sujetar a Proteo y no debe soltarlo a pesar de que cambia su forma en distintos monstruos, debe abrazarlo hasta que se rinda. Después de sus múltiples transformaciones regresará a su forma original y contestará a todas las preguntas, del pasado, del presente y del futuro. Parece que como Proteo, la imagen de la mariposa puede adoptar varios aspectos. Y el poema mismo extiende más las imágenes y las connotaciones hasta quedarnos estupefactos frente a las posibilidades. La mariposa puede ser algo bueno o malo, puede ser un dios griego o cristiano, puede ser una transformación dulce hacia el cielo con una vida nueva o un incendio que destruye y quita la vida. Puede ser el alma redimida, el alma perdida por su ambición o el enamorado fascinado.

"Riesgo de un galán en metáfora de mariposa" revela otro elemento que es el galán mismo, lo cual implica una cuestión amorosa. Es común relacionarlo, si pensamos en las comedias, con el enamorado que pretende los favores de una dama. Esta puede ser la clave para que la imagen se guíe por la idea del amor o hacia el aspecto negativo, pues tenemos lo de "riesgo". Quizá entonces la tradición grecolatina sea más fuerte que la tradición cristiana. Pero de ser así quedarían de cualquier modo varias dudas.

Revisemos algunas interpretaciones que ha tenido el poema de Luis de Sandoval y Zapata están la de Alfonso Reyes: "Como es filosófico, es erótico: '¡Abrásate en el fuego que buscabas –dice al amante, jugando la metáfora de la mariposa-, Dichosamente entre sus lumbres arde!'"¹⁰ y la de José Pascual Buxó: "(...) su tema predilecto de las metamorfosis, ahora para relacionarlo con la pasión erótico-panteísta." ¹¹. Quizá Alfonso Reyes inició con la línea interpretativa y de

¹⁰ Alfonso Reyes, "Letras de la Nueva España" en *Obras completas*, t. XII, México, FCE, 1983. p. 362.

¹¹ Luis de Sandoval Zapata, *Obras*, ed. José Pascual Buxó, México, FCE, 1986. p. 34.

esta manera se ha continuado, pero parece ser que siempre queda la duda de si se propuso solamente una línea interpretativa, la erótica mezclada de filosofía – que no es muy clara-, o existe un propósito de explotar las posibilidades interpretativas con vuelcos en las imágenes.

Ambos coinciden en orientar el poema, desde el punto de vista temático, hacia lo erótico. Si es así, cómo podemos entender las imágenes del vidrio fundido tomado en regreso, en su reconversión, en las velas que se acercan a lo luminoso: es el galán que se acerca a la enamorada y que será fundido en su amor; ella será el espejo de su llama, cuando se reconozca en la otra persona; tenemos la posibilidad de un galán que pretende a una dama imposible de conseguir, lo cual lo lleva a una frustración incendiada, Sandoval sería entonces un heredero de la tradición del amor cortés; puede ser que su dama se convierta en una Beatriz o Laura, etérea y espiritual. O puede entenderse como una fundición en la pasión amorosa, con los riesgos, ¿pero cuales riesgos? La pretensión de una mujer casada para continuar con la tradición cortesana o ¿a qué se refiere? Puede ser una pasión bastante carnal. Las imágenes del poema están ahí, pero ¿hacia dónde se dirigen, cuál es el tema o los temas?

Los dos críticos agregan también al tema erótico un condimento más; Alfonso Reyes agrega lo filosófico y Pascual Buxó, lo panteísta. Siempre queda la sensación que algo más está presente.

La idea de la mariposa que se acerca al velón podemos relacionarla con el vidrio del primer cuarteto o con la nave del segundo y vuelve ser una mariposa en el primer terceto. Es un juego de transformaciones que crea una sensación inasible. Es necesaria la pregunta ¿qué sentido tienen estas transformaciones? La mariposa es un vidrio animado, dentro de la simbología revisada; está asociada con el alma. Quizá sea una imagen visual cuando hablamos de fragilidad representada por el vidrio y la mariposa, y cuando decimos que la mariposa es como la nave con sus velas incendiadas. Se presenta un paralelismo y una antítesis de valores entre el primer cuarteto y el segundo. Pues en el caso del vidrio existe una inclinación hacia lo positivo, pues en el momento que deja ser vidrio fundido y muere adquiere una forma que se anhelaba. En cambio la imagen

de una nave con sus velas incendiadas (nótese que no es la mariposa acercándose a la vela, sino la nave con sus velas incendiadas), sólo le espera oscuridad. Las "oscuras ruinas", la "fúnebre noche", nos revelan un final muy distinto al vidrio.

Vemos que el remate del terceto borra cualquier duda sobre el amor y la transformación que éste provoca. La finalidad es "amar". ¿Qué es lo que se ama, desea o anhela? El "vidrio animado" sugiere la idea del alma o de espíritu, de ser así, podría relacionarse con la tradición cristiana. El "vidrio animado" puede ser interpretado también como el que busca integrarse con el "ser superior" presente en la naturaleza, entonces puede ser panteísta. El amor visto desde estas dos interpretaciones es positivo.

Se revisó también que la idea de un galán nos lleva hacia su deseo: la dama. Sin embargo se mantiene la idea de que la mujer sea el alma. El primer terceto soluciona muy poco estas posibilidades, se concentra en el abrasarse con lo que se deseaba: puede ser aquella aspiración espiritual, el abrasarse sería el ascenso del espíritu, la crisálida convertida en mariposa, la mariposa unida al fuego; puede ser la mujer ideal e inalcanzable y en este caso el incendio sería la frustración, la mariposa que sigue la luz y se incendia, desaparece y su ambición es castigada, o es el deseo hacia una mujer, donde el ánima y el fuego serán en sí la pasión y el deseo sexual, el hombre que se funde con la mujer.

Sin embargo, sigue quedándonos una sensación de un extremo oscuro y pesimista, de una sección de riesgo. Es decir que no podemos dejarlo sólo desde un extremo positivo, el poema contiene lo negativo también, es como la dureza y fragilidad del vidrio. Así podemos observar que las connotaciones de la imagen de la mariposa, es propuesta en el poema conservando esa capacidad de ambigüedad: entre lo bueno y lo malo que resulta de la metamorfosis.

El remate de entrega hacia el fuego, el amor y la transformación hace pensar que la ambición puede tener su parte positiva. Pero siempre deja esa duda, pues pueden ser las "oscuras ruinas" de la pasión. Creo que es evidente que Luis de Sandoval realizó el poema con toda intención de no cerrar la imagen de la mariposa, sino extenderla y revisar las posibilidades significativas para el ser

humano dentro de su cultura novohispana. La ambición como tema deja libre la posibilidad de agregar las infinitas posibilidades y pesos valorativos. Las múltiples metamorfosis pueden permitir la asociación con distintas interpretaciones hacia lo positivo o lo negativo. De esta manera, el poema sólo exalta la sensación del deseo, de la ambición, por esto cambiamos el tema del poema y su materia es la ambición.

El siguiente poema puede verse como una continuación de las transformaciones mencionadas. Hemos visto cómo Luis de Sandoval transformó a la mariposa en un vidrio animado y en una nave incendiada. Ahora se convierte en una garza:

2.2.1.2.

A una garza remontada

Tú que rompiste esa ciudad del viento
trepando al sol, alcázares de nieve;
que por enamorada, si por breve,
ya fuiste girasol, ya pensamiento.

Ya tu ambición al párpado sediento
paciendo en tanto espíritu no muere
y cuando en golfo imperceptible bebe
le paga en parasismos el aliento.

En dos alas espíritu embarcado,
si por ardiente de tan grande abismo
voló planeta de erizada espuma,

no descienda tu espíritu elevado,
pase a constelación tu parasismo,
quédate estrella, ya no bajas pluma.¹²

Partamos de la simbología de la garza:

Símbolo de la mañana de la generación vital, entre los egipcios, considerándose, con el ibis y la cigüeña, como ave favorable.¹³

¹² Luis de Sandoval, ob. cit., p. 89.

¹³ Juan Eduardo Cirlot, ob. cit., p. 219.

Lo de "generación vital" y la "mañana" se asocia con lo positivo. Antes de continuar veamos si esta connotación se mantiene en otras referencias:

En Egipto era, ocasionalmente, pájaro sagrado; el pájaro Benu (Fénix) aparece espontáneamente en forma de garza. Por su largo pico, se encuentra a veces como símbolo de búsqueda de la sabiduría escondida; otras, como símbolo de la curiosidad (que mete su pico en todas partes). En la Edad Media, al igual que otros animales que devoran serpientes, símbolo de Cristo. Por su plumaje ceniciento, la garza gris era considerada como símbolo del arrepentimiento. Según Plinio, la garza puede derramar lágrimas de dolor, causa por la que se le relaciona simbólicamente, con Cristo en el monte de los Olivos.¹⁴

Esta última referencia la podemos observar con más detalle en la descripción del *Bestiario Medieval*:

Dijo el salmista: "La morada de la garza le sirve de guía" (Salmos 103,18) El *Fisiólogo* ha dicho: este pájaro es bastante prudente, más que muchos otros. Tiene un solo nido y una sola morada: no busca muchos nidos, sino que, allá donde construye el suyo, allá se alimenta y duerme; no come cuerpos muertos, ni vuela a muchos lugares: su nido y su comida están en un solo lugar.

Tú tampoco, fiel, no debes buscar los muchos lugares de los herejes: que tu único nido sea la Santa Iglesia de Dios, y tu único alimento el pan bajado del cielo, Nuestro Señor Jesucristo; no toques las enseñanzas muertas, si quieres recibir el pan celeste bien cocido, y no busques los numerosos lugares de los herejes.

Bien ha hablado el *Fisiólogo* de la garza.¹⁵

En este poema observamos otra vez la paradoja con la garza, pues es un animal sedentario y estable, según la simbología presentada; el poema presenta una garza ambiciosa, que despliega su vuelo. También podemos destacar cómo el título es la introducción de la imagen que se desenvuelve en el poema, pero no cambia de sujeto poético como en el anterior poema.

Revisemos ahora el primer cuarteto para seguir el orden iniciado en el poema anterior:

Tú que rompiste esa ciudad del viento
trepando al sol, alcázares de nieve;
que por enamorada, si por breve,
ya fuiste girasol, ya pensamiento.

¹⁴ Marianne Oesterreicher-Mollwo, *Diccionario de símbolos*, tr. Purificación Murga, Madrid, Rioduero, 1983. p. 109.

¹⁵ *Bestiario Medieval*, ed. Ignacio Malaxehecerría, Madrid, Siruela, 1986. p.105.

Podemos destacar que mantiene la segunda persona, con lo cual existe cercanía hacia el individuo al que se refiere, pero al mismo tiempo, es un efecto hacia un posible sujeto imaginado y con ello a la transposición a la primera persona.

Aparece la ciudad, ahora no son ruinas, sino de viento, el ambiente libre y ascendente. Vemos como la garza osa transgredir su condición al ascender hacia el sol, hasta los alcázares de nieve, si consultamos un manual de ornitología, podemos encontrar que:

Las garzas tienen una distribución prácticamente global. Se ausentan de las regiones árticas y antárticas, y de las altas elevaciones nevadas. Son más frecuentes y diversas en las regiones tropicales. En algunas especies hay poblaciones que viven todo el año en zonas tropicales sin vagar muy lejos de donde anidan, son sedentarias. Y en esa misma especie hay poblaciones que anidan al norte o sur de los trópicos y migran par invernar en zonas cálidas.¹⁶

En el poema, la garza rompe con su instinto para escalar hacia las alturas, siguiendo el sol, a los niveles donde aparece la nieve en las montañas, ambiciona una naturaleza distinta a la suya, quiere igualarse con las águilas o los halcones. Es una imagen que rompe con lo que se puede esperar de un ave de este tipo que sigue lo cálido del sol, pero su habitación no está entre el frío de las altas montañas, y por lo tanto expone una contradicción en su deseo desmedido por la ambición de seguir al Sol y llegar a las altas cimas que son frías.

Sigamos adelante en el tercer verso, en la misma estrofa, con el mismo recurso de cambiar la imagen y el sujeto se transforma en un girasol con la misma obsesión por la luz. Si unimos esto con lo que hemos señalado en el anterior poema vemos la siguiente metamorfosis: galán, mariposa, vidrio, nave, garza y girasol.

Podríamos ahora pensar hacia dónde nos orienta esta imagen, podría ser que toque la línea del amor, "que por enamorada", y podríamos identificar, entonces a la garza con una dama, por el sustantivo femenino. Se recrea la imagen de la garza dejando la ciudad de viento para ascender rumbo al Sol, masculino. En el desarrollo de dicha imagen el Sol funciona como contrapeso de

¹⁶ Mariano Jiménez, *Las Garzas*, <http://www.damisela.com/zoo/ave/otros/ciconi/ardei/index.htm>, consulta: 12, septiembre, 2003.

la nieve, la flor, el pensamiento y la ciudad de viento; se revela un ambiente expresado por la garza que aspira a su contrario: de la temperatura de la nieve a la del Sol, de la fragilidad de la flor a la fortaleza, y de lo efímero del pensamiento a la permanencia. Así el Sol funciona como calor, permanencia y fortaleza. Entonces podemos dirigir, en este primer cuarteto, nuestro tema hacia el amor, y sería definido como la aspiración del contrario. La garza, como ente femenino y el Sol como ente masculino que propone una idea amorosa de complemento. Si queremos relacionarlo con el primer problema podríamos hacer la transferencia de la mariposa en garza y en vez de velón sería el Sol. Así sería sólo una sustitución. Pero también puede recordarnos, por la idea de ave que se acerca al Sol, con Ícaro, o con la ambición de Faetón. Este tipo de asociaciones presentan su constancia en las múltiples evocaciones y sugerencias del poema.

Vayamos ahora al segundo cuarteto:

Ya tu ambición al párpado sediento
paciendo en tanto espíritu no muere
y cuando en golfo imperceptible bebe
le paga en parasismos el aliento.

Vemos cómo los versos 7 y 8 son la cura de los versos 5 y 6: "sediento" – "bebe", "no muere" – "aliento". Y observamos un cambio semántico porque no escribe "tanto amor", sino "tanto espíritu", con lo cual presenta otra sensación, quizá hacia esa tradición cristiana que relaciona lo espiritual opuesto a lo carnal, pues sólo habla de la pervivencia del espíritu, nunca de algo tan físico como incendiar las alas o cosa parecida. Y remata con el paroxismo. Un éxtasis que no sabemos bien ubicarlo, si hacia una situación mística o hacia una situación amorosa carnal. La misma mención del espíritu la encontramos en el primer poema presentado, parece ser que estos dos elementos, la garza-mariposa y el espíritu como la parte asociada se manifiestan en estas imágenes poéticas de la misma manera.

El primer terceto orienta cada vez más hacia lo espiritual, "espíritu embarcado", y entonces aparecen las preguntas sobre qué tipo de espíritu:

En dos alas espíritu embarcado,
si por ardiente de tan grande abismo
voló planeta de erizada espuma,

Y vemos la enfática asociación astronómica: Sol y planeta y la antítesis espacial con "grande abismo" y de nuevo la ascensión. Esta asociación astronómica nos lleva a algo también etéreo y por lo tanto de una exigencia intelectual, de ascendencia hacia un estadio superior.

En la última estrofa encontramos elementos que siguen desconcertando pues no podemos orientar bien hacia dónde conduce nuestros sentimientos:

no descienda tu espíritu elevado,
pase a constelación tu parasismo,
quédate estrella, ya no bajas pluma.

Pues por momentos lo relaciona con lo amoroso, después con lo espiritual, ¿será una cosa religiosa? El último terceto extiende la ambigüedad, como lo vimos en el poema anterior. Su espíritu está en un paroxismo, no sabemos por qué, y este estadio del sentimiento asciende cada vez más, con un nuevo remate astronómico: "quédate estrella". También cabe la posibilidad de relacionar lo espiritual con lo amoroso, pero enseguida encontramos una bifurcación, es decir, hacia lo amoroso carnal o hacia lo amoroso solamente espiritual.

Sin realizar más asociaciones, podemos orientar el poema hacia la exaltación del sentimiento, del espíritu como una forma suprema del ser. No importa en realidad su causa, sino el éxtasis y el sentimiento de ascender; de negar, quizá, la materia, de sentirse en "las nubes". ¿Las causas? Amor, religión, pensamiento, etcétera. Es una ambición, pero podríamos decir que es la ambición del espíritu.

Nos encontramos frente a un poema con la imagen del ser alado que se acerca hacia lo luminoso provocando fuego o paroxismo. Y de nuevo la ambigüedad, el coqueteo con lo amoroso carnal y la exaltación del sentimiento. Podemos especular cosas como que la fragilidad del ser – mariposa o garza – adquieren significado y fuerza cuando se acercan a la luz a ese estado que le da forma y fuego al ser. Y encontramos la constante que el poema se orienta hacia el sentimiento mismo, la ambición de sentir. Entonces el deseo o el anhelo hacia un fuerte paroxismo provocado por el sentimiento mismo, no es un medio, sino el fin y la redención. La fragilidad de lo insensible adquiere consistencia cuando experimenta el ascenso de las emociones.

Antes de realizar más especulaciones al respecto vayamos a otro poema que está vinculado con lo mismo.

2.2.1.3.

Al mismo asunto

Ave que te llevó tu fantasía
a vagaros piélagos del viento
al sol, cuando calzaste al ardimiento
sus plumas del espíritu del día

Conceden tanto mar de argentaría,
entre respiración y movimiento,
cuando encendido, inmóvil el aliento,
fuiste centella de su abismo fría.

Te derretiste, tan de luz avara,
que cuando un Mongibelo desataste,
no volviste señal de una centella;

Porque la emulación no te intentara
apagar el ardor, más afectaste
perderte polvo que bajar estrella.¹⁷

Este título rompe con algo que hasta ahora se había mencionado: la independencia significativa de los poemas (ver arriba lo abordado en Octavio Paz). Esta tesis trata de establecer una relación entre los poemas de los mismos temas y entre algunas imágenes que se repiten. Al leer "al mismo asunto", permite la relación de dos poemas, pues temáticamente pudo hablar de lo mismo sin necesidad de recurrir a este título, sobre todo porque se ha visto que para Luis de Sandoval los títulos tienen una importancia significativa para el sentido del poema. Así que son dos poemas con su independencia, pero al mismo tiempo se puede abstraer su relación (recuérdese lo abordado sobre los fractales)

Este poema está a continuación del poema "A una garza remontada", podemos, entonces, comprenderlo como una metáfora extendida o como un apéndice de otro. ¿Este poema se tiene que leer por sí solo o es parte del poema

¹⁷ Luis de Sandoval, ob. cit., p. 90.

anterior? Ésta es una pregunta que puede romper los límites de la crítica con lo cual siempre se percibe al fenómeno estético por encima de las especulaciones críticas.

Los dos poemas tienen sustantivos que se repiten y casi adoptan la misma intención: ave, viento, sol, el volcán y el mismo remate.

En el primer cuarteto vemos un cambio con respecto a lo expuesto con anterioridad, pues ahora la imagen no es de un ave que rompe su condición natural, sino que enfatiza lo de "fantasía", no asciende en forma "física", sino que tenemos un ascenso mental, ¿será el camino como deben de leerse los demás poemas? No menciona la parte amorosa, ahora sólo es esencia, espíritu en sí:

Ave que te llevó tu fantasía
a vagaros piélagos del viento
al sol, cuando calzaste al ardimiento
sus plumas del espíritu del día

De esta manera, el pensamiento o la fantasía, será quien permite el ascenso con lo cual queda a un lado una atracción física o el ardimiento de la pasión sexual. Nos queda como imagen recurrente la idea de las alas incendiadas por la ambición, y estas alas son las mismas que permiten ascender para incendiarse y son las primeras en hacerlo.

En el segundo cuarteto, encontramos un verbo en tercera persona del plural que enseguida lo tenemos que relacionar con un sujeto. Parece ser que el sujeto más evidente se encuentra en las plumas encendidas, así podría leerse: "Sus plumas del espíritu del día conceden...". Las alas encendidas serán el mar de argentaría. Veamos cómo se regresa a la palabra mar, recordemos el primer poema analizado, esta unión entre mar y luz se vuelve a presentar:

Conceden tanto mar de argentaría,
entre respiración y movimiento,
cuando encendido, inmóvil el aliento,
fuiste centella de su abismo fría

Así los elementos de luz, mar, abismo y ascenso se presentan como constantes de estos poemas además de la imagen principal de la mariposa-garza. Al mismo

tiempo, también se llega al fin: la incandescencia como remate de las pretensiones.

Para el primer terceto, recurre a otra imagen más para seguir extendiendo lo que se ha mencionado, ahora con el Mongibelo, se cree que hace referencia al volcán Etna, lo cual recuerda al fuego de Vulcano y presenta un cambio en el ascenso que hasta ahora se había presentado, es decir que hace énfasis en el "no volviste señal de una centella":

Te derretiste, tan de luz avara,
que cuando un Mongibelo desataste,
no volviste señal de una centella;

El fin el fuego o la fundición con la parte superior y desprecio a lo inferior, al abismo mencionado. Además, otra constante es las plumas que se incendian, el volcán como una forma terrestre que asciende, con lo cual vemos que no es que se acerque al fuego, sino es el fuego mismo que nace de la tierra y vuela por los vientos.

Porque la emulación no te intentara
apagar el ardor, más afectaste
perderte polvo que bajar estrella.

En el último terceto observamos una vuelta a la imagen del ave incendiada y al mismo tiempo al complemento. La emulación se asocia con la individualidad, pues prefiere el ardor que fundirse con el fuego general. Se asciende a tal grado que prefiere convertirse en polvo que volverse parte del volcán ardiente. La garza, el ave, el galán no buscan fundirse con el todo, sino consumirse en el sentimiento mismo hasta agotarse con el fatalismo que implica.

Tenemos entonces una transposición de los atributos de la mariposa a los de un ave y de la llama del velón transportada a una incandescencia propia, y al mismo tiempo, una ascensión representada por el Sol primero y luego al fuego de un volcán en actividad. Vemos que no sólo en estos tres poemas observamos lo mismo, pues tenemos el siguiente poema:

2.2.1.4.

A un pajarillo

Pimpollo sensitivo de los vientos,
esmeralda con vida de las aves,
aunque el idioma racional no sabes,
imitas los humanos movimientos.

Lazos el cazador pone violentos
a tu prisión, en que la vida acabes;
centellas pone que, lucientes llaves,
abran puerta fatal a tus alientos.

En tu fuga tus plumas no desveles,
porque cuando las bates vas soplando
en la hoguera, la muerte y el estruendo.

¡Ah desdichado pájaro, no vuelles,
que son peligros que te van quemando
las mismas alas con que vas huyendo!¹⁸

En el título encontramos nuevamente al ave, de una forma mucho más simple, no como aquellos títulos que se han comentado. Encontramos las siguientes relaciones semánticas: ave, viento, incendio.

En el primer cuarteto, continúa con una constante que se ha subrayado, la transformación del sujeto poético (mariposa, vidrio, nave, ave y pimpollo). Según el DRAE, pimpollo es: "Pino nuevo. //2. Árbol nuevo. 3// Vástago o tallo nuevo de las plantas. //4 Rosa por abrir..."¹⁹. Se tiene que resaltar que en cada transformación se agrega un nuevo matiz a la imagen general del ser alado y el fuego. Decirle al pajarillo pimpollo, conduce al pensamiento a la frescura, a lo novel o a lo ingenuo. Enfatiza esta idea con el verde "esmeralda" y su asociación con el pimpollo. Se resalta también la insistencia de destacar lo sensible: "sensitivo". Existe un contraste entre el énfasis de la animalidad ("idioma racional no sabes") y al mismo tiempo su humanidad ("imitas los humanos movimientos"). Esto hace pensar ¿hacia dónde está llevando la imagen? ¿No sabe el idioma racional por su verdor, por su corta edad? ¿Cuáles son los humanos movimientos de esta ave? Podemos encontrar una unión entre los contrarios y la

¹⁸ Luis de Sandoval, ob. cit., p. 88.

¹⁹ 22ª ed., 2001.

indeterminación de estos sujetos poéticos que se diluyen y aumentan las posibilidades interpretativas. Puede asociarse también con la unión entre los contrarios, entre lo bajo y lo alto. Destaquemos que las plumas en el anterior poema eran de color de plata, incendiadas; ahora son de "esmeralda con vida" la asociación entre lo incendiado con lo vital del verde.

En el segundo cuarteto, vemos una situación narrativa, los sucesos de esta ave que terminó en prisión:

Lazos el cazador pone violentos
a tu prisión, en que la vida acabes;
centellas pone que, lucientes llaves,
abran puerta fatal a tus alientos.

Sin mayor explicación observamos una posibilidad de escapar y su relación con la luz, el fuego: "lucientes llaves". Y también la idea de lo fatal, ahora no es que se acerque, ahora es una puerta con lo cual presenta un vuelco a la imagen. Lo mismo se observó en el poema "A un garza remontada": la palabra "aliento", en el primer caso era el aliento en paroxismos, en este caso también se encuentra la idea de anhelo. Recordemos también, cómo en el primer poema analizado "Riesgo grande de un galán en metáfora de mariposa" encontramos una imagen donde aparecía una inversión del movimiento, con el vidrio que toma forma cuando sale del fuego. En este caso, observamos una imagen invertida, donde no se busca, sino que se huye, pero al igual que aquella imagen, ésta tiene su fuego propio.

Con el primer terceto se enfatiza esta regresión a la imagen: si huye, sus alas serán incendiadas:

En tu fuga tus plumas no desveles,
porque cuando las bates vas soplando
en la hoguera, la muerte y el estruendo.

Es como tener la imagen de la mariposa, luego convertirla en ave, después invertir el movimiento, ahora en vez de acercarse, se aleja. De cualquier manera las alas están incendiadas, pero ¿cómo alejarse sin desplegar las alas? Es lo mismo que hemos visto en los otros poemas: ¿Cómo puede la mariposa acercarse al fuego sin ser incendiada? ¿Cómo subir a los volcanes para estar más cerca del sol sin

¹⁹ 22ª ed., 2001.

romper con la naturaleza propia de la garza? ¿Cómo no derretirse si se está cerca del sol?

La última estrofa contiene signos de admiración para destacar la idea expresada en el primer cuarteto, es como una extensión de la fatalidad y la contradicción presentada:

¡Ah desdichado pájaro, no vueles,
que son peligros que te van quemando
las mismas alas con que vas huyendo!

Este remate no tiene el mismo tono de invitación, en este sentido es distinto a los anteriores poemas, donde el imperativo destacaba la posición del autor literario y animaba la culminación del deseo. En este caso no es así, existe el "no vueles".

Observemos que la ambición lo mismo provoca su obseso deseo y al mismo tiempo lo lleva a la perdición. No se evita una parte de la acción hacia el deseo, sino que existe una fatalidad implícita, pero es una entrega a ella que, como constante, podemos observar el apego al sentimiento mismo que provoca el deseo.

Quizá dentro de esta línea, pero sin la imagen de lo alado hacia lo flameante, encontramos otro poema que sigue dentro del tema de la ambición. Se pueden extender las alas del significado hacia otra preocupación, es como extender y abstraer esta paradoja a otro nivel existencial: el amor. Pero antes de esto nos detendremos un poco en el poema siguiente:

2.2.1.5.

Daba Lisida de beber a un pájaro

A chupar un coral vivo se atreve
un pajarillo, cándido rocío;
hoy entre brindis del hechizo frío
en contactos de yelo fuego bebe.

Deja esos Etnas de volcán de nieve,
vuela a beber carámbanos al río,
que será tu sediento desvarío,
con llama blanca, mariposa breve.

Líquidas brasas, fuego cristalino,
inundad ese pájaro con agua,
en éxtasis fogosa, hoguera fría.

Infeliz a favor tan peregrino,
sólo porque no supo en esa fragua
que tan dichosa muerte bebía.²⁰

Sen ha explicado hasta ahora que la imagen comentada, el ser alado que por su pretensión se incendia, tiene varias transformaciones en los poemas seleccionados manteniendo una estrecha relación alrededor del tema de la ambición. Este poema es otra de las metamorfosis que sufre la imagen mencionada. El giro que adopta este poema se inclina hacia el tema amoroso. Se ha puesto en esta sección porque recurre a la misma imagen; sin embargo, esta ambición es amorosa y no podemos enfatizar un panteísmo pues las referencias parecen ser bastante concretas. En el título se encuentra un sustantivo femenino (Lísida) y un sustantivo masculino (el pajarillo), lo cual conduce a una relación con tonos amorosos. Si continuamos con las relaciones, el pajarillo sería el galán del primer poema analizado²¹. Se puede también considerar que esta misma imagen extendida tiene demasiados elementos que sugieren una especie de juego en el "ir y venir" de las posibilidades poéticas de una sola imagen. Cabe destacar que se presenta la transformación pájaro-mariposa; ambas imágenes aparecen en el cuerpo mismo del poema, en los dos cuartetos. Si seguimos el título podemos relacionarlo con el cuarto poema analizado, "A un pajarillo"; ahora la relación se establece con lo volcánico, el Etna, y se continúa el hilo conductor con el tercer poema²². Es como si este soneto estuviera conectado con los anteriores por medio de las cuerdas significativas que se han tendido.

Vayamos por estrofas. El título proporciona los primeros trazos del dibujo, una mujer que da de beber a un pájaro, en el primer cuarteto vemos que se extiende la imagen desde la perspectiva del pajarillo, no de la dama:

A chupar un coral vivo se atreve
un pajarillo, cándido rocío;
hoy entre brindis del hechizo frío
en contactos de hielo fuego bebe.

²⁰ Luis de Sandoval, ob. cit., 94.

²¹ "Riesgo grande de un galán en metáfora de mariposa"

²² "Al mismo asunto" Ave que te llevó tu fantasía...

Luis de Sandoval propone el color en este poema, el "coral vivo", lo cual puede llevarnos a la asociación con el rojo de un volcán activo (Mingibolo) o del fuego de la vela; sin embargo esa insinuación erótica está presente, porque tenemos el referente de Lísida dando de beber, ella es quien propone el líquido. Este coqueteo con lo erótico sigue con el frío y el fuego que bebe. Resalta la frialdad de ella frente al ave, "cándido rocío". Con la antítesis entre los extremos expuestos en la idea de la frialdad de la mujer y el ardor del galán. Es indudable que esta ambición está cerca de lo amoroso, pero entonces plantearíamos la pregunta ¿así deben leerse los otros poemas? Se cree que la respuesta es no, porque en sí estamos viendo las posibilidades de esta imagen y vimos que dentro la ambición se intercambia solamente el objeto y el tema adquiere un tono distinto, es lo que sucede en este poema.

En el inicio del quinto verso aparece la palabra "Deja", con lo cual nos remite a un imperativo, presentándose otra vez esos cambios de persona gramatical, de acercamientos y alejamientos de la imagen:

Deja esos Etnas de volcán de nieve,
vuela a beber carámbanos al río,
que será tu sediento desvarío,
con llama blanca, mariposa breve.

Continúa con las oposiciones: volcán-nieve, un hecho que así sucede en la realidad y expone la paradoja de la naturaleza de los volcanes al ser fuente de fuego y al tener alrededor de su boca nieve, lo cual es paradójico como la intención buscada por los poemas. Pero queda clara la aspiración del ave hacia lo alto y su pretensión que no corresponde con su naturaleza; éste es otro punto de asociación con el poema dedicado a una garza, pues esta ave tiene su hábitat en el río y nada tiene que buscar entre la nieve y las alturas de los volcanes. El deseo del ascenso terminará en un congelamiento o en un incendio, "llama blanca". Esto sorprende, porque existe un giro a lo que había estado proponiendo, pues esta congelación, y al mismo tiempo incendio, deja atrás la idea de que el ave o mariposa sea la portadora del fuego. Es decir, su ascenso hacia lo cálido como el volcán llena al pájaro de lo frío, él no tiene el fuego ni es nieve. Esta

estrofa se relaciona más con la idea de una ambición en general y no aparecen insinuaciones eróticas.

La parte temporal sigue siendo importante en este poema, no en un sentido filosófico, sino sólo en el cambio de situaciones; en el primer terceto, encontramos que cambia de sujeto para llamar la atención, como si se hubiera fastidiado de la terquedad del ave:

Líquidas brasas, fuego cristalino,
inundad ese pájaro con agua,
en éxtasis fogosa, hoguera fría.

Ahora se dirige a las brasas, en un curioso "vosotros inundad"; esta marca gramatical en plural provoca otra vez un amplio margen de preguntas; lo que se destaca es que sigue con cambios de personas gramaticales. Provoca un movimiento y una referencia a otro momento del poema que se concreta al momento en que el ave bebe.

Con el final del poema se obvia la distancia con el pajarillo. La voz poética queda atrás, no se involucra como lo hizo con los otros poemas, sino que se transforma en un juez que advirtió a tiempo y ahora contempla el castigo merecido:

Infeliz a favor tan peregrino,
sólo porque no supo en esa fragua
que tan dichosa muerte bebía.

El tono de este poema es de mayor prudencia, de una cierta madurez de vida. ¿Será que fue escrito en otra época distinta? La respuesta remite a las fechas de creación o de publicación, pues si se compusieron en una misma época, pueden ser los experimentos que el poeta realizó alrededor de una misma materia poética y de una imagen transformada; de ser así, estos poemas de Luis de Sandoval pueden compararse a los giros de una columna salomónica llena de adornos y metamorfosis. Si fueron escritos en diferentes épocas, se entenderían como un diálogo que realizó a lo largo de su vida. Estas especulaciones sólo podrán ser negadas o corroboradas cuando se descubra algún documento que verifique su fecha, cosa que se espera bastante difícil.

Regresemos a la situación de cuál será el tema, pues parece que los indicios llevan más hacia la figura amorosa. No aparece el espíritu como en los otros poemas, ni su incendio propio. Podemos ver este poema como un aviso para indicarnos que existe un tono amoroso dentro de la ambición; ambos, lo amoroso y la ambición, tienen su punto de unión en el "deseo" y éste, como se mencionó arriba, puede variar dependiendo del objeto deseado, por lo tanto estas imágenes de ambición pueden relacionarse con algo etéreo, espiritual o, como en este poema, con el deseo carnal hacia una mujer.

Si partimos en general de los cinco poemas comentados, la ambición se dirige hacia una ascensión. Ésta provoca la muerte o el incendio del pretencioso que está relacionado con lo alado y al mismo tiempo se encuentra en el viento. Se presenta la paradoja constante que se ha comentado, por lo cual, dicho ascenso tiene connotaciones positivas o negativas. ¿Qué ambiciona? Es decir el objeto directo de lo que se mencionó en la definición conduce hacia un estado superior del espíritu o del amor que es preferible a la humildad o prudencia. Estos poemas exponen la emoción incendiada entre sus contradicciones y con plena conciencia de las consecuencias.

2.2.2. Sor Juana Inés de la Cruz

El segundo poeta novohispano analizado en esta tesis es Sor Juana, de la misma manera se seleccionaron poemas que están dentro del tema específico de la ambición y se contempla el contraste que existe entre ambos poetas.

El siguiente soneto seleccionado tiene su matiz temático acentuado en lo temporal, después, al cierre del poema, cuando el "yo poético" se involucra, cambia de matiz y se orienta hacia una crítica del frenesí juvenil. Así como en Luis de Sandoval veíamos que sus poemas de la ambición están orientados hacia lo erótico en este caso la orientación sería hacia *tempus fugit*. El soneto es el siguiente:

2.2.2.1.

Verde embeleso...

Verde embeleso de la vida humana,
loca Esperanza, frenesí dorado,
sueño de los despiertos intrincado,
como de sueños, de tesoros vana;

alma del mundo, senectud lozana,
decrépito verdor imaginado;
el hoy de los dichosos esperado
y de los desdichados el mañana:

sigan tu sombra en busca de tu día
los que, con verdes vidrios por anteojos,
todo lo ven pintado a su deseo;

que yo, más cuerda en la fortuna mía,
tengo en entrambas manos ambos ojos
y solamente lo que toco veo.²³

El inicio de este poema concuerda perfectamente con el poema "A un pajarillo": el "verde embeleso de la vida humana" de Sor Juana es el "esmeralda con vida de las aves" de Luis de Sandoval. Parece ser que existe una correspondencia en las imágenes, pero la actitud es distinta. Existe la posibilidad que Sor Juana haya leído el poema de don Luis, es casi imposible comprobarlo y esta afirmación se expone como una especulación. Partamos del imaginario de que sí lo leyó para proponer un diálogo entre imágenes poéticas, una discusión desde el parnaso novohispano, lo cual permite hurgar en los poemas y en su actitud ante la ambición.

Se destaca, en el primer cuarteto, una tendencia a lo negativo: loca y vana esperanza o sueño intrincado de los despiertos, existe un cierto desprecio hacia el porvenir, el frenesí, el ensueño y el tesoro como símbolo de lo material y superficial. Estos sustantivos asocian este poema con la ambición y tienen la dirección hacia lo falso de la vida, aquello que no es verdadero. Pero antes de llegar a una conclusión apresurada pasemos a la siguiente estrofa.

²³ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas, Lírica personal*, t. I, ed. Alfonso Méndez Plancarte, FCE, 1995 (Biblioteca americana, 18), pp. 280-281.

alma del mundo, senectud lozana,
decrépito verdor imaginado;
el hoy de los dichosos esperado
y de los desdichados el mañana:

Las oposiciones aparecen, como también aparecieron en los poemas de Luis de Sandoval, "senectud lozana" o "decrépito verdor", lo cual acentúa el engaño de lo verde y de la aparente lozanía. El verde se transforma de un adjetivo a un sustantivo: "verdor" y las críticas se vuelven más severas: "decrépito" y extiende sus precisiones hacia la esperanza, cuando duda de ella y la garantiza como una desdicha. En esta estrofa el transcurrir entre el hoy y el mañana es manifiesto y el futuro verá aquel desengaño.

En el primer terceto, se observa que también acude a los sentidos, predomina el de la vista: "verde":

sigan tu sombra en busca de tu día
los que, con verdes vidrios por anteojos,
todo lo ven pintado a su deseo;

Este color mantiene la unidad del poema, la visión es verde por los anteojos que se utilizan para ver la realidad, sigue la crítica hacia la esperanza, el engaño en la percepción es precisamente aquello que se quiere y desea; lo vano está en el engaño mismo.

Aparece el cambio de la persona gramatical ("que yo", "mía", "toco") con un "yo" que no había aparecido en el poema hasta el último terceto. Provoca un efecto distinto al que se ha mantenido a lo largo del poema, es como una intromisión y tiene el halo de una sentencia ejemplar: el "yo poético" se arroga la verdad:

que yo, más cuerda en la fortuna mía,
tengo en entrambas manos ambos ojos
y solamente lo que toco veo.

Así que esta voz de juez cierra las connotaciones y cierra la interpretación del poema: el presente y lo tangible como una posibilidad vital. Se tiene que mencionar que este mismo cambio, con la persona gramatical, ya se había

observado con Luis de Sandoval Zapata, así que es una constante en los poemas analizados hasta ahora.

Esta sentencia conduce a un rechazo de la esperanza y la ambición. Los poemas de Luis de Sandoval, a excepción de "Daba Lísida de beber a un pájaro", muestran una actitud positiva hacia la ambición y el "yo poético" insta para que se acepte y se entregue a pesar de su muerte. En cambio, en este poema encontramos que este "yo" es prudente, inmediato y prefiere lo real tangible a la ilusión creada por los lentes verdes. Así Sor Juana se pondría en una sección de verdad comprobable por los sentidos, la cual abre varias preguntas: ¿es una filosofía distinta?, ¿es desde una postura femenina?, ¿es porque revela el carácter de Sor Juana, como una mujer racional y equilibrada? Hasta ahora podemos concluir Luis de Sandoval es osado y Sor Juana prudente.

Antes de confirmar o negar lo anteriormente dicho veamos otro poema de Sor Juana:

2.2.2.2. **Encarece de animosidad la elección de estado durable hasta la muerte**

Si los riesgos del mar considerara,
ninguno se embarcara; si antes viera
bien su peligro, nadie se atreviera
ni al bravo toro osado provocara.

Si del fogoso bruto ponderara
la furia desbocada en la carrera
el jinete prudente, nunca hubiera
quien con discreta mano lo enfrenara.

Pero si hubiera alguno tan osado
que, no obstante el peligro, al mismo Apolo
quisiese gobernar con atrevida

mano el rápido carro en luz bañado,
todo lo hiciera, y no tomara sólo
estado que ha de ser toda la vida.²⁴

Aparece la referencia cultural de Apolo, una imagen que no se forma con los sentidos, sino con el conocimiento y la imaginación. Referencias míticas que hasta

²⁴ Sor Juana, op. cit., p. 279.

ahora no han aparecido en los poemas revisados de Luis de Sandoval, sin embargo vimos que para acceder a algunos de estos poemas fueron necesarias otras referencias culturales, ambos poetas no se atienden exclusivamente a los sentidos o a un conocimiento de la naturaleza, también se extiende a las referencias intelectuales, como ejemplo mencionamos todos los caminos asociativos que presentó la mariposa en el caso de Luis de Sandoval. Lo que podemos observar también, en una simple lectura, es que Sor Juana presenta imágenes poéticas diáfanas y menos connotativas en relación a los poemas analizados de Luis de Sandoval.

En este poema, se continúa con la línea de la prudencia, sin embargo, no hay una elección tan clara como en el anterior poema. Parece ser que deja más posibilidades, avisa sobre el riesgo de emprender tales ambiciones y su desenlace.

No es un poema aleccionador como el anterior, es un poema que extiende más las interpretaciones y que el tono valorativo no está cargado hacia un extremo. Claro que sí advierte de los riesgos donde se puede dejar la vida misma. Pero esta puede ser una circunstancia filosófica: la vida se justifica con la aceptación de la muerte.

En la primera estrofa se destaca el parecido con el poema de Luis de Sandoval: "Riesgo grande de un galán en metáfora de mariposa", en el sentido que ambos sonetos utilizan distintas imágenes que se pueden asociar entre sí para componer un significado general:

Si los riesgos del mar considerara,
ninguno se embarcara; si antes viera
bien su peligro, nadie se atreviera
ni al bravo toro osado provocara.

Esta estrofa vincula la imagen del torero con el marino, éste marinero recuerda a la nave del primer poema de Luis de Sandoval Zapata: el mar es una imagen de riesgo.

A la asociación entre el torero y el marinero, se puede aumentar ahora la del jinete:

Si del fogoso bruto ponderara
la furia desbocada en la carrera
el jinete prudente, nunca hubiera
quien con discreta mano lo enfrenara.

Recordemos ese recurso de transformar un sujeto poético en distintos que tienen un parecido: en Luis de Sandoval: mariposa-garza-pajarillo; ahora, en Sor Juana: marinero, torero y jinete. En estas dos estrofas en la extensión de una misma intención con tres sujetos poéticos, en este caso sólo estamos frente a uno, se relaciona lo peligroso de la actividad y tenemos ahora que si el anterior poema de Sor Juana se orientaba hacia lo temporal, este poema se orienta hacia lo osadía.

En el primer terceto, se presenta la referencia mítica de Apolo y Faetón:

Pero si hubiera alguno tan osado
que, no obstante el peligro, al mismo Apolo
quisiese gobernar con atrevida

Sobre esta imagen mítica, y también en referencia a sor Juana, sobre el poema "Primero sueño", Dolores Bravo comenta:

Volamos a la presencia de Faetón y veremos cómo éste simboliza la atracción del *pathos*, que incita al espectador a la admiración temerosa que el héroe despierta en él. La gloria del joven auriga –signo del desafío a la autoridad- consiste en ser también él una sinécdoque del perturbador elemento trágico que alienta al ser humano a exceder –por decisión osada de su albedrío- los límites impuestos a la fuerza perturbadora de su libertad y de su imaginación.²⁵

El parecido de este personaje con el marinero, el toro y el jinete embona perfectamente y sigue recalcando el riesgo que se corre, pero cambia de imagen y recurre a la referencia grecolatina.

El último terceto nos vuelve a revelar la actitud de la poetisa frente a la ambición del riesgo:

²⁵ Dolores Bravo Arriaga, *La excepción y la regla*, México, UNAM, 1997. p. 34.

Mano el rápido carro en luz bañado,
todo lo hiciera, y no tomara sólo
estado que ha de ser toda la vida.

La ambición a un "estado" que puede llevar la vida misma. En este remate no se percibe un tono de censura hacia esta posición frente a la vida, es sólo una observación y el juez que percibimos en el poema anterior desaparece y toma una postura quizá filosófica, de mera observadora de la vida. Así entonces, la prudencia, al igual que en el poema "Verde embeleso...", no está determinada por un "yo", pero advierte de igual manera el riesgo.

Si tomamos estos dos poemas de Sor Juana, encontramos la misma postura de la ambición, una posición prudente a tales riesgos. Si estos poemas fueran un diálogo, encontraríamos lo que se ha mencionado, la prudencia de la poetisa frente a los riesgos que llenan de significado la existencia del poeta novohispano. Ella no estaría de acuerdo con la selección que te lleve a arriesgar su vida. Y realmente así nos imaginamos a Sor Juana en la corte como una joven prudente y discreta, pero con algo quizá excepcional para la época y para lo que se esperaba de ese entonces de una mujer, la cortesana racional y esquiva de alguna loca pasión que la llevara a un futuro catastrófico. Sin embargo tenemos que recordar que al final de su vida, se dedicó a cuidar a las enfermas y encontró la muerte. ¿Fue un riesgo como el de Faetón?

2. 3. LA AMBICIÓN EN LOS POETAS ESPAÑOLES

2.3.1. Luis de Góngora y Argote

Se ha propuesto un diálogo desde la ficción del análisis crítico. La comparación entre los poemas seleccionados de Luis de Sandoval Zapata y Sor Juana Inés de la Cruz inició el intercambio de imágenes que permiten encontrar los fractales comunes. Este coloquio estaría incompleto si no participan las influyentes figuras españolas de la época.

Luis de Góngora propuso la imagen de la mariposa para proponer el tema de la ambición. Luis de Sandoval estableció un túnel directo con esta imagen con su poema "Riesgo grande de un galán en metáfora de mariposa". La unión tan cercana entre este poema y el que adelante se presenta sugirió la creación de un tema relacionado con el amor y el tiempo: la ambición. Si se contrastan, crean una visión múltiple de la imagen de la mariposa acercándose al velón, permitiendo enfatizar constantes y claras diferencias. Los túneles entre los poemas analizados se multiplican desde las perspectivas temáticas o de imágenes creando una red de fractales alrededor de la ambición. Veamos el poema de Luis de Góngora:

2.3.1.1.

De la ambición humana

Mariposa no solo no cobarde,
mas temeraria, fatalmente ciega,
lo que la llama al Fénix aun le niega
quiere obstinada que a sus alas guarde

pues en su daño arrepentida tarde,
del esplendor solicitada, llega
a lo que luce, y ambiciosa entrega
su mal vestida pluma a lo que arde.

Yace gloriosa en la que dulcemente
huesa le ha prevenido abeja breve,
suma felicidad a yerro sumo.

No a mi ambición contrario tan luciente,
menos activo sí, cuanto más leve,
cenizas la hará, si abrasa el humo.¹

¹ Soneto de 1623 de Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1992 (Clásicos Castalia, 1). p. 244.

Se han encontrado algunas diferencias entre tres ediciones², se seleccionó ésta porque se cree que la puntuación corresponde más con el significado. Este no es un poema "abierto"³ como el de Luis de Sandoval: "Riesgo grande de una galán...". El título del poema de Góngora proporciona una pista de por dónde hay que entender la materia de ambos poemas: la ambición.

Si los fractales son imágenes, se puede comparar con las imágenes que crea un caleidoscopio, el lector lo hace girar y encuentra una repetición de figuras por los espejos que contiene. Con cada giro aparecen nuevas imágenes que en cierta manera son similares a la anterior; un poema relacionado con otro crea una vuelta al caleidoscopio; un tercer poema, otra vuelta y así sucesivamente. Además que con cada poema la imagen que se presenta es cada vez más compleja porque, siguiendo el símil, es como agregar un vidrio de color distinto en el juguete.

La combinación creada entre los dos poemas presenta dos posturas distintas frente a la ambición. Luis de Góngora está más cerca de la medida de Sor Juana. Varios calificativos que censuran el atrevimiento de la mariposa: "temeraria", "ciega" y "obstinada" aparecen en la primera estrofa. La ambición puede ser negativa o positiva según la posición del poeta; en este caso se establece una censura:

Mariposa no solo no cobarde,
mas temeraria, fatalmente ciega,
lo que la llama al Fénix aun le niega
quiere obstinada que a sus alas guarde

Góngora funde dos imágenes que pertenecen a una tradición grecolatina: la mariposa y el ave Fénix. El fuego devora todo lo que abrasa, ni el ave mítica puede escapar a su devastación, sólo se le permite resucitar. La confrontación entre el ave ígnea y la mariposa resalta su fragilidad y aumenta la osadía de su deseo. La fortaleza y eternidad del ave Fénix contrasta con lo efímero y frágil de la mariposa. La comparación es tan extrema que crea una hipérbole, la mariposa

² La versión que está escrita es la misma que tiene la edición de la edición de Aguilar, los hermanos Gimenez en sus obras completas. La edición de Antonio Carreira, en Castalia Didáctica, tiene algunas diferencias: en el primer verso, después de *Mariposa*, no tiene coma; la segunda diferencia es que Carreira le suprime los signos de admiración a la tercera estrofa.

³ Ver: Umberto Eco, *La obra abierta*

pretende que el fuego no afecte sus alas, lo cual ni al Fénix le está permitido. La idea de relacionar la mariposa con un ave, evoca las transformaciones de Luis de Sandoval (mariposa – garza – ave – pajarillo). Luis de Góngora no acepta la fusión, una cosa es la mariposa y su fragilidad y otra es el ave Fénix.

La imagen se extiende al segundo cuarteto, no se recurre a la asociación con otras imágenes parecidas, como lo realizó Sor Juana (jinete – marinero – torero), sino que Luis de Góngora se queda con el mismo dibujo de la imagen poética trabajando los detalles.

pues en su daño arrepentida tarde,
del esplendor solicitada, llega
a lo que luce, y ambiciosa entrega
su mal vestida pluma a lo que arde.

La obsesión de las mariposas por la luz hace que el fuego de la vela queme sus alas. La llama es presentada como un objeto de la veleidad: “esplendor” y “luce”, y en seguida se destaca el retorno a la tan enfatizada asociación: la mariposa puede ser un ave (“su mal vestida pluma”). Se observa, a diferencia de los poemas de Luis de Sandoval, que no existe una alteración lógica, el dibujo sigue los hechos como sucederían en la realidad; es decir, la mariposa seducida se acerca hacia el fuego, no es la mariposa quien lleva el fuego como lo hace el poeta novohispano.

La complejidad del primer terceto hace detenernos un poco, pues podríamos pensar que abandonó la lógica, pero no como un recurso poético, sino por una expresión confusa, lo cual es falso:

Yace gloriosa en la que dulcemente
huesa le ha prevenido abeja breve,
suma felicidad a yerro sumo.

Propone alternativas y complicaciones en el hipérbaton que rompe con la diafanidad; organiza la idea de la siguiente manera: la mariposa yace gloriosa [en] la huesa que la breve abeja le ha prevenido dulcemente suma felicidad a yerro sumo. Se entiende que este tipo de transcripciones descompone la intención poética y orilla hacia el rincón de Perogrullo, pero se cree que es muy importante ponernos de acuerdo en el significado y partir de lo elemental hacia los ascensos asociativos. La mariposa está en su tumba, pero ¿qué hace la breve abeja?,

¿previene de un error que la hará feliz? Si sólo fuera imagen de lo efímero, sería un recurso extraño y quizá forzado.

Para ampliar la significación del poema, se atiende a una nota de pie de página expuesta por Biruté Ciplijauskaitė en su edición de *Sonetos*: "Este verso ha sido interpretado de varias maneras. Creemos que es una alusión a la cera derretida sobre la cual cae, muerta."⁴ Así, tenemos la asociación de la cera de la abeja, con la cual se hacen velas y tendrá implícita la dulzura de la miel. En la tumba de cera morirá la mariposa y quedará incendiada debajo del pabalo. Con esto podemos imaginarnos el dibujo que propone el poema antes de cambiar de escala de los fractales. La abeja se asocia con la fragilidad y la brevedad de la mariposa, tienen una condición parecida (las dos son insectos y vuelan), por lo tanto el consejo que puede proporcionar la abeja debe ser confiable, pero al mismo tiempo ambiguo. La abeja crea y la mariposa se destruye.

No a mi ambición contrario tan luciente,
menos activo sí, cuanto más leve,
cenizas la hará, si abrasa el humo.⁵

En el segundo terceto también observamos el cambio de la persona gramatical, un recurso comentado *supra* cuando se revisaron los poemas novohispanos. La tercera persona que se ha utilizado para describir cambia a un "yo" y califica a la ambición como un contrario luciente. Este cambio propone una correspondencia entre el "yo" del poeta y la imagen de la mariposa.

Todavía existen algunos cabos sin atar, aparece en el verso décimo tercero una sección de nuevo críptica: "menos activo sí". Ciplijauskaitė hace otro comentario: "menos activo y más leve: el humo. Implica que su ambición podrá ser destruida por el humo solo, sin necesidad de la llama, remarcando así su poca sustancia."⁶ Vemos que puede ser una interpretación válida y aclaratoria, por lo tanto nos quedamos con ella.

⁴ Luis de Góngora y Argote, *Sonetos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Clásicos Castalia, 1985. p. 245.

⁵ Soneto de 1623 de Luis de Góngora y Argote, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1992 (Clásicos Castalia, 1). p. 244.

⁶ *ib.*

Otra constante en relación con los poemas novohispanos es que hay un flujo de imágenes con lo cual entendemos un transcurrir temporal; por ejemplo, en la pintura podemos contemplar el todo en un momento; en cambio, en el cine las imágenes son un suceder. Los poemas revisados hasta ahora entran en el orden cinematográfico. Una figura como la mariposa adquiere la ilusión de vida, no es estática como una fotografía: existe un movimiento desde que la mariposa se acerca al velón, luego se detiene en la cera y la abeja, hasta que es incendiada.

Cabrían algunas preguntas para extender los significados del poema a partir de la confrontación con el poema gongorino. Estas preguntas están relacionadas con la idea expuesta al principio de este capítulo sobre los túneles establecidos entre este soneto y el del poeta novohispano. En este caso, los fractales crean sus formas en el ámbito del contexto: ¿Luis de Sandoval y Zapata pudo leer el poema de Góngora? ¿Influyó la diferencia de edad? ¿Será que estamos tratando de dos épocas distintas y por lo tanto de dos movimientos literarios que representan? ¿Es la disparidad entre el mundo novohispano en sus comienzos y una España en decadencia económica y política? ¿Son dos estados de ánimo?

Para responderlas se necesitará recurrir a los permisos que presenta un análisis por fractales. Las imágenes poéticas adquieren una interpretación extratextual sin perder el mismo sentido y continuidad: se parte de los dos sonetos y del tema como bases, se respeta el aspecto y la distribución estadística, sólo cambiamos la escala. El "fragmento" contextual (recordemos lo cercano que está fractal de fragmento) mantiene la materia de la ambición.

La coincidencia de este poema de Luis de Góngora con "Riesgo grande de un galán..." es tan evidente y con tantas correspondencias que valdría la pena un breve paréntesis para especular sobre el porqué de tantos puntos en común y si el poema de Luis de Sandoval es una respuesta directa a este poema o sólo es un intercambio de imágenes alrededor del tema sobre la ambición.

Según Alfonso Reyes en sus *Cuestiones gongorinas*⁷, uno de los recopiladores de la obra de Luis de Góngora fue Juan López de Vicuña quien tardó veinte años en recoger la obra del cordobés; otro fue Antonio Chacón Ponce de León quien tardó ocho años en la recolección de los poemas, ésta colección aparece medio año después de la muerte de Góngora. Pongamos como fecha de esta colección 1628. Para entonces, Luis de Sandoval tenía ocho años aproximadamente. Los datos biográficos de Luis de Sandoval y Zapata eran más vagos, pero han ido aclarándose gracias a los estudios de Ignacio Osorio Romero: las fechas de nacimiento y muerte son ¿1620? - 1671, Y en nota a pie de página Pascual Buxó cometa lo siguiente:

(...) con datos aportados por [Ignacio] Osorio [Romero], Sandoval Zapata fue hijo de Jerónimo de Sandoval y Zapata y de Bernardina de Porras; nació entre 1618 y 1620, muy probablemente en la Ciudad de México; hacia 1640 se casó con Teresa Villanueva Zapata con la que procreó cuatro hijos; falleció en la Ciudad de México el 29 de enero de 1671.⁸

Se cree poco probable que el libro de Góngora haya llegado inmediatamente a las manos de Luis de Sandoval. Dentro del margen de unos diez a veinte años más, aumentan las posibilidades.

La fecha del poema de Luis de Góngora es muy concreta o al menos así se conserva: 1623, es decir Góngora tenía 62 años cuando lo escribió. Podemos pensar en un poema más reflexivo, podría ser natural el cuestionamiento de la ambición, como algo superfluo y que puede ser peligroso. La fecha de publicación de los sonetos de Luis de Sandoval, como se mencionó arriba, no la sabemos, y menos el año en que fueron creados. Así que nos encontramos de nuevo con las mismas preguntas: ¿es la respuesta de un poeta joven a uno maduro o son dos perspectivas entre la Nueva España y España o son dos formas individuales de ver el mundo?

⁷ Alfonso Reyes, *Obras completas*, t. VII, México, FCE, 1996.

⁸ "Luis de Sandoval Zapata: la poética del fuego y las cenizas" en el prólogo de *Obras de Luis de Sandoval Zapata*. México, FCE, 1986. p. 7-8. Existen estudios como el de Arnulfo Herrera que notan la imposibilidad de determinar, con los documentos que se tienen actualmente, el lugar de nacimiento, pues pudo haber sido también San Luis de la Paz o Colima.

Según la edición de José Pascual Buxó, se conservan 31 sonetos de Luis de Sandoval (Helena Beristáin⁹ menciona que escribió 34 sonetos, dato que confirma Arnulfo Herrera¹⁰). Por otro lado, se conservan 167 sonetos de Luis de Góngora más los sonetos atribuidos. Este es un primer contraste entre ambos, señalemos otros.

En cuanto a la parte histórica, existen también contrastes marcados, a pesar que la Nueva España era un virreinato del imperio. La decadencia española comenzada con Felipe II se continuó a lo largo de los dos reyes que gobernaron en vida de ambos poetas (Felipe III y Felipe IV). Cataluña se sublevaba; los franceses invadían ciudades importantes del dominio español; los piratas ingleses, franceses y holandeses cruzaban los océanos y asaltaban los barcos españoles; los favoritos en las cortes eran los únicos beneficiados; el rey solicitaba grandes cantidades de dinero a sus colonias para sostener sus guerras y por lo tanto, los virreyes tenían la obligación de mandar toda la riqueza posible a la corte; el endeudamiento, el déficit y la inflación aumentaban cada vez más en España.

Nueva España recibía onerosamente los endeudamientos de la Metrópoli y los privilegios para la colonia eran reducidos. Se presenta un ambiente de descontento por no participar en los privilegios de España y al mismo tiempo de mandar grandes cantidades de dinero para mantener los privilegios. Con lo cual se puede entender una reafirmación de la Nueva España y un incipiente coqueteo con la independencia. Nueva España tenía un espíritu nuevo con su paisaje, gobierno y sociedad distintos. La sociedad novohispana, con sus primeras voces criollas, está en una búsqueda de su "centro" fuera de una Metrópoli alejada y abstracta; contrasta con esto la burocracia española cada vez con mayores problemas de control de la administración de las riquezas procedentes de las colonias.¹¹

⁹ Helena Beristáin, *El barroco mexicano, Luis de Sandoval Zapata*, México Marsabe, 2001. p. 55.

¹⁰ Arnulfo Herrera, *Tiempo y muerte en la poesía de Luis de Sandoval Zapata*, México, UNAM, 1996.

¹¹ Cfr. Carl Grimberg y Ragnar Svanström, "La hegemonía española" en *Historia Universal Daimon*, v. 7, México, Daimon, 1987.

Si se asocia este contexto alrededor de los dos interlocutores mencionados, se entiende la respuesta de Sandoval a Góngora sobre la ambición. El primero pertenece a una sociedad nueva con sus primeras preguntas de identidad; la fascinación por el fuego se explica mejor dentro del contexto novohispano.

Las primeras generaciones de criollos aparecen en la vida del virreinato y se inicia el conflicto entre pertenecer a la corona española y no nacer ni vivir en España. Un ejemplo de esto lo muestra el poema "Relación fúnebre a la infeliz, trágica muerte de dos caballeros de lo más ilustre desta Nueva España, Alonso de Ávila y Álvaro Gil González de Ávila, su hermano, degollados en la nobilísima Ciudad de México a 3 de agosto de 1566". El título completo aporta el tema del poema "La muerte ignominiosa de los Ávila" es atribuida por Sandoval Zapata exclusiva e insistentemente a la "pasión" y "envidia" de los gobernantes peninsulares y nos es presentada como un acto de "criminal injusticia"¹². Explica José Pascual el mismo hecho: los hermanos Ávila se unieron a Martín Cortés contra la cédula real que mandaba suspender la sucesión de indios en tercera vida (1566), así que los jóvenes criollos se quedarían sin ese privilegio. La rebelión o protesta fue aplacada con la horca de los hermanos Ávila. Luis de Sandoval contempla el hecho a distancia, cien años después, y toma partido como novohispano, "(...) el poeta, también desciende directo de conquistadores, (...)".¹³ Al igual que Martín Cortés, observa el establecimiento de leyes y normas desde una España alejada y autoritaria.

Así, la degollación de los hermanos Ávila se convertirá para el poeta y para sus lectores contemporáneos en un trágico símbolo de las injusticias a que se halla sometido todo un grupo social el de criollos afrentados en su propia patria por una burocracia gobernante (...)¹⁴

En el momento que Luis de Sandoval publica el poema a los hermanos Ávila (1660-1664), gobernaba el virrey Juan de Leyva y de la Cerda, marqués de Leyva, conde de Baños. Su hijo despreciaba a los criollos; mientras éstos defendían sus privilegios. Su gobierno no era visto con buenos ojos en la colonia, tuvo choques con el arzobispo don Diego de Osorio, a tal extremo que la Audiencia tuvo que

¹² *id.*, p. 12.

¹³ *ib.*

dirimir el conflicto.¹⁵ Si el virrey era el máximo representante de la Metrópoli y tenía choques constantes con la vida social de la colonia, no se observa tan atrevida la idea de búsquedas distintas a las propuestas españolas: la mariposa de Sandoval no debe ser, por lo tanto, timorata como la de Góngora. Dejemos con esto el fractal social y veamos otra especulación.

Otra posibilidad entre el contraste de las posturas podríamos encontrarlo en el factor de la fortuna. Quizá Luis de Sandoval se encontraba en una mejor posición económica y social cuando escribió su poema, que Luis de Góngora. Con el primero no sabemos mayor cosa que lo mencionado, para el segundo sí tenemos elementos para entender que al final de su vida pasaba por malos momentos. Para esto hay que mencionar las cartas dirigidas por el poeta a Cristóbal de Heredia, en especial de la del 11 de julio que dice:

Ahora, señor, tomo la pluma por no tomar la sogá que acabe con todo y deje descansar a Vuestra merced de mis pesadumbres. Con ella suplico a Vuestra merced se sirva de considerar que de 800 reales no se puede pagar casa ni vestir mi persona...¹⁶

Esta cita presenta un Góngora que no tiene muchas respuestas, es entendible una visión pesimista, con mucho peso en el alma y con la idea de que la ambición es castigada -¿será el náufrago en las soledades tercera y cuarta?-. Si me preguntaran cuál es la idea de la vida que tuvo Góngora en este soneto, la respuesta sería: "la vida es engañosa brevedad".

Esta digresión al análisis del poema fue hecha para ejemplificar que la postura distinta ante imágenes y tema mantienen puntos de unión, sin embargo pueden ser organizadas en posibilidades infinitas de interpretaciones. Por fortuna los campos para crear sentidos a la poesía no son limitados. También cabe destacar, si retomamos las especulaciones en el contexto, que con Sor Juana se presenta una posición singular sobre la ambición, quizá no con un pro-criollismo acentuado, como en el caso de Luis de Sandoval.

¹⁴ id., p. 13.

¹⁵ Información tomada de Vicente Riva Palacio. *México a través de los siglos*, t. IV.

¹⁶ *Obras completas*, Aguilar, p. 1047.

Regresemos al análisis de los poemas y al diálogo establecido, pues no se trata cambiar la metodología hasta ahora utilizada para sesgarnos hacia la crítica social o sociocrítica, reitero que fue sólo para observar que el ambiente era distinto y por lo tanto la perspectiva cambiaba e indudablemente la visión de un tema se matizaba hacia distintas propuestas y percepciones de una imagen poética.

El poema de Luis de Sandoval propone una combinación de imágenes, de asociaciones y de posibilidades en el movimiento, en el paisaje y en los juegos invertidos que sugieren una extensión en el significado; se piensa en una apertura barroca en los adornos que cada uno significa por sí mismo y tienen su retórica individual y al mismo tiempo una retórica de conjunto, esto es imposible no compararlo con un retablo barroco. Pues el conjunto a su vez nos lleva a una significación agregada.

Luis de Góngora opta por una imagen extendida en todo el soneto, sin abundancia, pero con la distorsión y preguntas existenciales.

La fatalidad es compartida por ambos poetas, Góngora propone la resignación y la ambición como un error desafortunado; Luis de Sandoval habla de un rescate en el paroxismo del deseo, la imagen alta e inalcanzable es el Sol.

2.3.2. Lope Félix de Vega y Carpio

Se revisará, dentro del mismo tema de la ambición, dos poemas de Lope de Vega, los cuales recurren a imágenes similares para abordar la misma materia. Estos poemas extienden la relación de lo revisado con otras imágenes, sobre todo en la imagen de la torre que parece una constante de Lope en este tema. Hay que mencionar que el Fénix tiene un poema que utiliza la imagen de la mariposa y de Filis ("Contemplando esta Filis"). No se ha incluido porque no es una obra con una unidad propia, además que es un poema descriptivo de una circunstancia específica. Se han preferido estos sonetos de Lope porque además abren las relaciones entre los fractales, sólo cabe mencionar que dicho poema relaciona el mito de la mariposa con el ardor amoroso.

Vayamos al primer poema:

2.3.2.1.

Cayó la torre que en el viento hacían
mis altos pensamientos castigados,
que yacen por el suelo derribados
cuando con sus extremos competían.

Atrevidos, al sol llegar querían,
y morir en sus rayos abrasados,
de cuya luz contentos y engañados,
como la ciega mariposa, ardían.

¡Oh, siempre aborrecido desengaño,
amado al procurarte, odioso al verte,
que en lugar de sanar abres la herida!

¡Pluguiera a Dios duraras, dulce engaño:
que si ha de dar un desengaño muerte,
mejor es un engaño que da vida!¹⁷

En la primera estrofa podemos destacar "el viento" como una de los fractales menores que se han utilizado en los poemas anteriores. Parece ser que éste se convierte en un recurso constante y que se relaciona con los elementos mencionados de ascenso y pretensión. Después encontramos los "altos pensamientos". ¿Qué son? El poema puede ser interpretado hacia diferentes rumbos, pues la generalidad de la palabra "pensamientos" así lo sugiere. Podemos afirmar que hace una generalización de la ambición como hasta ahora se ha repetido en los poetas mencionados, pues no aclara la ambición de qué, no hay un objeto directo del desear. El sujeto de la imagen poética es la torre que de la misma manera nos puede llevar por varias tendencias evocativas. Nos detendremos un poco en el sujeto de la imagen:

En el sistema jeroglífico egipcio, signo determinante que expresa la elevación de algo, o a la acción de elevarse por encima de la norma social. La torre, pues, corresponde al simbolismo ascensional primordialmente. En la Edad Media, torres y campanarios podían servir como atalayas, pero tenían un significado de escala entre la tierra y el cielo, por simple aplicación del simbolismo del nivel para el cual

¹⁷ Lope de Vega, *Poesía selecta*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1998. p. 252. En nota a pie de página se menciona que "El soneto procede de la comedia Los Benavides (Ac. VII, página 530^a; OS, IV, pág. 239) con dos variantes que, de acuerdo con Montesinos, empoeran el texto."

altura material equivale a elevación espiritual. (...) Finalmente, queremos indicar una analogía: torre, hombre. Así como el árbol se acerca a la figura humana más que a los animales, que avanzan con el cuerpo horizontal, así la torre es la única forma de construcción que toma la vertical como definición. Las ventanas del último piso, casi siempre grandes, corresponden a los ojos y al pensamiento. Por esta causa se refuerza el simbolismo de la torre de Babel como empresa quimérica, que conduce al fracaso y al extravío mental.¹⁸

Veamos otras asociaciones:

Símbolo de poder o de la superación del nivel diario. (...) La torre escalonada babilónica, zigurat, era, probablemente, símbolo de la memoria cósmica; cada peldaño simbolizaba el ascenso espiritual gradual del ser humano hacia el cielo. La construcción de la torre de Babel era un zigurat.¹⁹

Con estas referencias se pretende sustentar algo que en sí parece ser persistente, pues además de la mariposa-ave como el sujeto de la imagen más recurrente, ahora se propone otra figura visual la cual tiene una analogía con la ambición. La transferencia del hombre o el pensamiento por una torre es totalmente explícita, debemos sumar la idea de ascensión y sobre todo una ascensión espiritual; se tiene que aceptar que el poema no menciona el espíritu, pero veamos cómo sí puede simbolizarlo, y en este sentido coincide con Luis de Sandoval, pues para ambos puede ser una ambición espiritual. Quizá la forma ascendente de la torre nos aclara cuáles son los extremos: entre lo bajo y lo superior, entre lo terrenal y lo celeste; de esta manera viene a embonar perfectamente la imagen de la Torre de Babel, como el vano deseo de lo divino en el ser humano.

La segunda estrofa contiene la referencia tan mencionada sobre la mariposa. Las reiteraciones a esta imagen trascienden a un autor y está insertada en lo profundo de la poesía de la época:

Atrevidos, al sol llegar querían,
y morir en sus rayos abrasados,
de cuya luz contentos y engañados,
como la ciega mariposa, ardían.

El fuego con sus opciones representativas vuelve a aparecer, se convierte en rayos o luz, junto con la mariposa y el viento, el sol es otro de los fractales

¹⁸ Juan Eduardo Cirlot, ob. cit., pp. 449-450.

¹⁹ Marianne Oesterreicher-Mollwo, ob. cit., pp. 211-212.

menores o "fractales motivos" (recuérdese lo de "motivos" en el primer capítulo) que se intercambian en las tres materias tratadas en este trabajo, como también se comentó con "el viento". El primer verso conduce también a la asociación con Ícaro, así lo relaciona Antonio Carreño en nota de pie de página. Tenemos entonces que se extienden los fractales desde los mínimos: mariposa, ave, torre, hasta los fractales míticos: Psique, Fénix, Ícaro, Faetón.

El terceto siguiente comienza con el signo de admiración que hace el mismo cambio tan recurrente del sujeto "narrador", toma la palabra y se percibe una primera persona que ataca a algo:

¡Oh, siempre aborrecido desengaño,
amado al procurarte, odioso al verte,
que en lugar de sanar abres la herida!

No hay descripción de imágenes, con cierta distancia, sino que adopta el sentimiento mismo y recurre, como los anteriores poemas, a una generalización ("aborrecido desengaño") presentada como un elemento de rechazo, "aborrecido", "odioso", "abres la herida", y al mismo tiempo, se presenta otra de las figuras expuestas, la paradoja, cuando se contraponen los calificativos de rechazo contra los positivos y de deseo, "amado" y "sanar".

La última estrofa se repite dentro de los signos de admiración, y el sujeto de la voz que declara opta por uno de esos extremos, la aceptación del "dulce desengaño", pues contrastados los elementos es "mejor" el engaño que da vida:

¡Pluguiera a Dios duraras, dulce engaño:
que si ha de dar un desengaño muerte,
mejor es un engaño que da vida!

No nos detendremos, por el momento en otras asociaciones generales que llevarían a niveles de relaciones lógicas y visuales entre los poetas mencionados, antes pasaremos a otro poema del mismo Lope, el cual reafirma la posibilidad de las imágenes de repetirse y adoptar otros elementos paralelos entre las imágenes, un recurso que Luis de Sandoval utilizaba constantemente. Es decir, en este poema expuesto, la torre se convirtió en mariposa.

2.3.2.2. Este es otro poema de Lope de Vega que hace referencia a la ambición:

Cayó la Troya de mi alma en tierra,
abrasada de aquella griega hermosa:
que por prenda de Venus amorosa
Juno me abrasa, Palas me destierra.

Mas como las reliquias dentro encierra
de la soberbia máquina famosa,
la llama en las cenizas vitoriosa
renueva el fuego y la pasada guerra.

Tuvieron y tendrán inmortal vida
prendas que el alma en su firmeza apoya,
aunque muera el troyano y venza el griego.

Mas, ¡ay de mí!, que, con estar perdida,
aun no puedo decir: "Aquí fue Troya",
siendo el alma inmortal y eterno el fuego.²⁰

El mito de Troya y la manzana de la discordia son las transformaciones de la mariposa en ave y ahora en torre. El fuego vuelve a tener su presencia y cada una de las diosas tiene su representación "alegórica": el amor, la sabiduría, etcétera y el juego de correspondencias, pues por el amor (Venus) la sabiduría, lo destierra (Palas) y Juno lo incendia. La parte espiritual e interna también hace su presencia, "la Troya de mi alma", y quizá sea conducida hacia lo amoroso, lo cual puede ser entonces una representación específica, sin embargo no ha aparecido la imagen de una dama, como lo haría pensar la presencia de Venus y su asociación con Helena, al contrario, parece ser que se prefiere una abstracción en el sentimiento que asciende a lo espiritual.

Existe un deslizamiento cronológico en la segunda estrofa, pues Troya es ruinas. Las reliquias vueltas cenizas recuerdan un momento glorioso y el fuego en el combate, el cual no aparece como punto obsesivo, sino como un complemento bélico.

En la tercera estrofa existe una desviación del tema. Parece que la trascendencia es el objetivo central del poema dejando a un lado el significado

presente de la historia y sus vestigios, éstos son señal de momentos gloriosos y de los incendios ancestrales.

Tuvieron y tendrán inmortal vida
prendas que el alma en su firmeza apoya,
aunque muera el troyano y venza el griego.

Si esta interpretación fuera la indicada, entonces no debería aparecer en esta antología, pues su tema no es la ambición. Lo que hizo incluir este poema en el tema fue el primer verso, pues impone una idea de derrumbe, "Cayó la Troya de mi alma...". También que el poema insistiera en lo interno, en una caída espiritual y que existe una estrecha relación entre los siguientes dos versos: "Cayó la torre..." y "Cayó la Troya...". Por esto mismo se mencionaba la asociación con Luis de Sandoval, pues sus poemas parecen, más que obras terminadas en sí, esculturas dentro de un grupo; como se mencionó, recuerda un retablo, pues el valor de cada escultura puede ser destacable y al mismo tiempo valioso en sí mismo, por su individualidad y su expresión, pero si damos unos pasos hacia atrás, desde la perspectiva adecuada, tenemos que esa gran escultura forma parte de un todo donde armoniza en forma perfecta. Entonces es cuando recurrimos a la idea del análisis por fractales, expuesta en el primer capítulo, pues este efecto, el de los poemas como formas individuales y terminadas en sí, y al mismo tiempo son entendidos dentro de una composición mayor, es idéntico a las imágenes de fotografías de fractales. Las pequeñas esculturas pueden estar formadas por elementos menores y al mismo tiempo tienen una similitud con el todo contemplado, sólo cambia la escala. Ahondaremos más en esto en las conclusiones.

Regresemos al remate y a la inclusión o exclusión dentro de la materia abordada:

Mas, ¡ay de mí!, que, con estar perdida,
aun no puedo decir: "Aquí fue Troya",
siendo el alma inmortal y eterno el fuego

²⁰ Lope de Vega, *Lirica*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1987. (Clásicos Castalia, 104).

Un "yo" es evidente en el "¡ay de mí" destacando un elemento más de comunión con los poemas expuestos; el cambio de persona, después de una distancia en tercera persona, enfatiza un giro hacia la abstracción y el énfasis de que esa imagen es una alegoría de un sentimiento, también la revelación de la primera persona como un actor del poema y su identificación, el alma es un "eso" y al mismo tiempo un "yo", está perdida y por lo mismo "yo" estoy perdido, el alma es inmortal y "yo" lo soy en cierta manera, pero lo importante es que el fuego llena el alma y se vuelve eterno. Quizá no sea tan evidente la ambición en sí, pero con los paralelismos de los dos primeros versos mencionados vemos que se extiende el significado y tenemos hasta ahora las siguientes posibilidades de esta imagen general: mariposa, nave, vidrio, ave, esmeralda de las aves, verde embeleso, alma del mundo, atrevimiento del jinete, aventura marítima, torre (Torre de Babel) y, ahora, Troya.

2.3.2.3. Sigamos con el recorrido propuesto, este es otro más de los sonetos de Lope Félix de Vega:

Pusieron los beligeros gigantes
un monte en otro, por subir al Cielo;
que la soberbia, que produce el suelo,
engendra pensamientos semejantes.

Mas cuando de sus fúlgidos diamantes
tocar pensaron el celeste velo,
cayeron con Nembroth, y el fuego en hielo
sepultó sus cervices arrogantes.

Vos, gigante divino, de otro modo
subís al Cielo, sin que el paso os tuerza
para alcanzarle, la que más le impide;

pues la tenéis sobre los hombros todo,
que aunque el Reino de Dios padece fuerza,
no la consiente a quien sin Dios le pide.²¹

Este poema confrontas con otra de las imágenes utilizadas para describir la ambición, y que su relación con la soberbia, también nace de una construcción ya comentada anteriormente, la torre:

La tradición ha quedado unida a las ruinas de esas elevadas torres con pisos que se construían en Mesopotamia como símbolo de la montaña sagrada y altar de la divinidad. Los constructores habrían buscado un medio para hallar a su dios. Pero el yahveista ve en ello la empresa de un orgullo insensato. Este tema de la torre se combina con el de la ciudad: es una condena de la civilización urbana.²²

Ahora estamos frente a un mito bíblico, la construcción de la torre; Nembrod se transforma en un sujeto que simboliza esta ambición, encontramos la afrenta contra lo divino, lo superior, lo excelso y lo celeste. Una ambición que busca y aspira a la perfección divina.

Kus engendró a Nemrod, que fue el primero que se hizo prepotente en el a tierra. Fue un bravo cazador delante de Yahveh, por lo cual se suele decir: "Bravo cazador delante de Yahveh, como Nemrod." Los comienzos de su reino fueron Babel, Erech y Acad, ciudades todas ellas en tierra de Sennar²³

Frente a un pueblo semita como los hebreos, los sumerios y acadios son el emblema de la civilización y la ciudad; el pueblo seminómada de Abraham recordaría a Nemrod y sus construcciones de zigurat como el símbolo de la soberbia, el lujo, las comodidades y lo superficial. Un pueblo humillado que huye del déspota, recuerda que el hombre es imperfecto y que no debe querer ser como Dios. En este poema se enfatiza, por un lado, la paradoja de la arrogancia: querer ser divino sin jamás serlo, el fuego en hielo, y también el castigo divino con la referencia bíblica de doblar las cervices que en este caso es sepultar.

La ambición es de nueva cuenta negativa, merece un castigo ejemplar. Se presenta el arrepentimiento por querer escalar tan alto y se somete a lo divino, no como un justo medio, sino como una resignación a la limitación del hombre. Un castigo que puede engendrar la separación, no sólo del hombre con el dios, sino entre los hombres mismos:

(...) Después dijeron: "Ea, vamos a edificarnos una ciudad y una torre con la cúspide en los cielos, hagamos famosos, por si nos desperdigamos por toda la haz de la tierra."

Bajó Yahveh a ver la ciudad y la torre que habían edificado los humanos, y dijo Yahveh a ver la ciudad y la torre que habían edificado los humanos, y dijo Yahveh: "He aquí que todos son un solo pueblo con un mismo lenguaje, y este es el comienzo de su obra. Ahora nada de cuanto se propongan les será imposible.

²¹ Poema de Lope de Vega tomado de Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, p. 160.

²² Nota a pie de página en: *La Biblia*, ob. cit., p. 24, Referencia al versículo 4, cap. 11.

²³ *La Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclee de Brouwer, 1975. pp. 23-24. (Génesis, c. 10, vv. 8-10).

Ea, pues bajemos, y una vez allí confundamos su lenguaje, de modo que no enrienda cada cual el de su prójimo."²⁴

Se cita otra referencia importante en la tradición cristiana para hablar de las pretensiones del hombre hacia lo divino. Si existe algo sobre los humanos, entonces se puede hablar de una igualdad entre ellos. Esta versión parece ser la seleccionada por Lope de Vega en los poemas elegidos, a modo de breve conclusión podemos ver una actitud de castigo asumido por la osadía, desprecio de aquellos modos pretenciosos del alma. Conserva la paradoja del tema y su rasgo de ascenso, sus recursos de imágenes se apegan a las dos tradiciones recurrentes, la bíblica y la grecorromana (los beligeros gigantes pueden ser también los Titanes o los hombres andróginos de Aristófanes), y aparece la mariposa como un rasgo menor. Tiene una parte de imágenes combinadas en uno de los sonetos y otra de imagen extendida a lo largo del poema.

Pasemos a otro autor, quién también vivió y produjo dentro de las fronteras del siglo XVI y XVII. Su *Fábula de Acis y Galatea* tuvo una influencia decisiva sobre *La fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora. Sus recursos, más allá de lo temático, tienen también una presencia en la obra del cordobés.

2.3.3. Luis Carrillo Sotomayor

Veamos un soneto de Luis Carrillo Sotomayor para abrir el abanico en la expresión de la materia ambiciosa.

2.3.3.1.

¿Caíste? Si, si valeroso osaste;
¿osaste?, y cual osado en fin caíste;
si el cuerpo entre las aguas escondiste,
tu fama entre las nubes levantaste.

Nombre, ¡oh, terrible error!, mozo dejaste,
de que a estrella cruel obedeciste;
¿Lampice gime tal?, ¿tal Pheba triste?
una, y otra, tu losa verde engaste.

²⁴ Íd. p 24 (Génesis, c. 11, vv. 4-7).

Intentaste, ¡oh, gran joven!, como osado;
seguiste al hado, que te vio vencido;
caíste mozo, más que desdichado.

Y así, en mi mal, gigante te he excedido,
pues sin haber tus hechos heredado,
cual tu, menos tus llantos, he caldo.²⁵

En este poema podemos destacar su búsqueda en las posibilidades sonoras y los juegos de las preguntas y respuestas; si atendemos al significado aparece la sutileza muy relacionada con Luis de Sandoval y la imagen de Faetón, como un fractal recurrente. Será necesario detenernos en la segunda estrofa, sobre todo por la pintura del verde, un elemento que parecía diluido. En la edición de Rosa Navarro Durán aparece la siguiente cita a pie de página:

Lampecie, Feba: dos de las Heliades, hermanas de Faetón, que lloraron tan desconsoladamente su muerte que fueron transformadas en álamos, verde engaste.²⁶

Así nos vemos conducidos por la complicación y la insinuación a las referencias poéticas: Ambición, Faetón (mito), su muerte, llanto, las Heliades, su transformación, álamo, verde. Y de esta manera tendrá una relación con el verso de Luis de Sandoval: "esmeralda con vida de las aves". El verde es plumaje, (como la metamorfosis revisada de la mariposa en ave) y es una figura que se nos transforma en algo como un cuadro lleno de símbolos y significados en los detalles; también tenemos el "verde embeleso de la vida humana" de Sor Juana, en ascensión hacia algo más filosófico y de valor totalitario. Con lo cual ya no se

²⁵ Poema tomado de Baltasar Gracián, ob. cit., p. 505. Este poema aparece en Luis Carrillo y Sotomayor, *Obras*, ed. Rosa Navarro Durán, Madrid, Castalia, 1990. (Clásicos Castalia, 182). Existen grandes diferencias entre ambos: el título, en la versión de Rosa Navarro es el siguiente: "Comparándose con Featón en su mal"; en el segundo verso, la versión de Rosa Navarro no tiene signos de interrogación en "osaste"; existe coma después de "osado"; hay punto después de caíste; en el verso quinto "-¡oh, terrible error!-" tiene guiones; después de mozo hay coma; después de obedeciste pone punto; cambia Lampecie por Lampice; quita los signos de interrogación en el verso séptimo; en el octavo pone "a tu losa"; quita entre comas a "y otra"; y le pone tilde a "tu" del último verso. Se creyó pertinente optar por la versión que aparece en *Agudeza y arte de ingenio*, pues los signos de interrogación, el cambio más significativo, son de importancia en el significado, además que no dejan aislada a la primera interrogante, sino que se mantienen dos interrogantes en cada cuarteto con lo cual se logra mayor unidad. Quizá un cambio necesario en que aporta Rosa Navarro sea la tilde en el "tú". No se quiso presentar una versión híbrida, así que se trató de apegarse a la versión mencionada sin cambios.

²⁶ Luis Carrillo Sotomayor, *op. cit.*, p. 182.

menciona a Featón, tampoco al hijo del Sol, menos aun carro de fuego; se rebusca en una escena sumaria: en el llanto de las Helíades, se llega hasta la transformación misma y se extrae sólo su color. Este juego de asociaciones llega al extremo con las conversiones de Luis de Sandoval y con la perspectiva ecuánime de Sor Juana.

En el soneto de Luis Carrillo, advertimos la constante que se ha mantenido en varios de los poemas comentados en cuanto al remate, el cambio de sujeto y la personalización de la imagen, "en mi mal" (...) "he caído". Es decir, un cambio de un "tú" (¿caíste?) a un "yo". Se enfatiza más la parte de una caída que del atrevimiento o de la ambición misma, de esta manera podemos unirlo a la misma actitud tomada por Luis de Góngora y Lope de Vega.

2.3.4. Francisco de Quevedo

Sigamos en este somero recorrido de ejemplos y observaremos un cambio formal. Con Francisco de Quevedo y Villegas tenemos un poema que trata sobre igual asunto, pero no utiliza un soneto para exponer la misma materia:

2.3.4.1. TÚMULO DE LA MARIPOSA

1 Yace pintado amante,
de amores de la luz, muerta de amores,
mariposa elegante,
que visitó rosas y voló con flores,
y codicioso el fuego de sus galas
ardió dos primaveras en sus alas.

2 El aliño del prado
y la curiosidad de la primavera
aquí se han acabado,
y el galán breve de la cuarta esfera,
que, con dudoso y divertido vuelo,
las lumbres quiso amartelar del cielo.

3 Clementes hospedaron
a duras salamandras llamas vivas;
su vida perdonaron,
y fueron rigurosas, como esquivas,
con el galán idólatra que quiso
morir como Faetón, siendo Narciso.

4 No renacer hermosa,
parto de la ceniza y de la muerte,
como fénix gloriosa,
que su linaje entre las llamas vierte,
quien no sabe de amor y de ternura
lo llamara desdicha, y es fineza.

5 Su tumba fue amada;
hermosa, sí, pero temprana y breve;
ciega y enamorada,
mucho al amor y poco al tiempo debe;
y pues en sus amores se deshace,
escribase: *Aquí goza, donde yace.*²⁷

²⁷ Francisco de Quevedo, *Obra poética*, t. I, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969. pp. 391-392.

La observación más obvia es que se trata de una composición de cinco sextetos lira, por la combinación de su rima, pues cada uno de las estrofas sigue la secuencia ABABCC, además por la alternancia entre los endecasílabos y los heptasílabos, sin embargo la selección libre del número de estrofas, selección hecha por la exigencia temática, apunta hacia un ensayo poético más que al apego ordenado de una forma consolidada. El propósito experimental se puede entender desde la intención del poema hacia una "suma" de imágenes. Tratemos de seguir el poema en cada uno de sus cinco sextetos.

La primera estrofa es una propuesta de la comentada mariposa. El hipérbaton provoca cierta ambigüedad, pero sigamos con la siguiente imagen: "mariposa elegante yace muerta de amores". Amplía la situación, al igual que lo hace Luis de Góngora, pues aborda la vida de la mariposa que visitó flores y rosas antes de arder, no debemos perder de vista el símil con el amante. Fuera de la imagen y de la comparación, observamos un tono menos pesimista y mucho más animado, pues la pintura de amores, la elegancia de la mariposa y su abrasar las dos primaveras, indican una línea semántica positiva.

El segundo sexteto tiene varias asociaciones y referencias culturales que dificulta la cabal comprensión:

El aliño del prado
y la curiosidad de la primavera
aquí se han acabado,
y el galán breve de la cuarta esfera,
que, con dudoso y divertido vuelo,
las lumbres quiso amartelar del cielo.

El primer problema lo encontramos con el "aliño", el Diccionario de Autoridades indica que es "Composición, aderezo, adorno, aseo", que dentro del paisaje del prado queda solucionado, así como la curiosidad de la primavera cualidad propia de los animales, una animación concedida a la anteriormente nombrada primavera, pero se debe dejar en claro que tal aliño puede ser muy extenso. Ésta

la podemos relacionar estrechamente con el amante, con el florecimiento, con el calor y con la fertilidad. El tercer verso se vuelve pesimista y rompe con la descripción de tanta vida.

Luego el "galán de la cuarta esfera". Para esto tenemos que remontar a una imagen que viene consolidándose a partir de una visión del cosmos nacida en la Edad Antigua con Pitágoras, quien explica que existía un fuego central, alrededor de éste se encontraban los 10 cuerpos celestes²⁸. El Sol será entonces la cuarta esfera, y el galán de la ésta, Faetón. Parece ser que las sutilezas y evocaciones manifiestan su presencia de una manera más oculta. Este afán críptico no es para excluir de una forma un tanto pueril a los lectores no "cultos"; sino que tiene el propósito de inmiscuirse en asuntos profundos del espíritu con el relieve en el detalle de una imagen.

El galán breve será entonces Faetón, el etiope, personaje de la mitología grecolatina: su amigo, Epafo, se burla por que no cree que su padre sea un dios. Faetón quiere confirmar su origen, llega con su madre, Climene, la cual confirma que su padre conduce el carro del sol. Faetón llega con Helios quien acepta la paternidad, para probarlo ante todos quiere conducir por un día el carro celeste. Helios le advierte del peligro, a pesar de eso insiste y muere.²⁹ ¿Qué referencia puede tener esta historia con Pitágoras y a su música celestial? ¿Qué relación tiene Pitágoras con la ambición castigada? Esta imagen del cosmos, con un equilibrio entre matemáticas, geometría y música eleva hacia esferas superiores del espíritu y además conduce hacia un significado que rebasa el afán carnal por una compañía humana. Esto hace pensar en una armonía en lo espiritual, en una música inalcanzable por las deficiencias materiales y cerramos en un mundo mental y espiritual. Con lo que vemos que puede ser el galán de la materia, que quiso amartelar o enamorar, las lumbres del cielo o de Dios. El amor, como el movimiento que lleva a la belleza y a la perfección de las formas. Faetón se incendió con los rayos del espíritu explicado por Pitágoras.

²⁷ Francisco de Quevedo, *Obra poética*, t. I, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969. pp. 391-392.

²⁸ Véase: Pedro Miguel González Urbaneja, *Pitágoras: el filósofo del número*, Madrid, Nivola, 2001. pp. 137 - 148.

El tercer sexteto también necesita de referencias culturales. Primero tenemos a las salamandras perdonadas por las llamas e inclementes con el galán:

Clementes hospedaron
a duras salamandras llamas vivas;
su vida perdonaron,
y fueron rigurosas, como esquivas,
con el galán idólatra que quiso
morir como Faetón, siendo Narciso.

La salamandra tenía una imagen característica para significar los contrarios, pero en este caso es porque se tenía la creencia que la salamandra podía soportar el fuego. El Diccionario de Autoridades dice: "Insecto muy parecido al lagarto, aunque más pequeño (...). Echada en el fuego parece que por su humedad, o por su peso, le amortigua por algún espacio (...)" Afirmación que da desconfianza a un lector contemporáneo, pero en otra entrada dice: "Metafóricamente significa los que se mantienen en el fuego del amor, o afecto.". Las asociaciones se disparan. Pues ¿quiénes son las salamandras amorosas a las que el fuego perdona y que al galán incendian? "Espíritu del fuego, figurado en forma de lagarto mítico que se creía puede vivir en ese elemento. En el simbolismo gráfico, la salamandra significa el fuego; lo mismo en la alquimia."³⁰

Además de la asociación propuesta por Francisco de Quevedo, podemos unir la idea que la mariposa se acercó al fuego, lo mismo hizo Faetón y vemos en el Bestiario Medieval cómo se argumenta algo parecido:

En los montes de Sicilia y en otras partes del mundo donde hay fuego perenne, nace y vive la salamandra. Ya se captura del modo siguiente: se localiza un sitio en el monte, donde suele vivir en medio del fuego. Hacen una hoguera los hombres que quieren atraparla, y el fuego es prolongado durante un largo trecho a partir del monte. La salamandra, entusiasmada por el resplandor del brillante fuego, al contemplarlo penetra dentro del fuego encendido, y mientras continúa el fuego extendido hasta el fin, detrás de ella se va apagando y así, antes de que pueda regresar al monte, es capturada por los cazadores.³¹

²⁹ Véase Ovidio, *Las Metamorfosis*.

³⁰ Juan E. Cirlot, ob. cit., p. 397.

³¹ Bestiario Medieval, ob. cit., pp. 129-130.

Entonces el entramado continúa hacia Narciso como remate de la estrofa. Tiresias en un oráculo veraz dijo que el hijo de Larípe, Narciso, vivirá si no llega a conocerse. Narciso era de gran belleza y había despreciado a varias diosas, clamaron en venganza y pidieron que se enamorara y que no pudiera gozar del ser amado. La diosa Ramnusia escuchó las voces de venganza y condujo a Narciso a un manantial con aguas cristalinas, cuando se acercó a beber vio su imagen y se quedó perdidamente enamorado de sí mismo. Tanto fue que no se pudo separar del lugar y murió ahí.³² La salamandra es el fuego que como Narciso se enamoró de sí mismo, nos lleva a su vez a entender plenamente los recursos de Luis de Sandoval, pues en sus sonetos la nave lleva el fuego mismo, lo persigue y es al mismo tiempo el fuego.

Las asociaciones que se han construido alrededor de la ambición parece que se concretan en este poema. En la cuarta estrofa, los primeros cuatro versos se abocan al Fénix; pero en el primero aparece una alusión extraña, como mandato:

No renacer hermosa,
parto de la ceniza y de la muerte,
como fénix gloriosa,
que su linaje entre las llamas vierte,
quien no sabe de amor y de terneza
lo llamara desdicha, y es fineza.

El "No renacer hermosa" hace pensar en dos posibilidades interpretativas: puede ser que no debe nacer hermosa o que el ave Fénix es hermosa pero que no debe renacer. Existe un regocijo alrededor del las llamas y resta importancia al hecho mismo de renacer, éste es uno de los significados más fuertes del mito ¿Por qué prefirió exaltar el proceso y descartar el fin? Se entiende, de esta manera, que el propósito ígneo ostenta mayor significado en el poema que su evolución hacia el renacer.

Los dos versos finales cambian la imagen del Fénix. Vuelve al tema amoroso que conduce hacia los caminos del amor terrenal; deja atrás los viajes pitagóricos, el amor y la terneza son fineza y no desdicha. El amor no es un

³² Véase: Ovidio, *Las Metamorfosis*, ob. cit.

puede con lo sublime y celeste, tampoco se concreta en el objeto deseado, parece ser que el sentimiento de amor (transitorio y en búsqueda de un objeto de satisfacción) no es un medio, sino que adquiere significado en el hecho mismo del incendio (el cual contiene una ambición efímera). Nos deja sin el deseo de lo celeste, tampoco de lo corpóreo, mantiene una línea filosófica que trasciende a ambos y se concentra en la importancia del sentimiento amoroso. El fuego por sí mismo adquiere su propio sentido.

Este significado parece enfatizarse con la última estrofa cuando el objeto deseado es la tumba misma, una tumba "breve" lo cual sigue su camino hacia lo que se ha comentado, pues se regresa al amor y un amor hacia el término mismo, sin importar la brevedad, pues "en sus amores se deshace"; viene el remate para colaborar, como lo haría un soneto, el sentido que estamos dando al poema.

La quinta estrofa cierra las propuestas de las cuatro anteriores, podemos relacionar la estructura de este poema con la del soneto, por la sentencia final, que como hemos visto, cambia de persona gramatical a un "yo" y aporta un cierre resumiendo las anteriores. Este remate es muy significativo e indica hacia dónde se encuentra el sentido:

Su tumba fue amada;
hemos, sí, pero temprana y breve;
ciega y enamorada,
mucho al amor y poco al tiempo debe;
Y pues en sus amores se deshace,
escribáse: Aquí goza, donde yace.

A pesar de la tumba, no existe una imagen concreta, es una abstracción y tiene su verso final que envuelve todo el sentido del poema. Sin embargo el "Aquí goza, donde yace" como un epitafio, no es en sí una sentencia aclaratoria; se especifica la cualidad que comparten las imágenes míticas de cada estrofa: mariposa, Faetón, salamandra y Fénix; la tumba ígnea es el objetivo de estos sujetos poéticos, un fuego que es de Narciso. Los cuatro primeros fractales míticos renuevan y complican su significado con la asociación de Narciso creando un tapiz poético que, con su apropiada perspectiva, esboza un paisaje del fuego interior como el único sentido posible.

Se mencionó que el remate explica el entramado, pero no crea un dibujo diáfano en cuanto al sentido final del poema. El recurso de Quevedo en este poema es presentar una idea en cada estrofa y cuando creemos que la hemos aprehendido, agrega un significado distante en la siguiente estrofa que fuerza a iniciar otro camino interpretativo. Entonces, nos cuestionamos hacia dónde conduce el poema: ¿lo amoroso? ¿lo divino? ¿lo fatalista? Podríamos recurrir a uno de los elementos constantes en la materia de la ambición, y que Francisco de Quevedo no ha subrayado en el poema: la paradoja. El esfuerzo de someter dos realidades que existen y al mismo tiempo se contraponen, parece ser una esencia de la materia abordada: aquello que tanto se ambiciona es el término de la existencia. En el proceso de esta paradoja parece ser que cada poema enfatiza distintos niveles según el estilo o personalidad del poeta.

Este poema se convierte entonces en un resumen de lo abordado hasta ahora en cuanto a la materia de la ambición. También expone la postura de Quevedo, desde la perspectiva de este poema, sobre el deseo que no es un medio moral para llegar a Dios, sino que el fin es lo que vemos y algo más que se encuentra dentro de sí como Narciso. Pitágoras con la realidad de los materiales pudo observar la relación entre distancia y sonido, pero las correspondencias perfectas sólo las pudo encontrar mentalmente entre el alma y lo divino, lo cual, al mismo tiempo, niega lo material e imperfecto. Esta paradoja de la ambición, Quevedo la resuelve desde el "yo interno" que al mismo tiempo es la tumba candente.

2.3.5. Pedro Calderón de la Barca

Primero vayamos al remate del siglo XVII: Pedro Calderón de la Barca. Los fractales sobre la ambición no sólo los encontramos en los sonetos en las liras, también los encontramos insertados en obras de teatro. Es el caso del siguiente romance:

2.3.5.1.

¿Qué mariposa,	que el sol iluminaba a	visos,
batiendo	rayos,	halagüena con su
las blancas alas de vidrio	que el viento dibuja a	muerte,

romances agrupados de ocho versos en la primera y aumenta dos en cada estrofa hasta llegar a la cuarta con catorce.

Se puede especular que entre más avanza el siglo, se buscan no sólo propuestas en la forma de interpretar las imágenes (Góngora y Lope conciben la ambición como negativa; Quevedo, Sandoval y Calderón, como positiva), además se busca distintos efectos desde la forma misma. En este caso es un romance que busca el equilibrio con tres largas preguntas para responder posteriormente, de nuevo el remate, si recordamos los sonetos revisados, adquiere un cierre de sentencia y fuerza significativa. También existe similitud con el soneto en cuanto a la organización del poema en cuatro estrofas. Entendido desde esta perspectiva parece que Pedro Calderón propone un sincretismo de las influencias que habían llegado a él, como uno de los exponentes del final del barroco.

Los sonetos anteriores, presentados sin un contexto, extienden las alternativas interpretativas; en el caso de este romance, existe un camino más estrecho pues la trama de la obra de teatro limita la connotación. No existe ninguna culpa, ningún arrepentimiento frente a la ambición, sino un triunfo al apegarse a los deseos íntimos sin someterse a decisiones de una sociedad; pero claro, no va más allá pues finalmente es amor entre la alta nobleza italiana.

3. EL AMOR

3.1. ACERCAMIENTO A UN CONCEPTO DE AMOR

Se partirá desde las definiciones más sencillas, después se buscará una idea más amplia sobre lo amoroso para construir un concepto con el cual se puedan interpretar los poemas seleccionados:

Sentimiento intenso del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser. 2. Sentimiento hacia otra persona que naturalmente nos atrae y que, procurando reciprocidad en el deseo de unión, nos completa, alegra y da energía para convivir.¹

Se puede destacar "necesidad", "búsqueda", "unión", "atracción", pero notemos que después del número dos, el amor se concibe como felicidad: "completa", "alegra", "energía para vivir". Esta definición conecta desde un estado de deseo con un estado placentero, el amor es entonces una búsqueda positiva. Sigamos con la revisión de otras definiciones antes de concretar el concepto:

- a) la palabra amor designa, en primer lugar, la relación entre los sexos, cuando esta relación es selectiva y electiva y se halla acompañada, por lo tanto, por la amistad y por efectos positivos (solicitud, ternura, etc.). En este sentido, se distingue a menudo entre el amor y las relaciones sexuales de base puramente sexual, que se fundan no en la elección personal sino en el anónimo e impersonal deseo de relaciones sexuales. Pero a menudo el mismo lenguaje común extiende también a este tipo de relaciones la palabra amor, como cuando se dice "hacer el amor";
- b) en segundo lugar la palabra amor designa una vasta gama de relaciones interpersonales, como cuando se habla del amor del amigo hacia el amigo; del padre hacia el hijo o recíprocamente, de los ciudadanos entre sí, de los cónyuges entre sí;
- c) en tercer lugar se habla del amor con referencia a cosas y objetos inanimados: por ejemplo, el amor al dinero, a los cuadros, a los libros, etc.;
- d) en cuarto lugar se habla del amor por los objetos ideales: por ejemplo, el amor a la justicia; al bien, a la gloria, etc.;
- e) en quinto lugar se habla de amor por actividades o formas de vida: amor al trabajo, a la profesión, al juego, al lujo, a la diversión, etc.;
- f) en sexto lugar se habla del amor por comunidades o entes colectivos: por ejemplo, amor a la patria, al partido, etc.;
- g) en séptimo lugar se habla de amor al prójimo y de amor a Dios.²

¹ DRAE.

² Nicolai Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, tr. Alfredo N. Galleti, México, FCE, 1993. p. 47.

Se parte de la primera idea del amor de la cita, la que implica una unión sexual, y del último de los conceptos citados, el que se dirige hacia al prójimo o hacia Dios. Estos dos conceptos resultarán útiles para abordar el análisis de los textos.

Estas definiciones sobre el amor fueron contrapuestas: lo corporal y lo espiritual, uno tuvo un peso negativo, el otro una asociación positiva. El deseo era compartido por ambos y entonces apareció el conflicto que provocó mezclas y confusiones. En esencia, era un móvil que adquirió las propiedades de un *daimon* o demonio, era un motor que activa al mundo hacia la búsqueda de un estado placentero (espiritual o corporal). Queda claro que, desde esta forma de entender el deseo amoroso, no se podía llegar a lo espiritual por medio del cuerpo. Para explicar lo abstracto se recurre a ejemplos concretos y esto aumentaba su relación constante y al mismo tiempo se enfatizaba una posición maniqueísta. Se trató de explicar y distinguir entre un amor que nace de un instinto básico como el sexual y un amor que lleva al ser humano a su contacto con lo perfecto y celestial. Por lo tanto, no se trataba de un amor, sino de dos y había que saber distinguirlos: lo ideal-racional opuesto a lo instintivo-corpóreo.

El neoplatonismo fue un defensor de la existencia de dos tipos de amor que se contraponían y que debían entenderse en dos esferas distintas. Su filosofía se esforzó por explicar el mundo desde la división entre la tierra y el cielo. Su influencia fue muy fuerte durante el Renacimiento; para entender el siglo revisado es necesario mantener su referencia como una concepción amorosa de la sociedad del Barroco. Hay que dejar en claro que no se busca una influencia estética, sino que se habla de un entendimiento del concepto de amor. Por lo tanto será abordado en algunos detalles para entender algunos matices de los poemas expuestos.

Se puede pensar que el petrarquismo debe participar como una influencia imprescindible. Su revisión será somera y al final de este capítulo, cuando se expongan las ideas de Denis de Rougemont. No se profundizará demasiado porque se caería en una desviación del objetivo del trabajo, el petrarquismo afecta en el ámbito literario, desde sus imágenes poéticas, con lo cual segaríamos el rumbo de la diacronía crítica. Este tipo de investigaciones presenta cambios

sustanciales con respecto al contenido de esta tesis. Para corroborar lo dicho, se pueden revisar trabajos como el de María Pilar Manero, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*. Con lo cual no se pretende desconocer que el petrarquismo también tiene sus conceptos específicos sobre el amor, pero es difícil establecer qué tanto han sido parte de una influencia anterior o el petrarquismo formó un concepto específico de amor. Como se puede observar en el trabajo de Manero, su influencia en las imágenes es fundamental y, como se mencionó, las influencias no es algo que se trabaje en esta tesis.

Abordemos el neoplatonismo. Este concepto de amor remite a un concepto de amor estructurado con base en los extremos de lo humano y lo divino.

Los rasgos fundamentales del neoplatonismo son los siguientes:

- 1) el carácter revelado de la verdad que, por lo tanto, es de naturaleza religiosa y se manifiesta en las instituciones religiosas existentes y en la reflexión del hombre sobre sí mismo;
- 2) el carácter absoluto de la trascendencia divina, por la cual Dios, considerado como el Bien, está fuera de toda determinación cognoscible y es considerado inefable;
- 3) la teoría de la emanación, es decir, de la derivación necesaria de todas las cosas existentes, a partir de Dios, que resultan cada vez menos perfectas a medida que se alejan de Él, y la consiguiente distinción entre el mundo inteligible (Dios, Intelecto y Alma del mundo) y el mundo sensible (o material) que es una imagen o apariencia del otro;
- 4) el retorno del mundo a Dios a través del hombre y su interiorización progresiva, hasta llegar al éxtasis, o sea la unión con Dios.³

Para extender esta concepción de amor, revisemos dos de las teorías del Renacimiento sobre neoplatonismo, la teoría de Marsilio Ficino y de León Hebreo:

3. 2. EL AMOR PLATÓNICO DESDE LA PERSPECTIVA DE MARSILIO FICINO Y LEÓN HEBREO

Se entenderá el amor neoplatónico desde la mezcla de las tradiciones grecolatina y cristiana (misma que también aparece en el capítulo anterior, sobre la ambición). Dicha unión necesitó de grandes métodos filosóficos para llegar a un sincretismo o fusión conciliadora, pues muchos de los valores de estas tradiciones tienden a

³ Nicolai Abbagnano, ob. cit., p. 852.

oponerse, así que las interpretaciones de las obras clásicas por un lado y de las cristianas por el otro se volvieron indispensables para reorganizar un orden del mundo. Los estudiosos se dieron a la tarea de trabajar el entramado de lo que sucedía durante el Renacimiento. Dos de los armadores de esta concepción del amor fueron Marsilio Ficino y León Hebreo, los cuales se esforzaron por zurcir la filosofía platónica, la tradición latina y los materiales cristianos. Este fue un intento por reordenar las dos tradiciones y contestar las preguntas que se multiplicaron cuando se profundizó, durante el Humanismo, en los valores de los grecolatinos. Comencemos con Marsilio Ficino.

La clasificación que realiza Marsilio Ficino en *Sobre el Amor, comentarios al Banquete de Platón*⁴ se basa en una visión aristotélica por la organización de las ideas: descripción de los elementos componentes y su clasificación en una jerarquía valorativa.

La intensa transformación mística de los conceptos, el sincretismo entre filosofía griega y cristianismo que Ficino logra realizar, las premisas aristotélicas que subyacen a la sistematización de la realidad amorosa, hicieron de este tratado un hito a partir del cual se desarrolló la sucesiva tradidísitca sobre el amor platónico, y las nuevas formas de poesía amorosa.⁵

En este comentario aparecen varias ideas a las cuales se les puede plantear algunas preguntas, pues se parte de la premisa de que existe "una realidad amorosa". La cual se presupone que su existencia no está puesta en duda y es un sentimiento independiente del mundo cultural. El amor sería entendido como los fenómenos de la naturaleza que son analizados y clasificados por Aristóteles.

Así, si la "realidad amorosa" fuera un fenómeno externo de la cultura, es posible hablar de una realidad amorosa general, pero si no, entonces se trata de una invención cultural, y por lo tanto, no puede existir una sistematización metodológica para entender lo amoroso, pues éste existe dentro de la misma sistematización e imposición cultural. Se cree que podría ser mejor hablar de una reinvencción amorosa para asimilar los nuevos valores del Humanismo italiano que influían cada vez más durante el Renacimiento europeo. Esta reinvencción se

⁴ Marsilio Ficino, *Sobre el Amor, comentarios al Banquete de Platón*, tr. Mariapia Lamberti y José Luis Bernal, México, UNAM, 1994. (Nuestros clásicos, 70).

⁵ Mariapia Lamberti "Nota bibliográfica" en *Sobre el amor...* ob. cit., pp. 9-10.

puede entender como una justificación de un sistema clásico frente al cristiano, para que el primero, tan inmerso en la cultura europea, sea aceptado y no se contraponga al segundo.

Cabe también la posibilidad de que quizá la "realidad amorosa" sea posterior a la creación de conceptos. De ser así, estamos frente a la creación de una idea amorosa que surgió en el Humanismo y que adquiere sus valores y significados precisos durante el Renacimiento y el Barroco. Es decir, podemos hablar de una "realidad amorosa" correspondiente a una cultura y a un periodo, después puede venir la sistematización y el análisis de esa realidad.

Esta postura se adopta para la revisión de las propuestas de Marsilio Ficino y León Hebreo, como creadores del concepto amoroso renacentista y al mismo tiempo, con su interpretación y asociaciones, influyentes en las concepciones amorosas del Barroco. Cuando los poetas comparten la materia amorosa, no se parte sólo de su experiencia individual y única, también del ambiente cultural pues no se puede amar u odiar como alguien de otra época. Las formas amorosas y concepciones de lo que debe ser el amor sólo corresponden a un periodo determinado. Con lo cual no quiere decir que distintas épocas compartan los mismos valores amorosos o similares.

Pero Ficino no se encuentra en un momento donde el concepto amoroso esté terminado, tiene que afrontar el mestizaje cultural, con lo cual se provocan dudas, el choque entre dos culturas crea una inestabilidad que siembra un diálogo y una búsqueda para encontrar un sistema general que incluya a ambas, pero no deja de existir una violencia en el proceso, la agresión que se observa en paradojas y recursos de orden divino y adaptación de mitos griegos a una cosmovisión cristiana.

Se insiste en lo cultural porque la relación entre Ficino y León Hebreo con la poesía del XVII tiene este vínculo. Por lo tanto no se quiere enfatizar en la realidad del deseo sexual que evidentemente sí es parte de una universalidad -y no sólo humana-, sino de esas significaciones que adquieren los deseos dentro de una cultura concreta. Ficino y León Hebreo presentan una concepción amorosa ajustada a las necesidades que requirió el Renacimiento.

Ficino encuentra el origen del Amor en los mitos griegos: escritos sobre Orfeo, o los relatos de Hesíodo y Platón. El primer dios será unido con la idea de un Dios cristiano, la convivencia entre lo griego y lo cristiano crea un efecto extraño. Se cita a los sabios griegos como portadores de una verdad irrefutable y como antecesores necesarios para comprender y explicar el mundo del Dios cristiano. Aparece el caos, punto de partida que Ficino define como el "mundo sin formas"⁶, pero no es el origen de todo, éste sólo se encuentra en Dios y no en la materia. Es sólo una cuestión de sustitución temporal para que no se violenten las imágenes del origen y esencia en el Dios cristiano, es un recurso para conciliar posturas: el "antes" y el origen es Dios; después, el caos, lo material que de cualquier manera proviene de éste mismo.

Dios es el creador del caos que Ficino organiza dividiéndolo en tres partes: la mente angélica (o esencia), el alma del universo y el mundo concreto y visible⁷. Estos tres mundos, que antes fueron tres caos, se atraen hacia Dios; esta atracción es provocada por el amor. Al igual que en Platón, el Amor se considera como uno de los primeros dioses, se ubica su existencia después de la de Dios. Tiene que organizar el caos y la forma, cuando el primero se transforma en la segunda lo hace por la belleza, la mente angélica era fea, pero atraída hacia Dios por el poder del amor se transforma en belleza. Podemos esquematizar entonces que lo que se acerca a Dios es por el amor y se vuelve bello. El amor se entiende más como una acción de deseo y atracción que como un fin en sí.

Aparece otra división en la teoría expuesta por Ficino⁸: se organiza la percepción de lo material inferior a lo superior. Sólo se puede hablar de amor en la mente, la vista y el oído⁹, en cambio en el caso del tacto y del gusto existe una tendencia hacia lo bajo, se dirige a una dirección opuesta a la del amor: lo deformado y "feo". El olfato queda excluido de esta explicación, pero se deduce que no entra en el sentido ascendente. Ficino precisa que el olfato, el gusto y el

⁶ Marsilio Ficino, ob. cit., p.19.

⁷ ib.

⁸ id., p. 29.

⁹ id., p. 32.

tacto llevan al hombre a la intemperancia y lo alejan de lo bello y si no hay belleza, no hay amor. Según esta idea, el deseo sexual queda fuera de lo amoroso.

El amor se vuelve útil para conseguir las cosas sublimes y loables, equilibradas y perfectas, lo cual traza el camino para unirse al alma, luego hacia el alma angélica y por último a Dios. En resumen, es un deseo de Dios por el camino de la belleza que es lo equilibrado y que sólo se percibe por las vías de la mente, la vista y el oído: las tres potencias del alma. La belleza por esencia es Dios y la belleza del mundo terrenal muestra sólo una parte del mundo superior.

Pasemos ahora a la clasificación del amor, el cual tiene una compañera que es Venus; existe una "Venus celeste" y otra "vulgar"¹⁰. Podemos observar algunas organizaciones curiosas de cómo los dioses griegos se acomodan en este nuevo planteamiento. La mente angélica puede ser a veces Saturno, cuando se hace refiere a la esencia; puede ser Júpiter cuando se habla de su vida; o Venus cuando se habla de su inteligencia, sin embargo Dios está por encima de todos ellos. Serían parte de su corte angelical lo cual recuerda imágenes de *La divina comedia*. Los dioses griegos pierden su divinidad y sólo representan, se convierten en símbolo de una característica del mundo formado por Ficino.

Es necesario jerarquizar la visión del cosmos: Dios sobre todo el universo; luego el cosmos divino; le siguen los dioses griegos; aparece el ser humano con su naturaleza dividida entre lo celestial y lo material. Estas secciones siguen una correspondencia que busca lo ascendente como una forma final y perfecta de los mundos. El amor debe conservar la trayectoria ascendente y el deseo de lo divino¹¹. El amor conserva unidos a los iguales y es quien mantiene la unidad de los mundos, de la misma manera que la discordia los separa. Donde hay unión existe el amor y donde existe la discordia se presenta el desorden y el desamor. El amor también está en las artes¹²: objetos inertes que buscan constantemente lo perfecto.

Para llegar al alma, Ficino inicia con el mito del Banquete y pareciera como si defendiera el origen del hombre según la visión del texto griego. Esto llama la

¹⁰ Marsilio Ficino, ob. cit., p. 41.

¹¹ id., p. 51.

¹² id., p. 54.

atención si vemos que era una propuesta sincrética, como se mencionó, para incluir la tradición griega en la cristiana. Con estos comentarios parece que la visión se invierte, sin embargo llega a hacer una aclaración que resulta bastante reveladora, no tanto por el contenido del libro en sí, sino por la idea de los significados más allá de lo evidente:

Era costumbre de los antiguos teólogos cubrir con umbráculos de figuras sus sagrados secretos, a fin de que no fuesen mancillados por los hombres impuros; peor no pensemos por esto, que todas las cosas que están escritas en las figuras antiguas, o en las otras, se apeguen todas tan exactamente al sentido.¹³

Entonces la mitología griega se convierte en una representación filosófica y es un lente para observar la naturaleza interior del hombre; esta mitología se adapta de tal manera que no afecta a los valores cristianos, sino que los refuerza, sólo la parte cristiana se debe entender de forma directa y literal. Esto hay que tenerlo presente cuando Ficino se basa en Platón; lo interpreta y adapta para sustentar su teoría. Uno de los centros de unión es el alma, la cual define como:

Así pues, es el alma que hace todas las cosas que decimos que hace el hombre; y el cuerpo las padece, porque el hombre sólo es el alma, y el cuerpo es obra e instrumento del hombre; en especial porque el hombre sin instrumento de cuerpo ejerce su acción principal, que es el comprender. Puesto que entiende cosas incorpóreas, y por el cuerpo no se pueden conocer otras cosas sino las corporales.¹⁴

Según este concepto de Ficino, existe una correspondencia estrecha entre el cuerpo y el alma, ésta es la que entiende y el cuerpo es un instrumento. El alma es quien conoce realmente. Si lo vemos desde el cientificismo contemporáneo (el entendimiento parte del cerebro donde se crean procesos fisiológicos, químicos y eléctricos), ahora nos hemos quedado sin alma.

Se ha revisado la importancia del alma y el papel del amor como el móvil para aspirar a la perfección y a la belleza divina. El cuerpo es materia y algunas de sus partes tienen contacto con lo espiritual y superior, como son la vista y el oído. Sólo estos sentidos pueden ascender hacia el alma universal; el amor es el motor para aspirar a la belleza perfecta y abstracta, si lo incorpóreo e intelectual es

¹³ id., p. 61.

¹⁴ id., p. 64.

superior, el amor se entiende como el intento del hombre de establecerse en alma y en la belleza.

De inmediato el alma creada por Dios, por un cierto instinto natural se vuelve a su padre Dios, no de otro modo que el fuego generado en tierra por fuerzas superiores, de súbito, por ímpetu de natura, se endereza a los lugares más altos; así que el alma que se dirige hacia Dios, es iluminada por sus rayos; pero este primer esplendor, cuando es recibido en la sustancia del alma que estaba por sí misma sin forma, se oscurece; y conformándose a la capacidad del alma se vuelve propio y natural de ella.¹⁵

La dicotomía entre lo exterior y lo interior, entre lo bajo y lo alto, no desaparece en ningún momento de su exposición. La belleza se dirige hacia dos direcciones (lo celeste y lo material), pero nunca deja de ser un signo de Dios, incluso cuando aparecen en el plano corporal y perceptible. Por ejemplo, puede existir algo de belleza en el olfato, a pesar de ser uno de los sentidos que te aleja de Dios; se desciende totalmente cuando se utiliza el tacto, la belleza deja su divinidad.

Las potencias son organizadas por su cercanía corporal y por su tendencia a lo superior: razón, vista, oído, olfato, gusto y tacto. En el alma están depositadas la razón, la vista y el oído, los cuales también contiene la belleza y la bondad:

De aquí proviene que el tacto, gusto y olfato sienten solamente las cosas cercanas; y si sienten mucho, sufren; si bien el olfato capta cosas más remotas que el gusto y el tacto. A su vez, el oído capta cosas todavía más remotas y no se lastima tan fácilmente; la vista actúa aún más lo lejos; y hace en un momento lo que el oído tarda más tiempo en hacer; porque antes se ve el relámpago, que se oiga el trueno.

La razón capta las cosas más remotas. Porque no soladamente aprehende, como el sentido, las cosas que están en el mundo y presentes; sino las que están más alto que el cielo, y aquellas que han sido o serán.¹⁶

De la obra de Ficino, se quiere reiterar el movimiento entre el mundo terrenal y el celestial, el alma es el contacto que comunica lo material con lo incorpóreo y la belleza corporal con la celestial. Otra idea expuesta, es la referente a las tres gracias propuestas por Orfeo:

Ésas son tres gracias, de las que así habló Orfeo: esplendor, verdor y leticia abundante. Orfeo llama esplendor a aquella gracia y belleza del alma, que resplandece en la claridad de las ciencias y de las costumbres; y llama verdor, esto es lozanía, a la suavidad de la figura y del color, porque ésta florece sobre

¹⁵ Marsilio Ficino, ob. cit., p. 65.

¹⁶ id., pp. 76-77.

todo en la verde juventud; y llama leticia a aquel sincero, útil y continuo deleite, que nos brinda la música.¹⁷

Se subraya la segunda gracia pues puede coincidir con el "verde" comentado en el capítulo anterior, ese "verde" recurrente se tomará entonces como un elemento de la vista que está muy cercano al alma, sólo a un paso atrás. Además porque estos elementos serán muy importantes para su discurso posterior, sobre todo cuando define la belleza corporal. La belleza debe aspirar a Dios para que mantenga lo divino. Sólo el "verde" y "leticia" son sentidos ascendentes. A estos dos sentidos se han consagrado más obras de arte que a los otros; luego, no es raro entender por qué se han consagrado más imágenes poéticas a la vista y al oído. Esta observación se tendrá que tener muy en cuenta al momento de interpretar la materia amorosa de un poema; por ejemplo, recordemos el verde como fractal dentro de la ambición.

"leticia" y "verde" tienen las siguientes características: el orden, el modo y hermosura: "El orden significa las distancias de las partes; el modo significa la cantidad; la hermosura significa rasgos y colores;(...)"¹⁸. Se puede extraer una concepción estética del arte para estos dos sentidos. El amor se presenta en lo estético y también en lo ético, pues una conducta "correcta" es signo de Dios. Se busca una organización que cubra distintos ámbitos y que tenga una explicación dentro de un sistema superior y religioso.

Llegamos a la interpretación sobre Sócrates y Diótima, ambos se entienden como símbolos filosóficos, son figuras para explicar su teoría.

Y según mi juicio, quería mostrar que solamente por inspiración divina los hombres podían entender lo que era la verdadera belleza, y el legítimo Amor, y de qué modo se debía amar; tanta es la potencia y sublimidad, de la facultad amatoria.¹⁹

Se quiere destacar el juicio interpretativo que Ficino busca al final del *Banquete*. Esto reafirma la idea expuesta sobre la reorganización de un sistema clásico para la realidad del siglo XV europeo, también se quiere explicar que Ficino no manifiesta una conciencia de la distancia temporal con Platón. Este totalitarismo

¹⁷ Marsilio Ficino, ob. cit., p.78.

¹⁸ id., pp. 86-87.

¹⁹ id., p. 101.

viene del mismo sistema planteado, Dios tenía que ubicarse antes que los dioses griegos.

El amor tiene la paradoja del deseo, pues se conoce algo del objeto deseado, se ha experimentado su belleza; si no se ha visto, no se puede desear - advierte Ficino- y en parte no se posee. Así que el amor comparte esta dualidad, de conocer lo de "arriba", lo bello y al mismo tiempo seguir en lo "bajo" y carecer de la belleza total.

Y ciertamente por esta razón Diótima, para volver a ella de una vez, llamó demonio al Amor. Puesto que, como los demonios son espíritus que median entre los celestes y los terrenales, así el Amor se coloca en medio entre la belleza y su falta.²⁰

Estos demonios serán entonces unos entes comunicadores en este juego de contenidos y continentes; se prefiere siempre el género a la especie, porque el gran "general" sería Dios. Así que existe un alma para lo particular, pero el ama superior es aquella que lo contiene todo. De esta manera se parte de Dios como mente angélica y luego del alma del universo.

Ficino organiza el cosmos siguiendo a Platón de la siguiente manera: existen doce esferas, ocho cielos y cuatro elementos. Cada una de estas partes tiene su alma propia. Los demonios del amor revolotean entre una sección y otra, provocan deseos en las secciones inferiores para despertar el deseo de ascenso o perfección superior. Cada apartado de estos sería como un escalón más al cielo. La perfección y la belleza plenos se encuentran en Dios: el último escalón. A cada esfera corresponde un dios griego.

En especial importan, por el tema del escrito, los demonios venéreos, unos se encuentran en la Venus celestial, otros en la Venus vulgar y otros más acompañan al planeta Venus, estos últimos son clasificados en tres: los asignados al fuego, otros al aire purísimo y otros al aire nebuloso.

Los primeros demonios saetean sus flechas hacia hombres en quienes predomina la cólera, que es humor fogoso; los segundos, a quienes aquellos en los cuales se enseñoorea la sangre, que es humor aéreo; los terceros a aquellos quienes prevalece la flema y la melancolía, que son humores acuosos y terrestres.²¹

²⁰ íd., p. 104.

²¹ Marsilio Ficino, ob. cit., p. 109.

Continúa con el planteamiento inicial donde las correspondencias astrológicas, divinas y demoníacas tienen que ver con lo corporal; algo así, como en nuestros tiempos, cuando se habla de las enfermedades físicas que tienen su origen en lo psicológico.

Después de aclarar que el espíritu es una especie de vapor que contiene el cuerpo y el alma, se insiste que el Amor y Venus mantienen la relación entre los extremos. El mito de Poros y Penía: la abundancia que fecunda a la carencia y se preña de Afrodita. Este mito trata de relacionar a los opuestos, por lo tanto podemos afirmar que Venus personifica una paradoja. Ser un punto de comunicación y contener una contradicción en su origen son dos características esenciales del Amor. La Venus vulgar siempre mantiene la enfermedad de los opuestos, mientras la Venus celestial es la plenitud.

Ficino extiende su propuesta: existen subdivisiones del amor y su influencia no sólo afecta a los hombres, también a los dioses. El amor contiene a Calodemon (buen demonio) o a Cacodemon (mal demonio). Alrededor de estas dos posibilidades se organizan otras tres: el amor contemplativo que apunta hacia lo divino; el amor activo, que es humano; y el amor voluptuoso o bestial.

La influencia del amor en el hombre es uno de los aspectos más interesantes del libro, por ejemplo: "(...) por lo que las más sutiles y las más transparentes partes de nuestra sangre, todo el día se gastan para rehacer los espíritus que continuamente vuelan hacia fuera."²² Cuesta trabajo imaginarse a la sangre produciendo espíritus en vez de transportar nutrientes para el cuerpo. Como imagen literaria es bastante rica. Los comentarios de Ficino a cerca de los espíritus son punto de partida para exponer un tratado de fisiológico de las enfermedades. La mayoría de éstas tienen su causa en la descompensación de la sangre: si sale mucho espíritu de nuestro cuerpo sólo queda la sangre gruesa y negra que crea el humor atrabilario. Esta enfermedad convierte a las personas en melancólicas: la melancolía es pérdida de espíritu. Si a este humor melancólico se le agrega un poco de locura, el resultado es el amor.

²² id. p. 21.

El amor que provoca enfermedad, pérdida de espíritu y crea un comportamiento extraño es el vulgar. Este amor puede ser contagiado por la mirada: es "el mal de ojo". Para curarse del mal de amores se sugiere lo siguiente: sacarse sangre (la negra y pesada), hacer ejercicio y practicar el coito; esto limpiará completamente la sangre. Un cuerpo sano es el que contiene sólo tiene sangre ligera.

Pero el alma también puede elevarse y para eso necesita de los furores (el poético, el sacerdotal, el adivinatorio y el afecto del amor). El hombre se ve sometido a una disputa entre estos dos amores. Ficino recomienda olvidarse el amor vulgar que es una enfermedad y seleccionar el Amor celestial.

Se ha extendido el concepto de amor. Las variedades son múltiples y apuntan hacia lo bajo o hacia lo alto; unas eran pecado o clasificadas como de menor categoría; las altas, el verdadero amor. Hay una preocupación por ordenar y distinguir entre lo terrenal y lo sublime: en este punto se relaciona la materia del "amor" con la materia de la "ambición", ambas comparten los extremos y el movimiento ascendente y el deseo como su móvil principal. Tienden a ser entonces dos temas que muchas veces se entrecruzan en el entramado poético. Reforcemos la idea neoplatónica con otro escritor renacentista, León Hebreo.

En el caso de Marsilio Ficino, encontramos el discurso para introducir un ensayo filosófico; con León Hebreo, se encuentra un diálogo entre dos personajes imaginarios: Filón y Sofía quienes discurren sobre tres temas centrales, tales como fueron clasificados por Marcelino Menéndez y Pelayo²³: 1. De la esencia y naturaleza del amor; 2. de su universalidad, y 3. de su origen. Las coincidencias con Marsilio Ficino son frecuentes, quizá se encuentran cambios de estructura o de algunos comentarios. La forma de presentar el discurso es la misma, ambos tienden a utilizar un sistema lógico de organización y clasificación, tratando de incluir todos los aspectos posibles y que funcionen articuladamente con su propuesta filosófica.

²³ Ver introducción de Marcelino Menéndez Pelayo en León Hebreo, *Diálogos de amor*, Porrúa, México, 1985 (Sepan cuantos, 484).

León Hebreo también ubica el amor en lo divino y reconoce que existen otros amores, pero se orienta hacia el amor celestial (recuerda las dos Venus de Ficino). Llegar a Dios no es un acto cognoscitivo, sino un acto de unión pura. Aparece una leve diferencia entre León Hebreo y Marsilio Ficino, el amor para León Hebreo no es deseo, sino gozo.

Existe el antropocentrismo que exalta las "virtudes" humanas sobre las demás especies animales. El hombre tiene algo del amor de la naturaleza (se halla en los cuerpos inanimados) y del amor de los animales (el amor sensitivo); pero sólo el ser humano puede llegar al amor racional y voluntario.

El origen y esencia del amor se conecta con lo bueno y hermoso. El conjunto de lo bueno es más amplio que el segundo y aunque todo lo hermoso es bueno, no todo lo bueno es hermoso. En cuanto al origen del amor, Marcelino Menéndez y Pelayo²⁴ destaca un rasgo curioso cuando Hebreo realiza su interpretación a *El Banquete* de Platón: Aristófanes describe el origen del amor en los andróginos, hombres completos, perfectos y poderosos, éstos son relacionados con los primeros humanos de *La Biblia*. Se presenta como un ejemplo de su prurito por conciliar las dos tradiciones:

La fábula fue traducida de autor más antiguo que los griegos; conviene a saber, de la Sagrada Historia de Moisés, de la creación de los primeros padres humanos, Adán y Eva.²⁵

Es una relación extraña: los andróginos de Aristófanes se convierten en Adán y Eva, supongo que cuando estaban en el paraíso. Hay que tomar en cuenta que la idea de los hombres andróginos fue expuesta por el dramaturgo de la comedia. Los andróginos o Adán y Eva remite a una idea de plenitud inicial, las contradicciones por la eterna búsqueda de ese estado placentero vienen posteriormente, cuando el hombre andrógino es dividido en dos por Apolo o cuando el hombre es expulsado del paraíso. La condición del hombre como tal está incompleta y aspira siempre al amor superior y al regreso de su esencia que parte de Dios y regresa a él.

²⁴ Ver: León Hebreo, ob. cit.

²⁵ id., p. 207.

3.3. EL AMOR Y EL DESAMOR EN LA NUEVA ESPAÑA

3.3.1 Luis de Sandoval Zapata

3.3.1.1.

Amor a un imposible grande

Nace la aurora con renglón de flores,
es luminar pronóstico del día,
cuando en aquel que fiebre padecía
saludan su ardor rubio sus fulgores.

Cuando es la luz testigo a los amores
del que entre finos lazos se dormía,
los mismos soplos de la aurora fría
son el despertador de mis ardores.

Llega la tarde y ese sol detiene
los pasos fervorosos de su curso.
¡Ay de quien vive y llora y nunca yace,

y a amar un imposible se contiene!
Que la aurora, aunque gime, es sin discurso,
y aunque hoy expira el sol, mañana nace.²⁶

El título enfatiza "grande" provocando un poco de sorpresa, pues el adjetivo recae en lo imposible y no en el amor. Este adjetivo conduce por varios caminos de significado. ¿Por qué la imposibilidad? ¿Camina hacia lo prohibido, hacia la dimensión temporal o hacia la distancia?

En el primer cuarteto vemos la imagen del amanecer, quizá un tanto bucólico, y trae a la memoria los paisajes descritos en la poesía renacentista. En el tercer verso se encuentra: "en aquel que fiebre padecía", esta imagen está relacionada con el sol, aunque mantenemos la posibilidad de que "aquel" no sea el astro, sino el amante iluminado por el calor del sol. Con esto se fusionan ambos ardores, el de la estrella y el del amante.

En el siguiente cuarteto, el primer verso puede tener un hipérbaton que podría llevarnos a una lectura distinta, después de "testigo" aparece la preposición

²⁶ Luis de Sandoval Zapata, ob. cit., p. 91.

“a” con lo cual nos hace dudar que sea el complemento de testigo. Encontramos la preposición “de” en el siguiente verso, quedando así: “testigo del que entre finos lazos se dormía a los amores”. La imagen presenta al amante despertado por la luz, puede tener varias vías interpretativas sobre todo por el peso semántico que tiene el octavo verso, “despertador de mis ardores”. Primero se destaca el cambio de la persona gramatical, tan mencionado arriba; vuelve a marcar un giro y además asume sus ardores, con lo cual podemos conectarlo con la estrofa anterior y corroborar que “aquel que fiebre padecía” es el mismo de “mis ardores”. Siguiendo con la polisemia característica de Luis de Sandoval, propone una bifurcación: entre un “él” y un “yo”.

Regresemos al hecho temporal, pues no sabemos si el amante fue despertado por la aurora fría y tiene que interrumpir sus acercamientos amorosos, o despierta y se renuevan sus deseos. Si regresamos al título entonces sabemos que la “imposibilidad” no tiene que ver con el acercamiento corporal, pues el “galán” está con la amada. Se puede especular más allá y creer que todo fue un sueño y que todo tuvo su causa en la imaginación nocturna, se despierta y piensa en la amada lo cual coincidiría con lo mencionado por los ardores.

El primer terceto aporta la pauta hacia dónde debemos conducir la imagen.

Llega la tarde y ese sol detiene
los pasos fervorosos de su curso.
¡Ay de quien vive y llora y nunca yace,

Otra vez el tiempo aparece para seguir el curso de la imagen que no es estática, de la aurora a la tarde, sobre todo tenemos el inicio de la exclamativa, “nunca yace” lo cual lleva de nuevo a la disyuntiva. Veamos el significado de yacer para saber hacia donde conducir nuestro pensamiento:

Dicho de una persona: Estar echada o tendida. //2. Dicho de un cadáver: Estar en la fosa o el sepulcro. //3. Dicho de una persona o de una cosa: Existir o estar real o figuradamente en algún lugar. //4. Tener trato carnal con alguien. //5. Dicho de una caballería: Pacer de noche.²⁷

Según el título, podemos inferir el trato carnal, lo cual no ha sido el significado común, pues “yacer” estaba más relacionado con la muerte:

²⁷ DRAE, 2001.

Estar echado, o detenido. Usase en propiedad por el que está en el sepulcro, o muerto. Significa también estar alguna cosa fija, situada en algún parque.²⁸

Si tomamos el significado de "muerto" para "yacer" no tiene sentido, porque el último verso quedaría de la siguiente manera: "¡Ay de quien vive y llora y nunca muere! y a amar a un imposible se contiene!" Como se puede ver la primera interpretación conduce por la idea de la vida eterna en este mundo. Podría entenderse, desde una perspectiva contemporánea, la relación entre amor y muerte; también puede dirigirse hacia la mística, pero en ambas existe un contorción que elimina una primera lectura de "nunca muere". Así que nos quedamos con el significado amoroso de "yacer" con algunos coqueteos mortuorios.

Los dos tercetos están unidos por un mismo enunciado. Así como buscó un significado distinto para la época en "yacer", también experimenta un poco con esta unión de cuartetos:

y a amar un imposible se contiene!
Que la aurora, aunque gime, es sin discurso,
y aunque hoy expira el sol, mañana nace

El enunciado exclamativo que une a los dos versos sería más propio para los versos finales. Puede ser que esté buscando formas distintas para la estructura del soneto y en vez de cerrarlo estridentemente, después de la exaltación cierra con dos versos tranquilos y filosóficos, la sentencia final puede tener más fuerza con este efecto.

En los dos últimos versos, primero encontramos a la aurora ¿Por qué se enfatiza que la aurora gime, pero sin discurso? ¿Será que la aurora no puede revelar los amores? Esta pregunta se plantearía si nos dirigimos por el camino del amor prohibido.

Por último encontramos la idea circular del tiempo que puede estar relacionado con una esperanza futura, es decir otra oportunidad más para el enamorado de estar con su imposible, quizá con una actitud de "no pasa nada".

²⁸ *Diccionario de Autoridades*,

Según la lectura que se realizó, se observa que el poema de Luis de Sandoval es de una total aceptación a ese amor y que el que sea un imposible grande lo vuelve más atractivo. Revela la invitación que se presenta en el enunciado exclamativo. Es difícil, entonces entender este poema desde la perspectiva del amor neoplatónico revisado con Ficino, pues se acepta el amor de la Venus vulgar. El sol es un emblema de lo superior y del ascenso, en este caso forma parte del ambiente, marcar la diferencia entre el día y la noche. El sol enaltece el ardor de los amantes, no es un símbolo de lo celeste al que el hombre debe aspirar.

Sí se guarda un poco el tono de osadía que revisamos en sus poemas sobre la ambición, parece ser que es la misma postura: el atreverse y sentir el momento. Esto hace pensar que quizá Luis de Sandoval cruzó los umbrales del amor neoplatónico.

3.3.2. Sor Juana Inés de la Cruz

3.3.2.1. En que satisface un recelo con la retórica del llanto

Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,
como en tu rostro y tus acciones vía
que con palabras no te persuadía,
que el corazón me vieses deseaba;

Y Amor, que mis intentos ayudaba,
venció lo que imposible parecía:
pues entre el llanto, que el dolor vertía,
el corazón deshecho destilaba.

Baste ya de rigores, mi bien, baste;
no te atormenten más celos tiranos,
ni el vil recelo tu quietud contraste

con sombras necias, con indicios vanos,
pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos.²⁹

²⁹ Sor Juana Inés, ob. cit., 287.

El primer cuarteto es sobre la persuasión, no podemos asegurar con certeza cuál es el antecedente. Hay dos posibilidades: el inicio de una relación o la búsqueda de un perdón. Cualquiera de estas dos se busca por medio del humor físico, no por medio de la palabra, "que con palabras no te persuadía", lo cual resulta contradictorio dentro de un poema.

Aparece el Amor, con mayúscula, que puede remitirnos al dios y no al concepto. Como se observó con Ficino, los dioses griegos eran símbolos. El amor o demonio que comunicaba un puente con otro es el móvil para ascender hacia Dios. En el Amor radica el deseo de belleza de algo superior. En el poema no existe el deseo de lo divino, estamos frente a un deseo mundano, por lo tanto el Amor no conduce a una ascendencia, pero sí a un deseo de hermosura (suponemos que para la dama suplicante, el amante es atractivo). Entonces estamos frente a un amor de la Venus Vulgar, igual que se observó en Luis de Sandoval.

Otro de los puentes que se establece con Ficino es la idea de los humores que están relacionados con el estado de ánimo, pues no separaba lo fisiológico de lo sentimental. El llanto es la imagen más fuerte del poema y es la muestra de una intención de súplica. Sor Juana propone la unión del sentimiento ("el corazón me vieses deseaba") y humores ("el corazón deshecho destilaba") más la renuncia de la palabra ("que con palabras no te persuadía").

El mundo de la Venus vulgar desciende a lo corporal y a lo humano, lo cual también implica sus pasiones. Los celos y la inquietud están relacionados con este tipo de amor, pues no cabrían en un amor celeste. Existe un enojo que ella quiere curar, no la persuasión para enamorarse, sino para tranquilizarse o para perdonar alguna falta:

Baste ya de rigores, mi bien, baste;
no te atormenten más celos tiranos,
ni el vil recelo tu quietud contraste

El último terceto es bastante interesante por la forma en que se presenta el Amor, pues se consigue la persuasión por medio de los sentidos, no de las palabras:

con sombras necias, con indicios vanos,

²⁹ Sor Juana Inés, ob. cit., 287.

pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos

Recordemos que Ficino dividía los cinco sentidos dependiendo de la distancia que alcanzaran: la vista y el oído son los sentidos que permiten ascender al hombre, los otros tres lo descienden al amor vulgar. En el caso de este poema, Sor Juana establece una unión entre los sentidos que están en los extremos: la vista alcanza enormes distancias, el tacto exige la mayor cercanía. El amante se presente sujeto entre estos dos extremos, uno conduce al amor celestial, y el otro, al amor vulgar: "pues ya en líquido humor *viste y tocaste*". El humor del llanto tiene que ver con el sentimiento, pero este se cura con el tacto del amante y cuando se conmueve ("mi corazón deshecho entre tus manos). Al respecto la doctora Dolores Bravo comenta:

Tanto Ícaro como Faetón se significan por alusiones visuales; el primero, como ya vimos, se atreve contra el objeto deífico que es el sol, y queda en sus propias lágrimas anegado, maravillosa metáfora para designar el llanto como humor proveniente de los ojos, el "líquido humor" soberbiamente expresado en el célebre soneto de sor Juana que comienza: "Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba"³⁰

En el mismo ensayo de Dolores Bravo, encontramos una revisión sobre el protagonismo del "oír" y el "ver" en "Primero sueño" que escribió por gusto, como Sor Juana misma lo señaló y no por encargo (el soneto analizado fue por encargo). El "Primero sueño" tiene una intención ascendente; no así el soneto presentado, pues baja la vista hacia un ser humano. Utiliza el líquido de la vista: las lágrimas para convencer a un amor terreno. Hace descender al dios para ayudarla en sus deseos.

Los dos sonetos analizados sobre el amor tienen la misma característica de que están regidos por la Venus vulgar. Una observación obvia que será entretrejida en las conclusiones.

³⁰ M. Dolores Bravo Arriaga, *La excepción y la regla*, México, UNAM, 1997. p. 33.

3.3.2.2. EN QUE DESCRIBE RACIONALMENTE LOS EFECTOS IRRACIONALES DEL AMOR

I

Este amoroso tormento
que en mi corazón se ve,
sé que lo siento, y no sé
la causa porque lo siento.

II

Siento una grave agonía
por lograr un devaneo,
que empieza como deseo
y pára en melancolía.

III

Y cuando con más temeza
mi infeliz estado lloro,
sé que estoy triste e ignoro
la causa de mi tristeza.

IV

Siento un anhelo tirano
por la ocasión a que aspiro,
y cuando cerca la miro
yo misma aparto la mano.

V

Porque, si acaso se ofrece,
después de tanto devaneo,
la desazona el recelo
o el susto la desvanece.

VI

Y si alguna vez sin susto
consigo tal posesión,
cualquiera leve ocasión
me malogra todo el gusto.

VII

Siento mal del mismo bien
con celoso amor,
y me obliga el mismo amor
tal vez a mostrar desdén.

VIII

Cualquier leve ocasión labra
en mi pecho, de manera,
que el que imposibles venciera
se irrita de una palabra.

IX

Con poca causa ofendida,
suelo, en mitad de mi amor,
negar un leve favor
a quien le diera la vida.

X

Ya sufrida, ya irritada,
con contrarias penas lucho:
que por él sufriré mucho,
y con él sufriré nada.

XI

No sé en que lógica cabe
el que tal cuestión se pruebe:
que por él lo grave es leve,
y con él lo leve es grave.

XII

Sin bastantes fundamentos
forman mis tristes cuidados,
de conceptos engañados,
un monte de sentimientos;

XIII

y en aquel fiero conjunto
hallo, cuando se derriba,
que aquella máquina altiva
sólo estribaba en un punto.

XIV

Tal vez el dolor me engaña
y presumo, sin razón,
que no habrá satisfacción
que pueda templar mi saña;

XV

Y cuando a averiguar llego
el agravio porque niño,
es como espanto de un niño
que pára en burlas y juego.

XVI

Y aunque el desengaño toco,
con la misma pena lucho,
de ver que padezco mucho
padeciendo por tan poco.

XVII

A vengarse se abalanza
tal vez el alma ofendida;
y después, arrepentida,
toma de mí otra venganza.

XVIII

Y si al desdén satisfago,
es con tan ambiguo error,
que yo pienso que es rigor
y se remata en halago.

XIX

Hasta el labio desatento
suele, equívoco, tal vez,
por usar de la altivez
encontrar el rendimiento.

XX

Cuando por soñada culpa
con más enojo me incito,
yo le acrimino el delito
y le busco la disculpa.

XXI

No huyo el mal ni busco el bien:
porque, en mi confuso error,
ni me asegura el amor
ni me despacha el desdén.

XXII

En mi ciego devaneo,
bien hallada con mi engaño,
solicito el desengaño
y no encontrarlo deseo.

XXIII

Si alguno mis quejas oye,
más a decirías me obliga
porque me las contradiga,
que no porque las apoye.

XXIV

Porque si con la pasión
algo contra mi amor digo,
es mi mayor enemigo
quien me concede razón.

XXV

Y si acaso en mi provecho
hallo la razón propicia,
me embaraza la justicia
y ando cediendo el derecho.

XXVI

Nunca hallo gusto cumplido,
porque, entre alivio y dolor,
hallo culpa en el amor
y disculpa en el olvido.

XXVII

Esto de mi pena dura
es algo del dolor fiero;
y mucho más no refiero
porque pasa de locura.

XXVIII

Si acaso me contradigo
en este confuso error,
aquél que tuviere amor
entenderá lo que digo.³¹

³¹ Sor Juana, ob. cit., pp. 213 - 216.

En este poema, a pesar de su extensión, existen pocas imágenes poéticas. Éstas se encuentran en la asociación de conceptos, no en la relación con alguna figura visual, auditiva o mítica, lo cual viene a corroborar el título en lo referente a lo racional. Para acceder a este texto se recurrió a una división más extensa que la estrofa, se ha dividido el poema en seis secciones con base en su significado y en las relaciones de los enunciados. La estructura es la siguiente:

Seis secciones

1. 9 estrofas (I - IX): Busca la causa y revisa las ocasiones contradictorias.
2. 2 estrofas (X - XI): Pausa: enfatiza un elemento dentro de la causa: "él".
3. 9 estrofas (XII - XX): Se busca hacer el mal al amado y termina haciendo el bien.
4. 2 estrofas (XXI - XXII) Pausa: confusión entre el querer y el no querer.
5. 3 estrofas (XXIII - XXV) Un interlocutor: busca un consejo para no oírlo.
6. 3 estrofas (XXVI - XXVIII) Conclusión: "aquel que tuviere amor"

Sor Juana no buscó una organización de las estrofas al azar, parece como si cada estrofa fuera un verso acomodado en un grupo determinado para buscar una "racionalización de lo irracional", y juega con la sistematización de lo racional que termina en una constante paradójica y disyuntiva sin término. Los ciclos están bien determinados, en el comienzo los periodos son más extensos –aunque hay que mencionar que la primera sección puede tener sus subdivisiones en tres estrofas: la primera aborda la causa, la segunda la ocasión y la tercera la causa nuevamente-, luego los precipita de 9 a 3 tres estrofas manteniendo la relación entre los nones; de la misma manera, las pausas son números pares, por eso funcionan como contrapeso o contrapuntos. Al final, las últimas dos secciones quedan con la constante del tercio, pero separadas para no buscar el par, así se coquetea entre los nones y los pares. Esta estructura o fractal formal sustenta completamente el significado del poema.

La propuesta de dividir el poema en seis secciones está también sustentada por la sintaxis y los signos de puntuación.

Es una estructura racional y bien equilibrada: 9, 2, 9, 2, 3, 3; después vienen los adornos y los cambios. Se puede comparar con una columna dórica que posteriormente es retorcida y se le aumentaron los adornos con motivos variados, cambios de figuras con distintas perspectivas hasta quedar en una columna salomónica. Los adornos expresivos serían los "ires y venires" formales: sus relaciones sintácticas, periodos marcados por signos de puntuación, conjunciones con sus propios ritmos, uniones y constantes en el manejo de los enunciados y las rimas y metros correspondientes. Nos hemos detenido en la parte formal del poema porque corrobora el contenido del poema, se convierte en un esquema simbólico del tema tratado. También para exponer la flexibilidad del análisis por fractales, pues en este caso se repite la misma figura del significado en la escala formal.

Dentro de esta composición no podemos hacer a un lado que estamos frente a un objeto de arte de la primera potencia (ver *supar* el capítulo sobre Baltasar Gracián), pues se exponen conceptos. Se había abordado la materia de un poema desde la perspectiva de la imagen poética, pero ahora tenemos este ejemplo, donde la agudeza se encuentra en la unión de los conceptos, sin ir hacia la creación de una alegoría o metáforas, sólo aparecen algunas esporádicas como la relación como la "máquina altiva" o el "espanto del niño".

Sor Juana propone un experimento distinto a lo que hemos revisado hasta ahora, la esencia no parte de algún tipo de imagen; el efecto se logra con las palabras. Sor Juana diría -en un estilo apegado a Gracián- que también se pueden formar imágenes con los conceptos, con lo cual extendemos la lista, pues se pueden formar imágenes con los sentidos, con las referencias culturales y con los juegos de la lógica o, apegados a este poema, con los efectos cuando hacemos chocar lo racional con lo irracional.

Introduzcámonos un poco más en la materia de este poema, la primera sección, con sus tres subdivisiones, tiene su unidad temática alrededor de las palabras: "causa" y "ocasión", las cuales aparecen a lo largo de las primeras nueve estrofas como si fueran el punto de apoyo de las columnas de esta primera "sala" del poema. Esta es la definición de ocasión:

Oportunidad que se ofrece para ejecutar algo. //2, Causa o motivo por que se hace o acaece algo (...)³²

Con esta definición se quiere destacar lo cerca que se encuentran los conceptos y que pueden utilizarse como sinónimos, y al mismo tiempo utilizarse las dos posibilidades de la palabra "ocasión". El significado de esta término es la oportunidad o el motivo para hacer algo; los dos significados pueden aplicarse al poema proporcionando dos sutiles cambios o dos tenues posibilidades. Con la primera estrofa se establecen las oposiciones dentro de una composición casi matemática y racional. No crea en la mente alguna figura visual, desaparecen los colores, tampoco escuchamos algún sonido (como imagen), este poema es la abstracción pura; como ejemplo veamos esto de "y no sé la causa porque lo siento", el sentir y el saber parecen opuestos y cuesta trabajo concebir una distancia entre uno y otro. Con estos conceptos encontrados, el poema afirma que el saber es racional, el sentir irracional. Al mismo tiempo se persigue la oposición entre el sufrir y gozar.

Las estrofas décima y décimo primera (primera pausa, según el esquema propuesto) agregan un "él", pues las dos presentan el pronombre y las dos mantienen una estructura de dos puntos a la mitad de la estrofa, esto permite confirmar claramente que marcan una unidad para éstas dos y su brevedad concuerda con la intención de ser mencionado someramente:

X
Ya sufrida, ya irritada,
con contrarias penas lucho:
que por él sufriré mucho,
y con él sufriré nada.

XI
No sé en que lógica cabe
el que tal cuestión se pruebe:
que por él lo grave es leve,
y con él lo leve es grave.

Aparece un personaje masculino como objeto amado y la causa de la contradicción, sigue con los juegos que no se detienen en un punto específico, sino que oscilan constantemente.

³² DRAE, 2001.

La tercera sección (de la estrofa XII a la XX) muestra las siguientes asociaciones: por qué hacemos una cosa cuando queremos hacer otra distinta, es decir que no sólo opone lo racional con lo irracional, el gozo frente al sufrimiento, sino que agrega las causas inexplicables de las acciones. Es un móvil desconocido e irracional que conduce los actos de la vida, en vez de tener una causa racional y controlada.

La siguiente pausa (estrofas XXI y XXII) es como un lamento del "yo" poético frente a esta confusión sin fin y ante la impotencia. Después llegamos a la quinta sección (estrofas XXIII – XXV): parece ser que la confusión tiene necesidad de un interlocutor para buscar una objetividad, sería ahora la confrontación entre un "yo" subjetivo y el "otro", donde el deseo tampoco vuelve a convivir con esa objetividad.

Por último el remate, con el énfasis hacia el "aquél".

XXVI

Nunca hallo gusto cumplido,
porque, entre alivio y dolor,
hallo culpa en el amor
y disculpa en el olvido.

XXVII

Esto de mi pena dura
es algo del dolor fiero;
y mucho más no refiero
porque pasa de locura.

XXVIII

Si acaso me contradigo
en este confuso error,
aquél que tuviere amor
entenderá lo que digo

Estamos frente a un poema de amor de la Venus vulgar; si relacionamos lo revisado con Marsilio Ficino, veremos que estas contradicciones deben estar enfocadas a un amor bajo. El amor que aspira a Dios es un amor que tiene la aspiración al equilibrio y a la cordura.

Aparece la melancolía (estrofa segunda: "que empieza como deseo/ y pára en melancolía") que, como lo señaló Ficino, es un condimento del amor, sólo le faltaría la locura, la cual tampoco ha sido descartada por Sor Juana: "y mucho más no refiero/ porque pasa de locura" (estrofa XXVII). El equilibrio propuesto de la

poetisa se presenta de nuevo: la palabra "melancolía" aparece en la segunda estrofa; la palabra "locura" en la penúltima; son dos lugares estratégicos del poema. El amor (vulgar) como lo mencionó Ficino es melancolía más locura. Es un amor corporal que altera los flujos naturales, los humores pierden su equilibrio, es decir, el amor es abordado como una enfermedad.

Los opuestos que se presentan en el poema tienen que ver con la tradición platónica. *El banquete* expone que en la fiesta llevada a cabo en honor del nacimiento de Afrodita³³, se reunieron varios dioses, entre ellos se encontraba Poro (la Abundancia), hijo de Metis (la Prudencia) quien después de la comida bebió néctar hasta emborracharse. Penía (la Pobreza) se encontraba mendigando en la puerta, cuando vio la crápula de Poro quiso aprovechar la oportunidad y durmió con él para engendrar un hijo de la Abundancia. De esta unión nace el Amor. Por esto el Amor es epígono de Afrodita, está situado entre la abundancia y la pobreza, una contradicción que le provoca deseo constante. La abuela de Eros es entonces la prudencia relacionada con el equilibrio, tan reclamado por Ficino y su afición a lo celestial. El deseo es el móvil para conseguir el objeto de bien, ya que no se posee. Eros es el daimon que anima al amante para conseguir al amado.

Existe una circunstancia que despierta algunas dudas y que no termina de complacer del todo: las tres primeras estrofas contienen como conceptos principales: tormento, agonía e infelicidad. ¿El deseo del amado es igual al dolor?, ¿existe un componente social que determina tal relación?, ¿puede ser una conducta universal del fenómeno amoroso? Estas preguntas sirven para analizar la situación entre el dolor y el deseo.

¿Podríamos pensar más en una tradición de occidente que ha entendido al amor a partir del sufrimiento? Esta pregunta se plantea pensando en las ideas de Denis de Rougemont³⁴ que serán abordadas al final del capítulo como una posible respuesta; también se piensa en Marsilio Ficino: si la literatura ha influido en Occidente para amar de cierta manera o los escritores sólo han plasmado ese

³³ Platón, *El banquete*, tr. Luis Gil, Argentina, Aguilar, 1980. p. 91.

³⁴ Ver: *Amor y Occidente*.

pensamiento y comportamiento colectivo traduciéndolo en una obra artística, así tenemos la pregunta a la cual se ha querido llegar: ¿Sor Juana plantea este poema desde una tradición literaria o desde su observación filosófica de la sociedad?

El amor se entiende como una enfermedad donde se ve al amante tirado en los quicios de las casas, pierde el apetito o el sueño o sus acciones son un mundo de contradicciones. O quizá Sor Juana pudo ir más allá de Ficino, pues no sólo entiende al amor humano como una mezcla de melancolía y locura, reduciéndolo a un síntoma de un desorden corporal y "espiritual", sino que además, quizá por haber vivido dos siglos después que Ficino, entiende que puede estar en una confrontación más compleja, entre la confrontación razón e irracionalidad.

La respuesta entonces sería que Sor Juana se encontró entre dos posiciones: desde la postura de una tradición intelectual y al mismo tiempo fue una observadora espontánea evitando todo prejuicio. La confrontación entre estos dos elementos, racional e irracional, evoca un tratamiento muy contemporáneo del deseo amoroso.

Si retomamos la división propuesta del poema, tenemos que la primera parte pertenece a la tradición, el amor como dolor y enfermedad; la tercera parte son las acciones que realiza el amante contrarias a la razón, movido por la irracionalidad que no se controla. En *El banquete*, Fedro llama la atención de los invitados comentando que no se le presta la debida importancia al amor cuando éste es el móvil del mundo.

Podemos estructurar un fractal distinto para otra interpretación, pues la situación planteada por Sor Juana recuerda a Freud, quien llamó al móvil la libido y la define de la siguiente manera: "El instinto sexual, cuya manifestación dinámica en la vida anímica es lo que denominamos libido (...)"³⁵. No se pretende de ninguna manera analizar el poema de Sor Juana desde una perspectiva psicoanalítica ni mucho menos, se mantiene el nivel de asociaciones y evocaciones a los cuales nos conduce un poema y las correspondencias desde

³⁵ Sigmund Freud, "Psicoanálisis y teoría de la libido" en *Obras completas*, t. III, tr. López Ballesteros y Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981. p. 2669.

una lectura contemporánea. Se quiere enfatizar la visión que tiene Sor Juana a partir de la tercera sección del poema. Se agrega otra coincidencia más, suponiendo que Freud no tuvo noticia de nuestra monja, cita a un tal Groddeck: "en vez de vivir somos vividos por poderes ignotos e invisibles"³⁶. Así Sor Juana describe sobre lo irracional que nos lleva a realizar lo opuesto de aquello que queríamos hacer racionalmente.

La confrontación entre opuestos no es exclusiva de estos dos poemas seleccionados, también aparece en otros poemas de la misma autora. Y no son exclusivos de Sor Juana: "Asimismo es perfecta la correspondencia metafórica entre la oposición accional de la sombra y la luz [sobre el poema "Primero sueño"], auténticos protagonistas inherentes a la estética barroca de la fusión de opuestos"³⁷. Si entendemos que el Amor nace de una fusión de opuestos, el Amor puede ser un buen símbolo de la estética del Barroco.

La luz y la sombra del barroco son entendidos, en este poema, como vertientes que eran separadas en vez de conciliadas y sí había fusión pero manteniendo el contraste, sin diluir los opuestos en un tercero. Con lo anterior establecemos el dibujo fractal, ahora desde la lógica de opuestos que se relaciona plenamente con lo amoroso.

También hay que mencionar lo contemporáneo de su descripción racional, el diálogo, la opinión de los demás, el intercambio de ideas, la confrontación de pareceres, todo esto es evocado en la quinta sección; se menciona el parecer de los demás, el que escucha, el que aconseja, el choque entre los deseos y la sociedad con lo cual podemos encontrar múltiples coincidencias en libros como *Eros y civilización* de Herbert Marcuse o *Eros y Tántalos* de Norman Brown.

Sor Juana termina el poema también con la sentencia de clausura y revela una parte muy importante que no había incluido en el poema: si no se puede curar el amor como creía Ficino, queda la compasión y empatía con un sufrimiento amoroso: "aquél que tuviere amor entenderá lo que digo".

³⁶ Ver: Freud, ob. cit.

³⁷ M. Dolores Bravo Arriaga, *La excepción y la regla*, México, UNAM, 1997 (Estudios de cultura literaria novohispana, 8).

3.4. AMOR EN ESPAÑA

En esta sección se pretende realizar una revisión de poemas españoles para crear fractales a partir de túneles interpretativos con los poemas novohispanos seleccionados. Dicha revisión conduce a algunas conclusiones parciales sobre el tema amoroso desde la perspectiva neoplatónica. Algunas respuestas quedarían en el aire si sólo se establece la plataforma renacentista; se buscaron algunas respuestas en un autor contemporáneo manteniendo otra de las asociaciones constantes de esta tesis: comunicación entre los siglos XVI y XVII. La visión en conjunto presenta una figura fractal con repeticiones en los contornos menores y que se asimilan para crear una figura mayor sin perder la proporción o escala. El efecto se logró gracias a la confrontación o diálogo que se ha venido estableciendo desde la ficción de la crítica. Comencemos con Luis de Góngora.

3.4.1. Luis de Góngora y Argote

Hemos tratado el amor como el deseo hacia el ser humano o a lo divino. Los poemas novohispanos revisados han mantenido su tendencia hacia el amor de lo humano. Es decir que se ha enfocado hacia lo que se relaciona con lo sexual, con el disfrute de la belleza física o de la atracción de las cualidades de una persona. Confrontémoslo con este poema de Góngora en el cual aparece una situación similar a la propuesta por Luis de Sandoval en su poema "Amor a un imposible grande":

3.4.1.1.

**Al sol, porque salió, estando con su dama,
y le fue forzoso dejarla**

Ya besando unas manos cristalinas,
ya anudándome a un blanco y liso cuello
ya esparciendo por él aquel cabello
que Amor sacó entre el oro de sus minas,

ya quebrado en aquellas perlas finas
palabras dulces mil sin merecello,
ya cogiendo de cada labio bello
purpúreas rosas sin temor de espinas,

estaba, oh claro sol invidioso,
cuando tu luz, hiriéndome los ojos,
mató mi gloria y acabó mi suerte

Si el cielo ya no es menos poderoso,
porque no den los tuyos más enojos,
rayos, como a tu hijo, te den muerte.¹

La unión amorosa en este poema tiende a llevarnos explícitamente hacia el contacto carnal, sin ninguna intención de la evocación espiritual. La noche se hace presente sin mencionarla, como un contrario del día. El sol deja de ser ese símbolo positivo que se ha revisado a lo largo de este trabajo, esta es una idea distinta, ahora es el que se interpone entre los amantes. También vemos que se desarrolla una trama, hay acciones que se desenvuelven en un tiempo determinado con lo cual podemos remitirnos a una anécdota.

La primera estrofa parte del sentido del tacto que, como hemos comentado, no es uno de los sentidos admitidos en el mundo celeste: besando, anudándome y esparciendo:

Ya besando unas manos cristalinas,
ya anudándome a un blanco y liso cuello
ya esparciendo por él aquel cabello
que Amor sacó entre el oro de sus minas

Solo en el remate de este cuarteto se presenta la alusión al cabello dorado de la amada, que esto lo suponemos, pues no existe ninguna marca que hable de lo femenino.

En la siguiente estrofa se extiende el regodeo del beso y el acercamiento corporal con la amada:

ya quebrado en aquellas perlas finas
palabras dulces mil sin merecello,
ya cogiendo de cada labio bello
purpúreas rosas sin temor de espinas,

perder la intención de intimidad y de cercanía corporal. La rosa roja aparece con ese recurso de la descripción de la boca, nada sorprendente.

¹ Tomado de la ed. de Biruté Cipliauskaitė, ob. cit., p. 125. El título fue tomado de la ed. de Millé y Giménez.

En el primer terceto encontramos el giro interesante del poema, cuando el sol aparece como el estorbo a los amantes, deja de ser un fin, una aspiración del cielo y se convierte su luz un fastidio y el término del placer. La mariposa de la ambición se transforma en un ave nocturna:

estaba, oh claro sol invidioso,
cuando tu luz, hiriéndome los ojos,
mató mi gloria y acabó mi suerte

Termina el soneto con el menosprecio de los rayos del sol y una fusión entre la sentimiento de rechazo al sol y Faetón, una de las referencias míticas que se ha estudiado arriba sobre la ambición. Con lo cual vamos descubriendo la relación temática entre ambas materias:

Si el cielo ya no es menos poderoso,
porque no den los tuyos más enojos,
rayos, como a tu hijo, te den muerte.

El poema tiende a ser una evocación sencilla sin connotaciones complicadas. Este soneto se relaciona más con la diafinidad renacentista que con la complejidad barroca. Hay que tomar en cuenta la juventud de Góngora, según la edición citada, este poema fue escrito en 1582, a los 20 o 21 años del poeta. Podemos aumentar la nota que realiza Biruté Ciplijauskaitė al pie de página de este soneto:

Denunciado por el Padre Pineda: "Es indecente como lo es el título" (en Vicuña: "Al sol porque salió estando con una dama y le fue forzoso dexarla"). El tema es también tratado por Ovidio y Ariosto le dedica casi un canto entero en *Orlando Furioso*. Había sido incluido en *Flores* de Espinosa (1605) y luego fue quitado, probablemente a causa de la censura.²

Esta cita excluye cualquier duda sobre el contenido sexual del poema. Si recordamos el poema de Luis de Sandoval, "Amor a un imposible grande", observamos que tenía una insinuación sutil sobre el tema, con lo cual permitía mayor connotación. Este poema de Góngora fue seleccionado por su gran cercanía con el poema novohispano, los dos exponen el momento nocturno y el cambio temporal que separa a los amantes.

² Ob. cit., p. 125.

Si mantenemos el diálogo entre ambos poemas, encontramos que Luis de Sandoval contesta con el mismo tono sexual y al mismo tiempo con los misterios interpretativos que presenta, como si la historia de Sandoval, fuera una historia con mayores complicaciones.

Al amante le enoja que salga la luz del sol con lo cual estamos frente a un amor que la noche oculta, pues esto jamás lo diría un casado de su esposa pues goza de una licitud social ¿cuál es el apego del amante a la noche? Y en el caso de Sandoval, ¿cuál es ese imposible? Quizá en el caso de Góngora sea la relación de dos jóvenes que no se han casado y en el caso de Sandoval, por el "imposible" nos lleva más a una idea de adulterio, pero ambas ideas pueden ser intercaladas.

En el soneto de Luis de Sandoval encontramos una reincidencia, en cambio con Góngora parece que sólo es un momento que termina con la luz del sol, de ahí las maldiciones. Si se puede hablar de cierto atrevimiento en el poema de Góngora (según se observó en la cita), en el caso de Sandoval, su soneto es conducido hasta la "imposibilidad" de una unión buscando una transgresión.

El siguiente soneto de Luis de Góngora tiene una estrecha relación con el poema seleccionado de Sor Juana en cuanto a las lágrimas:

3.4.1.2.

Suspiros tristes, lágrimas cansadas,
que lanza el corazón, los ojos llueven,
los troncos bañan y las ramas mueven
de estas plantas, a Alcides consagradas;

mas del viento las fuerzas conjuradas
los suspiros desatan y remueven,
y los troncos las lágrimas se beben,
mal ellos y peor ellas derramadas.

Hasta en mi tierno rostro aquel tributo
que dan mis ojos, invisible mano
de sombra o de aire me le deja enjuto,

porque aquel ángel fieramente humano
no crea mi dolor, y así es mi fruto
llorar sin premio y suspirar en vano.³

³ Tomado de la ed. de Biruté Ciplijauskaitė, ob. cit., p. 124.

Este poema gira alrededor de la imagen del llanto y su persuasión. Se recuerda como ejemplo de esta imagen las lágrimas garcilasianas que se utilizaron para los padecimientos amorosos ("salir sin duelo, lágrimas corriendo").

Se hace referencia mitológica a Alcides, Hércules o Heracles. Las ramas del árbol aludido son las de un álamo. Se puede hacer una recreación visual sobre la escena. Así se lleva a la hipérbole del poder de las lágrimas que bañan un enorme árbol y mueven sus ramas. La imagen del gran llanto se extiende al segundo cuarteto:

mas del viento las fuerzas conjuradas
los suspiros desatan y remueven,
y los troncos las lágrimas se beben,
mal ellos y peor ellas derramadas

El viento aparece; recordemos que ha sido uno de las imágenes más frecuentadas hasta ahora en los temas tratados. Al igual que en la ambición donde el viento extendía la flama de la vela y al mismo tiempo consumía más rápido su existencia o inflamaba las alas de la mariposa, ahora es el elemento que esparce las lágrimas. La abundancia y derramamiento del líquido crea un efecto hiperbólico, mojan al árbol y lo alimenta.

Como se ha comentado, Góngora no prefiere unir distintas imágenes en un poema, sino mantener una sola y resaltar sus detalles. El llanto se mantiene en el primer terceto:

Hasta en mi tierno rostro aquel tributo
que dan mis ojos, invisible mano
de sombra o de aire me le deja enjuto,

Podemos observar el recurso frecuente del cambio de persona gramatical: pasó de "las lágrimas" a "mi tierno rostro" y "mis ojos". El viento, ahora el aire, también se mantiene como una constante en este poema. Aparece la prosopopeya cuando imaginamos la mano del viento que seca sus lágrimas. Se crea una mezcla del llanto y la naturaleza.

Durante las primeras tres estrofas no aclara cuál es la causa de tantas lágrimas y mantiene el suspenso hasta que aparece un "ángel" en la última estrofa. Este ángel puede ser el viento que seca sus lágrimas; se cree que la

interpretación más certera es que se trata de Cupido y por lo tanto expliquemos que su padecer sea de amores:

porque aquel ángel fieramente humano
no crea mi dolor, y así es mi fruto
llorar sin premio y suspirar en vano.

Esta segunda versión causa un poco de incertidumbre por el "no crea mi dolor", si es que estamos hablando del amor, Cupido sería una de las causas; o quizá el problema no sea el amor, sino la desilusión amorosa. No existe ningún detalle sobre lo que movió a dicho llanto ¿un desdén, la muerte de la amada, un recelo, un engaño, un imposible? Tenemos entonces un poema que deja abierta algunas posibilidades: desde Cupido y sus variantes hasta la muerte o pérdida definitiva del objeto deseado, no existe ninguna señal que marque claramente la interpretación. Esta tesis adopta este poema con su orientación hacia el tema amoroso.

Se expone que el amor sigue siendo causa de males, de llanto, y otra vez encontramos al amor doloroso, de ninguna manera el sublime que sería el amor divino. Por lo tanto mantenemos la idea de que el amor humano es una enfermedad representada por la Venus vulgar.

3.4.2. Lope de Vega

La paradoja ha sido uno de los recursos constantes que ha aparecido en los temas de la ambición y del amor. Lope de Vega tiene un soneto con la misma conjunción de contrarios:

3.4.2.1.

Desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberar, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde animoso;

no hallar fuera del bien centro y reposo,
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,
enojado, valiente, fugitivo,
satisfecho, ofendido, receloso;

huir el rostro al claro desengaño,
beber veneno por licor suave,
olvidar el provecho, amar el daño;

creer que un cielo en un infierno cabe,
dar la vida y el alma a un desengaño;
esto es amor, quien lo probó lo sabe.⁴

Aunque en la primera estrofa comienza con dos verbos en infinitivo, el enlistado se compone mayoritariamente por adjetivos que se contraponen creando una especie de rezo. En la segunda estrofa encontramos el mismo recurso de comenzar con el infinitivo para presentar una larga lista de adjetivos. La obsesión hacia la amada es patente en el primer verso de esta estrofa.

En el primer terceto encontramos la relación entre el daño y el amor. Se repite el amor de Venus que trae consigo el aspecto negativo, y, al mismo tiempo, la obsesión que éste ocasiona. El remate subraya la oposición entre el bien y el mal, "infierno y cielo", con lo cual se evidencia la descripción del amor terreno como enfermedad: una contradicción y una confusión.

Este poema está estrechamente relacionado con la redondilla de Sor Juana revisada *supra* ("De amor y de discreción"). Comparemos el final de los poemas de ambos: Lope: "esto es amor, quien lo probó lo sabe"; Sor Juana: "aquél que tuviere amor/ entenderá lo que digo." Ambos concluyen sentenciosamente y con la misma actitud hacia el amor.

Revisemos otro poema de Lope de Vega para extender la idea de amor que se presentó en el anterior poema:

3.4.2.2.

Versos de amor, conceptos esparcidos,
engendrados del alma en mis cuidados,
partos de mis sentidos abrasados,
con más dolor que libertad nacidos;

expósitos al mundo, en que perdidos,
tan rotos anduvistes y trocados,
que sólo donde fuistes engendrados
fuérades por la sangre conocidos;

⁴ Tomado de la ed. de Antonio Carreño, ob. cit., p. 254.

pues que le hurtáis el laberinto a Creta,
a Dédalo los altos pensamientos,
la furia al mar, las llamas al abismo,

si aquel áspid hermoso nos aceta,
dejad la tierra, entretened los vientos,
descansaréis en vuestro centro mismo.⁵

Este poema presenta una peculiaridad que no había aparecido en ninguno de los poemas analizados, el sujeto poético son los versos de amor. El poeta se relaciona con su creación y al mismo tiempo que describe el origen de los versos: sus propios sentimientos.

El primer cuarteto relaciona los versos amorosos con lo negativo: "conceptos esparcidos", "sentidos abrasados", "con más dolor que libertad nacidos". El amor tiene una marca de sufrimiento y parece que existe un regocijo en este dolor. Dentro de las coincidencias con los poemas anteriores, tenemos la idea de una distancia entre el poeta y la descripción, pero aquí no se utilizó el recurso del cambio de la persona gramatical. Se ha destacado el juego de la equivalencia entre el "yo" y el "tú" de Luis de Sandoval; también entre el "él" y el "yo" de varios poemas analizados; "Versos de amor" pueden ser entendidos como un "yo", en este caso se trata de una metonimia.

El segundo cuarteto es sólo una continuación del anterior, los versos de amor siguen siendo el sujeto:

expósitos al mundo, en que perdidos,
tan rotos anduvistes y trocados,
que sólo donde fuistes engendrados
fuérades por la sangre conocidos;

No existe un cambio en el sentimiento: "perdidos", "rotos", "trocados". Existe una sutil alteración pues el poeta se relaciona con ellos "donde fuistes engendrados".

En el primer terceto existen las referencias míticas del mundo grecolatino, la poesía es comparada con la complejidad del laberinto, construcción hecha por la genialidad de Dédalo. Su tono pesimista es transformado por ditirambos a los versos:

⁵ Tomado de la ed. de Antonio Carreño, ob. cit., p. 230.

pues que le hurtáis el laberinto a Creta,
a Dédalo los altos pensamientos,
la furia al mar, las llamas al abismo,

El último terceto plantea más intrigas que soluciones al terceto precedente. Aparece un cambio que deja bastantes dudas. Lo de "aquel áspid hermoso" o "vuestro centro mismo" provocan confusiones sobre el sentido del poema:

si aquel áspid hermoso nos aceta,
dejad la tierra, entretened los vientos,
descansaréis en vuestro centro mismo.

Antes de buscar una interpretación, revisemos la referencia cultural que aparece, la del áspid. El mismo editor del libro consultado, Antonio Carreño, nos pone una cita aclaratoria, y nos remite al *Bestiario Medieval* para revisar al áspid. Vayamos directamente al Bestiario:

El áspid es una especie de serpiente venenosa, que mata al hombre con sus dientes. Sin embargo, existen de varios tipos; y cada uno tiene una propiedad nociva, pues el llamado áspid hace morir de sed al hombre al que muerde; y otra, llamada parialis, lo hace dormir tanto, que muere; y otra, llamada morois, le hace derramar toda su sangre hasta su muerte; el llamado preste va siempre con la boca abierta, y cuando aferra a alguien con sus colmillos, se hincha tanto que fallece, y de inmediato se pudre tan horriblemente que resulta diabólico. Y sabed que el áspid tiene una piedra muy reluciente y preciosa, a la que llaman *carbunclo*; y cuando el encantador que quiere quitarle la piedra pronuncia sus palabras mágicas, apenas se da cuenta la bestia terrible, planta una de sus orejas en tierra y tapa otra con la cola, de tal forma que queda sorda, y no oye las palabras del conjuro. (Brunnetto, 133 (1:138))⁶

El áspid es semejante a la serpiente, pero es muy prudente y previsor. Existe otro animal tramposo, engañoso y traidor; odia al áspid, y lo mataría de buen agrado si pudiera. Nadie podría cansarse de oír cantar a esta bestia. Otros animales van siguiéndolo de lejos, para escuchar su canto. Se dirige a cantar a la fosa en que vive el áspid, pues piensa sacarlo de allí. Cuando le oye el áspid, se da cuenta perfecta de que este animal trata de engañarle: escuchad qué prodigio hace. Apoya una oreja en tierra, y mete la cola en la otra, de forma que no puede oír en absoluto. De igual forma obra todo hombre: en resumen, pone en la riqueza gran parte de su cuidado, y otra parte en pecado de lujuria. La lujuria lo agota y aturde, y la codicia lo ciega, pues no quiere prédica ni enseñanza de Dios. (g. vv. 1151-1176)⁷

⁶ *Bestiario medieval*, ob. cit., p. 187.

⁷ id., pp. 187-188.

El áspid conduce hacia varios sentidos, primero está la idea de la muerte, pues mata a los hombres que aspiran a su carbunco, entonces está la relación de los versos amorosos y la muerte, esta opción está relacionada con "dejad la tierra"; la segunda interpretación se orienta hacia la trascendencia de la creación del poeta, pues es una bestia relacionada con la codicia y la lujuria; la tercera puede estar orientada hacia la aceptación del amor, a la entrega, el áspid sería entonces la realización del deseo. "entretened los vientos" crea una relación extraña, pues puede adaptarse dependiendo de las tres posibilidades expuestas; sólo retomaremos que el viento aparece otra vez como constante.

El último verso abre más las posibilidades interpretativas: ¿qué es "en vuestro centro mismo"? Si retomamos la idea de la muerte, el centro podría remitir a un origen o esencia; si es la ambición creadora, sería el regocijo con la perfección de la obra, y si es el objeto amado, sería la realización amorosa.

Este soneto tiene una apertura connotativa muy amplia, como la poesía de Luis de Sandoval. Sus dos cuartetos conectan con el pesimismo del amor hasta ahora observado en los demás poemas. Dependiendo la interpretación, permite pensar en un amor vulgar, la constante observada; podemos dirigir, en otra interpretación, el deseo a lo divino relacionado con el deseo de la perfección que busca el arte.

Terminaremos este capítulo con el análisis de un soneto de Francisco de Quevedo.

3.4.3. Francisco de Quevedo y Villegas

3.4.3.1.

Osar, temer, amar y aborrecerse,
alegre con la gloria atormentarse;
de olvidar los trabajos olvidarse;
entre llamas arder, sin encenderse;

con soledad entre las gentes verse,
y de la soledad acompañarse;
morir continuamente; no acabarse;
perderse, por hallar con qué dura,

ser Fúcar de esperanzas sin ventura,
gastar todo el caudal en sufrimiento[s],
con cera conquistar la piedra dura,

son efectos de Amor en mis lamentos;
nadie le llame dios, que es gran locura:
que más son de verdugo sus tormentos.⁸

En este poema encontramos un enlistado de contradicciones, en este sentido es un soneto muy similar al primer poema revisado de Lope de Vega ("Desmayarse, atreverse, estar furioso,").

En el primer cuarteto observamos más variedad que la propuesta por Lope de Vega, pues éste poeta sólo expone un largo enlistado, mientras Quevedo presenta estructuras sintácticas más amplias, pero en cuanto al significado la similitud es la misma, podrían ser dos versiones de un mismo autor.

El segundo cuarteto, al igual que Lope, continúa con la misma idea de los contrarios reunidos en un mismo sentimiento. Las coincidencias continúan en el primer terceto, tenemos que esperar hasta el último para encontrar diferencias: siguiendo el diálogo propuesto entre los poemas como una forma de crítica, Quevedo responderá a Lope que el sentido de estas contradicciones debe ser otro:

son efectos de Amor en mis lamentos;
nadie le llame dios, que es gran locura:
que más son de verdugo sus tormentos.

Mientras Lope remató con la definición de amor, Quevedo cambia a mayúscula para evocar al dios, y no existe sólo el reconocimiento de las contradicciones del amor, sino que hay un rechazo y censura a la imposición de los efectos amorosos. Es interesante ver que Quevedo haya mencionado a la locura, recuerda a la definición de Marsilio Ficino: el amor es melancolía más locura y a la redondilla de Sor Juana que también en la penúltima estrofa la utiliza. Quevedo se acerca a una idea neoplatónica del rechazo al amor de la Venus vulgar y lo entiende como una enfermedad; Lope acepta y existe una resignación.

⁸ Francisco Quevedo, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969. p. 385.

3.5. UNA VISIÓN A LOS CONTRARIOS EN EL AMOR: DENIS DE ROUGEMONT

Hasta ahora parece ser que existen varias preguntas que se quedan en el aire, sobre todo las referentes a entender la actitud amorosa, pues el contacto entre autores novohispanos y españoles es evidente, sobre todo si mantenemos el diálogo propuesto de sus posturas temáticas. Las preguntas van encaminadas hacia el entendimiento del fenómeno amoroso, pues según hasta ahora, una visión neoplatónica deja a la deriva cuestiones fundamentales en los poemas, en especial la parte relacionada con las contradicciones. La paradoja, las antítesis y el oxímoron siguen sin tener una explicación satisfactoria. Las contradicciones presentadas no son por confrontar a las dos Venus, sino que aparecen sólo en la Venus vulgar.

Para resolver estas cuestiones se recurrió a una visión contemporánea de la materia amorosa, un autor que puede dilucidar este tema es Denis de Rougemont: en su obra *Amor y Occidente* encontramos algunas claves que abren las puertas de estos apartados en las contradicciones amorosas. Veamos algunas citas:

Amor y muerte, amor mortal: si esto no es toda la poesía, es por lo menos todo lo que hay de popular, de universalmente conmovedor en nuestras literaturas, y en nuestras más viejas leyendas, y en nuestras más bellas canciones. El amor dichoso no tiene historia.⁹

Estas generalizaciones de Rougemont parece ser que se perfilan hacia una respuesta si pensamos en el "éxito" de las historias amorosas desdichadas; en los poemas revisados, ninguno de ellos es una apoteosis del amor feliz. Y podemos ver que en las afirmaciones que expresa el autor francés encontramos los mismos opuestos: "Occidente ama por lo menos tanto lo que destruye como lo que afirma"¹⁰ Esta frase parece sacada de cualquier poeta español del siglo XVII.

Para responder esto, Denis de Rougemont recurre al mito, lo cual sigue estando relacionado con aquellas imágenes poéticas que retoman mitos

⁹ Denis de Rougemont, *Amor y Occidente*, tr. Ramón Xirau, México, CNCA, 1993. p. 73.

¹⁰ *id.*, p. 17.

grecolatinos o cristianos para expresar los temas que los obsesionan. Como mito, de Rougemont entiende:

Podríamos decir de manera general que un mito es una historia, una fábula simbólica, simple e impresionante, que resume un número infinito de situaciones más o menos análogas. El mito permite abarcar de una ojeada ciertos tipos de relaciones constantes y librarlas de la confusión de las apariencias cotidianas.¹¹

El mito, según esta definición, comparte varios atributos que hemos destacado en los poemas revisados. Además que esta idea de compartir una esencia con un número infinito de situaciones, presenta las variantes posibles de cada poema, cada época crea la suya propia, esto es una concepción desde los fractales, donde las interpretaciones pueden repetir en distintas escalas. Y todo esto se encuentra en una colectividad a veces inconsciente: el carácter más profundo del mito es el poder que tiene sobre nosotros, generalmente sin que lo sepamos. La búsqueda de un análisis por temas, aborda el mismo punto, así que dentro del amor existió no sólo un estilo compartido o la adaptación de imágenes tradicionales para la época, sino además un sentimiento desde el cual se entiende y se interpreta el mundo.

Este siguiente paso lo aborda el autor citado para descender al mito de Tristan e Iseo, el cual no se extenderá demasiado pues nos alejaría del propósito en vez de proporcionar una anécdota aclaratoria. Este mito expone la incompatibilidad entre el amor y el matrimonio, esta visión es abordada desde la perspectiva medieval:

Según la tesis admitida oficialmente, el amor cortesano nació de una reacción contra la anarquía brutal de las costumbres feudales. Sabemos que el matrimonio, en el siglo XII, se había convertido para los señores, pura y simplemente, en un medio de enriquecimiento y de anexión de tierras dadas en dote o esperadas por herencia.¹²

Entonces entendemos por qué el amor y el matrimonio estaban en contraposición, en el amor cortesano se buscaba, según esto, escapar de esta costumbre y redescubrir una conveniencia sentimental. Se menciona conveniencia, porque explica adelante que no se trata de una amor al "otro", como lo profesaría el ágape

¹¹ Denis de Rougemont, ob. cit., p. 18.

¹² id., p. 34.

cristiano, sino del amor al amor y del apego al amor pasión como una forma de disfrute personal.

El matrimonio es una unión por conveniencia, el amor nace en el mundo cortesano y tiene el impedimento que la amada está casada. El matrimonio se convierte en un obstáculo o "imposible", el amor está condenado a su realización sin la licitación social y a la condena de que jamás podrás tener una realización feliz: nace el amor pasión. Esta situación está reflejada en el mito de Tristán e Iseo.

Los impedimentos son una condición para mantener el amor pasión y el obstáculo extremo es la muerte, después de ésta sólo está una redención: la amada llega a tener dimensiones etéreas o místicas. Entonces el amor pasión creará una larga lista de "imposibles" que se presentan en los poemas en forma de contradicciones: el amor como enfermedad, locura o paradoja. Así el amor grande debe ser a un imposible, como lo declara Luis de Sandoval. Citemos lo siguiente:

Pasión significa sufrimiento, cosa padecida, preponderancia del destino sobre la persona libre y responsable. Amar el amor más que a su objeto, amar la pasión por sí misma (...) Creo que se podría definir al romántico occidental como al hombre para quien el dolor y, especialmente, el dolor amoroso, es un medio privilegiado de conocimiento¹³

Posteriormente, el autor estudiado realiza una de las uniones que estábamos buscando, la asociación entre Eros, platonismo y el amor pasión. Veamos cómo define estos términos:

Tal es el amor platónico: "deliro divino", arrebató del alma, locura y suprema razón. Y el amante está, cerca del ser amado, "como en el cielo", ya que el amor es el camino que sube por grados de éxtasis hacia el origen único de todo lo que existe, lejos de los cuerpos y de la materia, lejos de lo que divide y distingue, más allá de la desgracia de ser uno mismo y de ser dos en el amor mismo.¹⁴

Esta definición coincide perfectamente con lo que se expuso al principio del capítulo, son las mismas concepciones de Marsilio Ficino. Y al erotismo lo concibe como:

¹³ Denis de Rougemont, ob. cit., p. 52.

¹⁴ Id., p. 63.

El eros es el deseo total, es la aspiración luminosa, el impulso religioso original llevado a su más alta potencia, la extrema exigencia de pureza que es la extrema exigencia de unidad.¹⁵

Continuamos con la idea de amor como sólo aspiración y no como una concreción feliz de un deseo, lo cual refirma lo que se ha analizado hasta ahora. El deseo puede quedarse en un estado permanente, por lo tanto la amada debe ser totalmente inalcanzable, es cuando adquiere un grado de divinidad. La asociación entre la amada y lo divino, según Rougemont, se origina con los celtas:

(...) la concepción de la mujer en los celtas no deja de recordar la dialéctica platónica del amor. (...) La mujer figura, a los ojos de los druidas, como un ser divino y profético.¹⁶

Las dos influencias que hemos abordado constantemente, la griega y la cristiana, no se han manifestado en una forma pura. Nuestro parte de una división en la concepción filosófica entre Oriente y Occidente:

Lo que llamo Oriente en esta obra es una tendencia del espíritu humano que ha hallado en Asia sus más altas y puras expresiones. Me refiero a una forma mística a la vez dualista en su visión del mundo monista en cumplimiento.¹⁷

Y para Occidente observa:

Llamaré a Occidente a una concepción religiosa que en realidad nos ha venido del cercano Oriente, pero que solamente ha triunfado en Occidente: es la que interpone entre Dios y el hombre un abismo esencial, o como Kierkegaard "una diferencia cualitativa infinita".¹⁸

Si nos hemos acercado a una leve explicación de la contradicción que se presentan en los poemas revisados no quiere decir que se haya aclarado el origen del amor pasión (y esta tesis tampoco lo pretende). Rougemont trata de exponer algunas venas que han alimentado el amor pasión y la cantidad de ellas parece interminable: Grecia, Roma, Cristo y celtas más algunas líneas de comunicación con Oriente, todo esto crea una mezcla que Occidente reorganizó y creo el concepto de amor dentro de la dicotomía de lo bajo y lo alto, entre lo terrenal y lo divino, es decir expone todo un variedad de opuestos y de aspiraciones que

¹⁵ Denis de Rougemont, ob. cit., p. 63.

¹⁶ id., p. 66.

¹⁷ id., p. 73.

¹⁸ ib.

conlleven en sí una amplia gama de contradicciones. Esto inicia un posible sentido a la interpretación temática de los poemas amorosos alrededor de los contrarios y alrededor de la imposibilidad de un amor feliz. El amor también es ambición o la ambición puede ser amor.

Podemos ir concretando algunas ideas pues esta mezcla de tradiciones en Occidente, el amor-pasión, al igual que Eros, nace de varias tradiciones que muchas veces se oponían, dio como resultado una mezcla que encierra en su esencia la oposición:

El amor-pasión apareció en Occidente como una de las repercusiones del cristianismo (especialmente de su doctrina del matrimonio) en las almas donde aún vivía un paganismo natural heredado.¹⁹

El petrarquismo sería otro de los elementos que compone esta mezcla que su vez está compuesto de otros antecedentes, por lo tanto, dentro del nivel temático sólo es un condimento más de esta sopa:

He ahí lo que, en Petrarca, debe sorprendernos: esta inolvidable pasión que por vez primera anima los símbolos de los trovadores con ímpetu perfectamente pagano, y ya en modo alguno herético (...) El lenguaje del amor se ha convertido, al fin en retórica del corazón humano.²⁰

Petrarca establece las imágenes que serán retomadas en el Renacimiento²¹, su influencia en los poetas revisados estaría sobre todo en la continuidad de esta retórica del amor. No se profundizó en esto porque sería un trabajo de influencias de imágenes del petrarquismo en el Barroco. Este propósito no está contemplado en esta tesis, por eso se comentó *supra* que se busca una relación sincrónica en las imágenes de los poemas y sólo se hace la consulta de algunos antecedentes en cuanto al entendimiento de los conceptos de las materias abordadas. Continuemos con la búsqueda a la respuesta de los contrarios.

La propuesta de Denis de Rougemont es una posible respuesta a la exposición de contrarios en el tema amoroso. Lamentablemente no toca la poesía española barroca, pero el esquema coincide. Sobre todo porque en ninguno de los

¹⁹ Denis de Rougemont, ob. cit., p. 78.

²⁰ id. p. 172.

²¹ Ver: María Pilar Manero, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del renacimiento*, Barcelona, Ppu, 1990.

poemas analizados encontramos un poema amoroso del gozo, todos contienen sufrimiento. No fue suficiente la interpretación desde la propuesta neoplatónica, que sólo ayudó a entender el proceso, pero no el por qué de la materia amorosa.

Continuamos con las ramificaciones, pues concretamente en poesía, se habla que Europa es heredera de los trovadores, y éstos a su vez representan varias venas que nos comunican con diferentes culturas, desde la influencia árabe hasta de la iglesia cátara. La tradición europea está llena de túneles que conectan con otras tradiciones, sólo se puede contemplar el resultado en un poema concreto, y la interpretación desde el origen temático parece ser un trabajo enciclopédico. Por lo tanto se crea sólo el trabajo sincrónico de unos temas específicos y la interpretación desde una visión contemporánea. Continuemos con la revisión de otro túnel más.

Este autor llega a la afirmación de las transposiciones entre la mística y el amor-pasión afirmando que no es la mística la que copia a la poesía trovadoresca, sino esta a cierta mística oriental.

Nuestro lenguaje pasional nos viene de la retórica de los trovadores. Retórica ambigua por excelencia: una dogmática maniquea le da los símbolos de la atracción sexual. Pero, poco a poco, esta retórica, al destacarse de la religión que la creó, pasa a las costumbres y se convierte en lenguaje común. Ahora, cuando un místico quiere explicar sus experiencias inefables, se encuentra obligado a usar metáforas. Las toma de donde las encuentra, tal como son, sin prejuicios de modificarlas más tarde.²²

La intención es destacar la transposición, presente en los poemas revisados para rastrear la materia del amor y crear una interpretación mucho más amplia. Se tiene que tomar en cuenta la relación con la mística española, que había llegado a su plenitud durante el siglo XVII. Sin extender más o seguir la ruta de Denis de Rougemont, la mística, como trata de demostrar dicho autor, se relaciona con el amor pasión más allá de una imitación formal. Explica estas transposiciones a través de puntos que se basan en lo temático, coincidiendo plenamente en el planteamiento de la tesis presentada. Entonces se puede aclarar el mundo de contrarios que se movía en el ambiente cultural del siglo XVII: tierra-cielo, cuerpo-alma y humano-divino, lo cual afecta el concepto de "amor".

Esta propuesta, a su vez, concilia el concepto desde un punto de vista neoplatónico y desde un punto de vista "hereje". Porque en realidad ambos han estado influidos mutuamente. Queda claro que el amor, entendido como un demonio, según Platón o Ficino, es el deseo de ascensión, y lleva consigo la paradoja y antítesis entre lo terrenal y lo divino; la paradoja de desear lo alto sin poder desprenderse de lo humano. Sólo la muerte libera de lo terrenal. Esto viene a explicar, así se cree, ampliamente los poemas de Sor Juan y los de Lope de Vega, pero nos queda un poco de incertidumbre respecto a otro tipo de asociación, la que se realizó entre Luis de Sandoval y Luis de Góngora.

Esta segunda asociación ya se ha esbozado, pues el amor entendido desde la perspectiva analizada mantiene el obstáculo como punto clave para el deseo constante, para ese amor del amor, y de esta manera, el enamorarse de un imposible grande como lo indica el título del poema de Luis de Sandoval, nos lleva hacia la línea del amor cortés, de la dama quizá casada. Ambos poetas no exponen contradicciones para el amor, pero recurren a la idea de la imposibilidad de mantenerse en el amor. El matrimonio, si seguimos una posible interpretación, era un obstáculo y el sol aparece para recordar el obstáculo marital. Serían dos escenas que vienen de la tradición del amor cortés. Hasta aquí dejamos a Denis de Rougemont porque él continúa la revisión del amor pasión hacia siglos posteriores al XVII.

²² *Íd.*, pp. 154-155.

4. EL TIEMPO

4.1. UN ACERCAMIENTO AL CONCEPTO DEL TIEMPO

El tiempo es la última de las materias abordadas en esta tesis. Se seguirá la misma metodología que se ha utilizado a lo largo de los dos capítulos anteriores: se parte de una idea general sobre el tiempo, posteriormente se revisarán algunas teorías para delimitar el concepto. El primer punto de apoyo es una definición sencilla sobre el tiempo:

Duración de las cosas sujetas a mudanza. //2 Magnitud física que permite ordenar las secuencias de los sucesos, estableciendo un pasado, un presente y un futuro. Su unidad en el Sistema Internacional es el segundo.¹

De esta definición se extraen dos ideas que definen el tiempo: el cambio y la medición de los movimientos. La siguiente clasificación propone tres conceptos distintos:

Se pueden distinguir tres concepciones fundamentales:

- 1) el tiempo como orden mensurable del movimiento;
- 2) el tiempo como movimiento intuido;
- 3) el tiempo como estructura de las posibilidades²

El primero coincide con la definición del DRAE. El segundo concepto es explicado como el tiempo interior, el del alma. El tercer concepto se refiere al que expone Heidegger, el cual es explicado por el mismo autor citado:

El análisis del tiempo en Heidegger contiene, sin duda, un empeño metafísico muy gravoso, que es aquel que concibe el tiempo como una especie de círculo, por el que lo que se proyecta al porvenir es lo que ya ha sido y, a su vez, lo que ya ha sido es lo que se proyecta en el porvenir³

Este trabajo no pretende adentrarse en honduras filosóficas, pero sí es preciso aclarar una concepción de la materia bordada. De las tres concepciones de tiempo, la primera será útil para el análisis de los poemas, pues no abordan el tiempo interior ni el tiempo circular de las posibilidades. El concepto de tiempo que será útil para el análisis de los poemas es el que se entiende como el movimiento mensurable o una sucesión infinita de instantes.

¹ DRAE, 22ª ed., 2001.

² Nicolai Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, tr. Alfredo N. Galleti, México, FCE, 1993. p. 1137.

³ id., p. 1139.

Una vez seleccionado un concepto, se profundizará con la revisión de dos filósofos griegos que abordaron el tema. El primero de ellos es Heráclito quien inaugura la angustia sobre el suceder de los movimientos irrepetibles:

- 40. Se esparce y se recoge, avanza y retrocede.
- 41. No puedes embarcar dos veces en el mismo río
- 42. (Sobre quienes se bañan en los mismos ríos) nuevas aguas corren tras las aguas.
- 67. Inmortales los mortales, mortales los inmortales, viviendo su muerte, muriendo su vida.
- 81. Nos embarcamos y no nos embarcamos en los mismos ríos, somos y no somos.⁴

El tiempo nunca permite que se repita el mismo suceso, se escapa; las circunstancias idénticas jamás pueden repetirse; es un tiempo que somete a un "ser" y "no ser" constantemente. En este sentido el tiempo marca una contradicción en sí, la existencia se entiende entonces como una inestabilidad del "ser" y está condenado a la permanente mutabilidad. El tiempo lleva por lo tanto a una angustia existencial debido a su indeterminación.

Esta concepción del tiempo puede ser contrastada con una idea de un contemporáneo de Heráclito, Parménides:

"Esta:
Del Ente es ser; del Ente no es no ser.
Es senda de confianza,
pues la Verdad sigue.

Estotra:
De Ente no es ser; y, por necesidad, del Ente es no ser,
te he decir que es senda impracticable
y del todo insegura;
porque no el propiamente no-ente conocieras,
que a él no hay cosa que tienda,
ni nada de él dirás:
que es una misma cosa el Pensar con el Ser.
Así que no me importa qué lugar comience,
ya que una vez y otra
deberá arribar a lo mismo.

⁴ *Fragmentos de Heráclito*, tr. José Gaos, ed. Enrique Húlsz, México, UNAM, 1989 (Cuadernos de apoyo a la docencia), pp. 7, 9.

Menester es
Al Decir, y al Pensar, y al Ente ser,
porque del Ente es ser
y no ser del no-ente.⁵

Con este filósofo, el "Ente" es estable y no puede entrar nunca en una contradicción con el "no ser". Es decir, su visión de un "Ente" trasciende la tiranía del tiempo, pues a pesar de que el tiempo impone cambios, el "Ente" no deja de ser, continúa con su principio de identidad. Al contrario, con Heráclito sería un constante "ser" y "no ser" conforme pasa el tiempo.

Se reconoce que ésta es una revisión superficial de la materia del tiempo, pero es suficiente para poder deslindar y reconocer un punto de apoyo cuando se analiza un texto literario. Sólo se quiere dejar en claro que la filosofía, en este caso, es una herramienta de la interpretación poética, por lo tanto se mantiene como una base para acceder a los poemas, no es una explicación o intento de "hacer filosofía".

Después de la tradición griega, pasamos a la cristiana, dos columnas de este trabajo. San Agustín es una referencia importante para entender el tiempo:

Lo que ahora resulta meridianamente claro es que las cosas futuras ni las pasadas existen, no se dice con propiedad: hay tres tiempos, pasado, presente y futuro. Quizá fuese más propio decir: hay tres tiempos, presente de lo pasado, presente del presente y presente del futuro. Existen, en efecto, en el alma, en cierta manera, estos tres modos de tiempos y no los veo en otra parte: el presente del pasado, es la memoria; el presente del presente, es la visión; el presente del futuro, es la espera. Si se nos permite hablar así, yo veo tres tiempos. Sí, lo confieso, hay tres tiempos.⁶

Posteriormente en los capítulos XXI y XXII del libro primero, se realizan varios comentarios donde se establece la relación entre el tiempo y el movimiento. Con San Agustín se entiende que el alma existe y acumula memoria; se mueve dentro del suceder entre el pasado y el presente. La vida tendría un "Ente" permanente que es el alma afectada por el suceder registrado en la memoria.

⁵ *El poema de Parménides*, tr. Juan David García Baca, México, Imprenta Universitaria, 1943.

⁶ San Agustín, *Las confesiones*, versión de Francisco Montes de Oca, México, Porrúa, 2003 (Sepan cuantos, 254). p. 145 (l. XI, c. XX).

Después de lo citado, se entiende que la tradición de Heráclito vuelva a estar presente, quizá la aportación más significativa se encuentra en la memoria y la idea del futuro como esperanza que es un fractal importante para el análisis de los poemas sobre el tiempo. Estos acercamientos al tiempo se basan en una observación directa de los sucesos sin fe ni dogma de por medio. Una primera especulación sería que las ideas de Parménides concuerdan con el cristianismo porque el alma es una y puede tener la vida eterna, su ser (Ente) es estable y llegará, después de la muerte a la estabilidad eterna. Mientras que Heráclito sólo mantiene su confianza en los sentidos; después de percibir el cambio de las cosas por el tiempo, sus conclusiones se basan en la razón.

Si sometemos estas ideas a lo que se ha expuesto sobre lo divino y lo terrenal, podemos entender dos tiempos: el que corresponde a la vida (tiempo-movimiento efímero) y el que corresponde a Dios (tiempo permanente e inmutable). ¿Por qué insistir tanto en el tiempo terrenal? Como en la parábola de las vírgenes, lo que sucede y se actúa en esta vida sólo tiene importancia para alcanzar el cielo o el regreso al paraíso. La esperanza de una unión con Dios es entonces lo que proporciona un significado a la vida presente. Se destacará que este esquema aplicado al análisis de los poemas seleccionados conducen a algunas conclusiones extrañas para el contexto del siglo XVII.

Por último confrontemos lo anteriormente dicho con un análisis realizado por Arnulfo Herrera en su libro *Tiempo y muerte en la poesía de Luis de Sandoval Zapata*. Este autor coincide en la posibilidad de abordar los poemas desde una perspectiva temática y afirma que era una necesidad de la época:

Es probable que para nosotros resulte ambigua la división temática de los subgéneros literarios que se manejaba durante los Siglos de Oro de la literatura española. Sin embargo, para los poetas de aquella época estaba bien claro que cada tema requería de un tratamiento específico establecido por la costumbre y sancionado por la tradición, es decir, de una forma y de un estilo "probados" que estuvieran acordes con el asunto que ese habría de tratar.⁷

Además agrega la parte de estilo y forma dependiendo de la materia tratada. En el caso de esta tesis nos concretamos a las imágenes que también eran recurrentes

según la temática abordada. El tiempo, afirma, era entendido según la definición que parte de Heráclito:

Uno de los tópicos que corrieron con más fortuna en la literatura hispánica de aquellos tiempos auriseculares es el que conocemos con el nombre latino de *Tempus fugit* (...).⁸

La materia del *Tempus fugit* es extendida con el tópico del *Omnia transit*, los cuales mantenían una relación con los *Memento, homo, quia pulvis es (et in pulverum reverteris)*, *Carpe diem* y *Vanitas vanitatum*⁹. La asociación del tiempo con otros temas también se abordará en este trabajo pero no desde la misma perspectiva (coincidiría si el *Vanitas vanitatum* se asociara con la ambición arriba revisada). En el mismo libro de Arnulfo Herrera se entiende el tiempo desde el propósito moral "que le confieren un significado religioso-moral y le señalan al hombre un quehacer ante la *necesariedad* de la muerte y el irrevocable dinamismo del tiempo"¹⁰. Creemos que esta lectura es acertada, pero que difiere de la propuesta de este trabajo.

Herrera realiza reflexiones acerca del tiempo en el capítulo sobre el "reloj" (sic) como subgénero poético. Este "subgénero" se representa con la imagen del velón en varios poemas de Luis de Sandoval:

(...) sus esfuerzos [los de Luis de Sandoval] no van encaminados a igualar las hazañas de Hércules, Teseo o Pirotoo –anacrónicas para los días estables de la sociedad novohispana-; sólo pretenden enseñar la virtud de morir bien.¹¹

Los poemas de Luis de Sandoval presentan dos vías que no terminan por relacionarse plenamente con la virtud del bien morir, se mantiene una fatalidad del tiempo y una entrega animosa a la muerte. ¿Esta entrega es por la angustia que tiene la existencia efímera o porque la muerte permite un estado mejor? Luis de Sandoval no menciona un futuro o esperanza benéficos, parece ser que sólo se relaciona con el transcurrir señalado por Heráclito y que se detiene con la muerte. Observemos otros comentarios de Arnulfo Herrera:

⁸ Arnulfo Herrera, op. cit., p. 54.

⁹ *id.*, p. 55.

¹⁰ *ib.*

¹¹ *id.*, p. 102.

Por lo tanto, los recordatorios de que el *tiempo transcurre y todo pasa*, quedaban atenuados si el hombre tenía presente que el poder, la sabiduría, la belleza, las riquezas y demás bienes de este mundo son las ambiciones de la vanidad humana y que la muerte física es sólo una etapa más en el recorrido del alma hacia los gozos de la eternidad. La muerte dejará atrás el cuerpo y liberará de las pasiones terrenales, de la corrupción y del tiempo al alma.¹²

Herrera asocia esta idea del tiempo, como lo transitorio para alcanzar la vida eterna, con las pinturas o retratos que:

Recordemos las imágenes de los santos o de los hombres virtuosos quienes, haciendo gala de prudencia, tenían frente a sí, como instrumentos indispensables de su ajuar doméstico, un reloj de arena y un cráneo que les advertían constantemente que el tiempo "se está yendo sin parar un punto"¹³

El subgénero temático del "reloj" es un aviso o despertador a la conciencia de la fragilidad de la vida. Esta visión, como se mencionó, relaciona lo temporal con la vida eterna cristiana propia de lo que se esperaría de un siglo como el XVII en España y la Nueva España. Se entendido este siglo como esencialmente cristiano sin discusión alguna.

Esta tesis no se apegará plenamente a esta concepción; de ninguna manera existe el prurito de rebatir, al contrario, se busca extender las posibilidades interpretativas; se cree plausible otra forma de entender el tiempo según la época, pero para exponerla partamos de los poemas mismos. Sólo dejemos una pregunta para tratar de dirimirla posteriormente: ¿Por qué Heráclito es el representante de la angustia temporal del XVII y no lo es Parménides? ¿Quién estaría más cercano ideal cristiano?

Otra coincidencia de esta tesis con el libro de Arnulfo Herrera es la posibilidad de un diálogo:

Tanto Luis de Góngora como Francisco de Quevedo dejaron sin embargo muestras de relojería literaria mucho más palpables y, según parece, los relojes del madriñeño fueron hechos pensando en los relojes del cordobés, lo cual ha dado lugar para que especulemos sobre un imaginario certamen.¹⁴

¹² id., p. 60.

¹³ id., p. 61.

¹⁴ id., p. 90.

En este trabajo no se utiliza el nombre de "certamen" -esto puede ser lo más apropiado para las rivalidades entre dichos poetas-, sino que se entiende como un coloquio en el cual cada poeta proyecta su óptica enriqueciendo el entendimiento del periodo estudiado, sobre todo desde la lectura contemporánea tan alejada de las rencillas entre los grandes autores mencionados. Pasemos a los poemas.

4.2. POETAS NOVOHISPANOS

4.2.1. Luis de Sandoval Zapata

La angustia temporal por la incertidumbre del significado en el suceder, se presenta en varios poemas del periodo revisado. Para abordar este tema seguiremos el mismo orden que se ha mantenido hasta ahora, los poemas seleccionados de Luis de Sandoval serán los primeros en ser analizados. Es uno de los temas que pesa en especial en la poesía de este autor. Comencemos con el primer soneto que aparece en la edición de José Pascual Buxó.

4.2.1.1.

Velón que era candil y reloj

Invisibles cadáveres de viento
son los instantes en que vas volando,
reloj ardiente, cuando vas brillando
contra tu privación tu movimiento.

Cada luz, cada rayo, cada aliento
en ese vuelo de esplendores blando,
va deshaciendo lo que va llorando,
vive lo que murió cada momento.

Cuando durase más su alada vida,
dirá la muerte, más peligros visto
ha este reloj en sus fatales suertes.

Acábate ya, efímera lucida,
que haber vivido más es haber visto
mayores desengaños por más muertes.¹⁵

¹⁵ Luis de Sandoval Zapata, *Obras*, México, FCE, 1986. p. 80.

Se ha comentado del peso semántico que tienen los títulos de algunos poemas de Luis de Sandoval. En este soneto encontramos esta constante: una fusión de dos imágenes que pueden connotar tiempo: el reloj y el candil. ¿Cuál es el efecto logrado o hacia dónde podríamos entender una intención en el significado? Utilizar un velón es un objeto recurrente para expresar que el tiempo no se detiene.

Este soneto presenta un velón que se consume, recuerda en cierta manera, a la imagen de la mariposa acercándose al velón. Ahora es algo que alumbra, un candil, y que marca el paso del tiempo cuando se va consumiendo. Si continuamos con las relaciones fractales, los poemas analizados en el capítulo de la ambición mantienen una actitud de osadía, de arriesgarse; en cambio, en este soneto, parece exactamente lo contrario, la entrega a lo inminente: el tiempo pasa y nos acerca a la muerte. Así, un cierto optimismo que se había encontrado en algunos de sus poemas ahora desaparece en éste y quizá las posibilidades de interpretación no sean tan amplias.

Los "invisibles cadáveres" conducen a la asociación de muerte que en cierta manera se convierte en metáfora cuando expone la imagen del velón que brilla hacia su privación. El pasar del viento trae a la mente inevitablemente a Heráclito; otra transformación propia de Luis de Sandoval: viento = río. No se baña en el río, sino que "vas volando":

Invisibles cadáveres de viento
son los instantes en que vas volando,
reloj ardiente, cuando vas brillando
contra tu privación tu movimiento.

El "reloj ardiente" del tercer verso es el velón indicado en el título, veamos cómo expone nuevamente la metamorfosis de los conceptos, no es que los compare, se funden creando varias posibilidades interpretativas: velón = candil = reloj ardiente: fuego y tiempo.

EL brillo del reloj ("vas brillando") tiene una contradicción implícita pues su flama y la combustión conducen al movimiento (vida) y al mismo tiempo a la "privación" de ésta: "tu privación contra tu movimiento". Existe una fatalidad irremediable y sin una posibilidad de trascender de alguna manera. El movimiento normalmente se asocia con libertad, en este caso es igual a limitación.

El mantener la vida es sufrir más, el pabilo entre más arde, más movimiento tiene. Los dos primeros versos del segundo cuarteto son la alabanza al brillo = luz = rayo = aliento:

Cada luz, cada rayo, cada aliento
en ese vuelo de esplendores blando,
va deshaciendo lo que va llorando,
vive lo que murió cada momento.

Los dos segundos versos de este cuarteto son la "privación": llanto y muerte. De nuevo el "momento" como marca de la angustia analizada hasta ahora. La tristeza y la resignación de que no existe nada importante, ni siquiera el presente que está condenado a su desaparición instantánea en el momento que sucede. No es suficiente lo que se llegue hacer de todas formas moriremos.

Observamos una asociación entre "cadáveres" de la estrofa anterior y "murió" de ésta. Estas palabras tienen una relación estrecha que provoca una repetición de imagen o una extensión del primer cuarteto.

En los tercetos encontramos extensiones del significado, pues no se concreta ya a ese pasar temporal que no puede detenerse, sino que además el poco significado que puede tener el transcurrir, pues si tiene alguno, éste es el de los riesgos, "más peligros":

Cuando durase más su alada vida,
dirá la muerte, más peligros visto
ha este reloj en sus fatales suertes.

Esta estrofa tiene un cambio sintáctico demasiado osado. Aparece la palabra "visto", un participio del verbo "ver". Si lo miramos aisladamente, funcionaría como un adjetivo y la pregunta sería ¿A cuál sustantivo califica? El único masculino singular es el reloj: reloj visto. Otra posibilidad es que haya invertido la perífrasis: "visto ha" por "ha visto". Si seguimos con la amplitud de posibilidades en la poesía de Luis de Sandoval podrían existir las dos: "más peligros *ha visto* este reloj en sus fatales suertes" o "más peligros ha este *reloj visto* en sus fatales suertes". En el segundo caso tiene el significado de "tener", observemos lo que dice Manuel Seco al respecto de este otro sentido que puede presentarse con "ha": "9. El uso transitivo de haber con el sentido de tener es anticuado y solo excepcionalmente,

por voluntario arcaísmo, aparece en la lengua literaria"¹⁶. Si seguimos este significado se puede leer de la siguiente manera: "más peligros tiene este reloj visto en sus fatales suertes". Otra fusión del poeta novohispano: ver = tener.

El terceto termina con "sus fatales suertes", la presencia de la muerte se hace presente en cada estrofa: 1ª: "cadáveres"; 2ª: "murió"; 3ª: "fatales". La reiteración o fusión de los significados e imágenes (ejemplo magistral de figuras fractales) es una característica de la poesía de Luis de Sandoval.

La última estrofa mantiene la segunda persona que se matiza con el imperativo. Y el juego recurrente de un "tú" (como el velón), que puede ser al mismo tiempo un "yo" (velón = mi vida):

Acábate ya, efímera lucida,
que haber vivido más es haber visto
mayores desengaños por más muertes.

"La muerte" sigue apareciendo con el mismo aspecto y proporción estadística sólo que a diferente escala¹⁷. Aparecen dos ejemplos maravillosos de "fractales-motivo"¹⁸ o "fractales menores": el cambio de "peligros" (3ª estrofa) a "desengaños", y la repetición del verbo "ver" en perífrasis: "ha visto" (3ª estrofa) por "haber visto".

Los ojos juegan un papel importante, recordemos a Marsilio Ficino, pues por medio del sentido de la vista se alcanza a percibir algo de lo celeste. También percibe lo distante. La propuesta del poema puede ser interpretada de la siguiente manera: "ver las calamidades de la vida es ver la muerte, más lejana que el presente, pero inmanente al tiempo".

Éste poema lleva hacia el mismo fatalismo mencionado que se matiza con la renuncia a mantener una paradoja entre vida y muerte. Antes de dirigirnos hacia algunas precisiones o derivaciones filosóficas sobre el tiempo revisemos los tres poemas que tratan sobre el mismo asunto:

¹⁶ Manuel Seco, *Diccionario de dudas*, Madrid, Espasa, 1999. p. 216.

¹⁷ Es una paráfrasis de la definición de fractal.

¹⁸ Véase *supra*: varios motivos conforman un tema. El fractal puede estar en la escala del tema o en la escala de los motivos.

4.2.1.2.

Al mismo asunto

Demóstenes de luz que mudo clama
que es nada todo el aparato vano,
¿qué desengaños no escribió su mano,
a qué peligros no alumbró su llama?

Más escamientos que esplendor derrama
al tiempo de las tres Parcas humano,
probando que en su vuelo más ufano
borra a los muertos títulos y fama.

El aire que te enciende es quien te amaga
y, ventilado de un impulso, paces
vida y muerte en el aire que respiras.

El soplo que antes encendió te apaga;
aquella diligencia con que naces
influye en el estrago con que expiras.¹⁹

En los dos primeros versos encontramos una sinestesia entre la voz y la imagen y al mismo tiempo lo que se ha venido resaltando en la poesía de Luis de Sandoval, sobre su continua tendencia a girar, mezclar, cambiar de perspectiva o metamorfosear una imagen para extender la connotación.

El orador griego, Demóstenes, se transforma en un candil. Esta asociación se establece porque el título nos indica que sigamos con el velón o candil. La escala fractal cambia con una imagen muy distinta. Vimos anteriormente que el río de Heráclito se convierte en viento; luego, en una flama que se consume; ahora en un discurso:

Demóstenes de luz que mudo clama
que es nada todo el aparato vano,
¿qué desengaños no escribió su mano,
a qué peligros no alumbró su llama?

Seguimos con las transformaciones: la "palabra" de Demóstenes es "la luz" del velón, y al mismo tiempo aparece la idea de enmudecer que sería igual que la muerte. La relación entre la oratoria y el enmudecimiento retorna a una actitud nihilista de la existencia.

¹⁹ Luis de Sandoval Zapata, ob. cit., p. 81.

Hay que señalar la palabra "desengaños" que ya había aparecido en el poema anterior. Es un túnel evidente como el título. Ahora los "desengaños" no son vistos, sino escritos: la oratoria se transforma en escritura. Termina la estrofa con un aumento de las asociaciones: la mano que escribe es la llama.

El primer verso del segundo cuarteto: "Más escarmientos que esplendor derrama" contiene la afirmación de que en esta vida hay más penas que gozos:

Más escarmientos que esplendor derrama
al tiempo de las tres Parcas humano,
probando que en su vuelo más ufano
borra a los muertos títulos y fama.

El transcurrir del tiempo simbolizado por el río, ahora son las tres Parcas:

En Roma, las Parcas son las divinidades del Destino, identificadas con las Moiras griegas, de las cuales se han asimilado casi todos los atributos. Al principio, parece que las Parcas fueron, en la religión romana, demonios del nacimiento. Pero este carácter primitivo desapareció muy pronto ante la atracción de las Moiras. Se las representa como hilanderas que limitan a su antojo la vida de los hombres. Como las Moiras, son también tres hermanas: una, preside el nacimiento; otra, el matrimonio, y la tercera, la muerte. En el Foro, las tres Parcas estaban representadas por tres estatuas, llamadas corrientemente las Tres Hadas.²⁰

Antes de realizar alguna observación, veamos lo de Moiras para redondear la idea:

Las Moiras son la personificación del destino de cada cual, de la suerte que le corresponde en este mundo. En principio, todo humano tiene su moira, que significa su parte (de vida, de felicidad, de desgracia, etc.).

Poco a poco parece haberse desarrollado la idea de una Moira (Parcas), Atropo, Cloto y Láquesis que, para cada mortal, regulaban la duración de la vida desde el nacimiento hasta la muerte, con ayuda de un hilo que la primera hilaba, la segunda enrollaba y la tercera cortaba cuando la correspondiente existencia llegaba a su término. Estas tres hilanderas son hijas de Zeus y de Temis, y hermana de las horas.²¹

El poema enfatiza la triada, "tres Parcas", lo cual hace inferir que se preocupa porque no entendamos la Parca como la muerte, sino como el proceso de nacer, vivir y morir. Tenemos otra extensión fractal del río, las Parcas. No comparte, igual que en el poema anterior, la alternativa de un riesgo glorioso, el transitar por la

²⁰ Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, tr. Francisco Payarlos, España, Paidós, 1984. pp. 407 – 408.

²¹ id., p. 364.

vida no deja nada a ella y hasta la misma gloria acaba y el tiempo todo lo desaparece: "borra a los muertos título y fama", continúa con el nihilismo mencionado.

Los fractales-motivo del poema anterior se reiteran (aire, viento y muerte) en el primer terceto:

El aire que te enciende es quien te amaga
y, ventilado de un impulso, paces
vida y muerte en el aire que respiras.

El oxígeno del aire mantiene y acelera la combustión, es su "impulso". Esto es otra repetición fractal de aquel "contra tu privación tu movimiento" que también observamos en soneto anterior. Encontramos el significado y persistencia del elemento del viento, pues es el que provoca la causa del transcurrir, del quemar y consumir la llama, con lo cual adquiere una lógica. Pero hay que enfatizar que la llama no lleva a ninguna idea calor, sólo es lo que consume la existencia del velón.

Así tenemos la misma reiteración del terceto anterior, ahora es el "soplo" pero la causa de la vida es la misma que la extingue, el velón tiene en su ser parte de la paradoja que en cierta manera se venía expresando desde los poemas analizados en el tema de la ambición:

El soplo que antes encendió te apaga;
aquella diligencia con que naces
influye en el estrago con que expiras.

Los fractales de estos poemas son como si nos dijeran "es sobre lo mismo, pero además, muchas cosas más", tenemos el siguiente soneto:

4.2.1.3.

Al mismo asunto

Inmóvil luce cuando alada vuela
en plumas de esplendor ave callada,
esa antorcha que, líquida y dorada
bebe humor blanco, líquida avezuela.

Cuanto más vive, más morir anhela,
mariposa en pavesas abrasada,
va invocando con cada llamarada
a la tinieblas que sus luces hiela.

Alumbra en esa mano, mariposa,
las horas de tus números inciertas,
cambia la luz en pálidas cenizas.

Juzgo es la vida llama numerosa;
te empiezas a abrasar cuando despiertas,
te acabas de abrasar cuando agonizas.²²

Se redonda en el título, "al mismo asunto", éste conduce a dos propuestas: la idea de los fractales que revela una intención obsesiva del poeta para llevarnos por la vía de una pluralidad en la interpretación, creo que si nos atrevemos a hablar de una poética de Luis de Sandoval, él propone que la poesía debe presentar una gama amplia en las conversiones y reconversiones de significado.

Las aves y el fuego habían sido imágenes de la ambición. Ahora se reconvierten y también están unidas al tiempo reiterando que ambos temas tienen una base común y un sentimiento compartido:

Inmóvil luce cuando alada vuela
en plumas de esplendor ave callada,
esa antorcha que, líquida y dorada
bebe humor blanco, líquida avezuela.

El ave es una flama en este poema. Una flama que puede estar sobre el aceite ("líquida") del candil o la llama del velón. La repetición del adjetivo "líquida" llama la atención en especial porque se presenta en forma inmediata y también porque es quien une los distintos elementos que componen la imagen creando un dibujo onírico: un ave líquida es difícil de imaginar, pero todavía más lo es una antorcha líquida, cuando más será el aceite que la alimenta, pero la flama líquida crea una contradicción que trastoca la lógica. La flama es también un ave que bebe humo, otra sinestesia que crea dibujos alucinantes y llenos de imaginación, pero sobre todo son evocadoras y sugerentes. La creatividad expresada en ellas sirve para extender su significado, como ya se ha dicho, Luis de Sandoval sorprende con la capacidad fractal que imprime en sus poemas. Debemos agregar que el ave no es la ambiciosa, ahora es un ave simbólica del tiempo.

²² Luis de Sandoval Zapata, ob. cit., p. 82.

El siguiente cuarteto confirma los giros de las imágenes que presenta Luis de Sandoval:

Cuanto más vive, más morir anhela,
mariposa en pavesas abrasada,
va invocando con cada llamarada
a la tinieblas que sus luces hiela.

La mariposa ha sido un símbolo de la ambición, esto se revisó cuando se comparó el soneto de Luis de Sandoval, "Riesgo de un galán en metáfora de mariposa" con el de Luis de Góngora que lleva como título "A la ambición humana"; después se abordó su relación con Psique y al Amor. En el caso de este cuarteto, la mariposa se asocia con el tiempo, es la pavesa efímera con una consistencia etérea. Esta imagen podríamos tomarla como la justificación del porqué fueron seleccionados estos tres temas.

En el primero terceto, la mariposa sigue siendo nuestro sujeto y es una ampliación de la estrofa anterior:

Alumbra en esa mano, mariposa,
las horas de tus números inciertas,
cambia la luz en pálidas cenizas.

Presenta una asociación interesante, pues se relaciona el segundo cuarteto con el primer terceto. Lo que no sucede comúnmente, es como presentar estrofas abrazadas, no con un criterio de las rimas, sino con un criterio semántico.

En la última estrofa encontramos el cambio del significado del fuego, no es la llama del amor ni de la ambición; se presenta la llama del tiempo, es la vida que se extingue:

Juzgo es la vida llama numerosa;
te empiezas a abrasar cuando despiertas,
te acabas de abrasar cuando agonizas.

Es una flama que implica tiempo y fuego, lo cual siempre se orilla hacia una cuestión vital con gran intensidad, con lo cual se rescata una fuerza vital dentro de lo efímero, quizá puede estar conectado con el *Carpe diem*. Pero no podemos quedarnos en el entusiasmo, la brevedad que encierra el terceto deja sin una posibilidad hacia lo positivo.

Con estos poemas podemos formar una trilogía que muestran una posición clara ante al tiempo: pasa y nada tiene un significado, todo se acaba. La misma llama avivada por el viento se alimenta de aquello que la consume.

Veamos el siguiente soneto que también presenta la brevedad del tiempo y su falta de significado.

4.2.1.4. Desengaños a la vida en la brevedad de una rosa

Esa rosa que, en verde movimiento,
la despeñó Faetón de primera hora;
que siendo travesura de la aurora
la burló su camarín el primer viento.

Vio tan efímera su lucimiento
que huésped de un breve sol se llora;
el mismo sol la entierra que la dora,
tan cerca está la muerte del aliento.

¡Qué tasada respira una ventura!
Aun sin llegar a dos auroras frías
topó el hierro fatal tan bella suerte.

Pierde respiraciones y hermosura,
que si ha de envejecerse con los días,
mayor mal es la vida que la muerte.²³

La llama sufre otra metamorfosis, ahora es una rosa. Antes de avanzar en la interpretación será necesario detenerse en este símbolo y marcar los rasgos que la han transformado en la flor más solicitada: "Notable por su belleza, su forma y su perfume la rosa es la flor simbólica más empleada en Occidente"²⁴. Vemos que también:

La rosa es, esencialmente, un símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección. Por esto puede tener todas las identificaciones, que coinciden con dicho significado, como centro místico, corazón, jardín de Eros, paraíso de Dante, mujer amada y emblema de Venus.²⁵

²³ Luis de Sandoval, ob. cit., p. 97.

²⁴ Jean Chavalier (dir.), ob. cit., p. 891.

²⁵ Juan Eduardo Cirlot, ob. cit., p. 392.

En especial llama la atención la que tanto Venus como Eros se encuentren relacionados con la rosa:

(...) La rosa era entre los griegos una flor blanca, pero cuando Adonis, protegido de Afrodita, es herido de muerte, la diosa corre hacia él, se pincha en una espina y la sangre tiñe las rosas que le estaban consagradas.²⁶

Este es otro argumento más para relacionar la materia del amor con la del tiempo. Se resalta que la rosa como símbolo está relacionada con la belleza y que en los poemas el significado gire hacia lo temporal. No es la rosa es la flor más efímera, existen otras que son de un solo día. La fuerza de relacionar la rosa con el tiempo en este poema – y en algunos más analizados adelante- es por su asociación de belleza y amor. La belleza tiene un cortejo extraño con el tiempo.

En el primer cuarteto encontramos dos fractales que conviven en cierta manera por el significado asociado a lo temporal. El verde se ha asociado con la juventud y la ambición propia de los años sin experiencia. El verde y la rosa conviven en este soneto:

Esa rosa que, en verde movimiento,
la despeñó Faetón de primera hora;
que siendo travesura de la aurora
la burló su camarín el primer viento.

De esta manera, este cuarteto expone mejor por qué se han unido los tres fractales temáticos (ambición, tiempo y amor) en una figura mayor que tiene su esencia en el deseo. Además que es un ejemplo de lo que se ha estado explicando como análisis por fractales, pues en este caso se forma una figura con aspecto y relación con otros en una escala distinta: la estrofa; pero si subimos la escala, a una interpretación general de los 37 poemas seleccionados, también utilizaríamos los mismos elementos más algunas líneas que hace falta como la de mariposa-ave y la de llama-reloj.

Aparecen la rosa, al verde, a Faetón, a la aurora y al primer viento. La rosa como símbolo de la belleza y del amor se relaciona con la juventud, la juventud por ser osada e irreflexiva se asocia con la ambición de Faetón, se conecta perfectamente con aurora, por la salida del sol, padre del joven atrevido, que trae

²⁶ Jean Chavalier (dir.), *Diccionario de los símbolos*, tr. Manuel Silvar y Antonio Rodríguez, Barcelona, Herder, 1985. p. 892.

la mañana que es el inicio del día y nos conecta perfectamente con lo temporal, con la primera Parca (*comentada supra*) y cierra perfectamente con el primer viento que ha sido otra de los fractales-motivo constantemente utilizado en los poemas revisados. El viento había dado vida a la flama y la había consumido, el viento de la aurora, trae el inicio de un tiempo que no se detiene y que terminará con el día: "Considerado como el primer elemento, por su asimilación al hálito o soplo creador"²⁷. El viento al igual que el verde mantiene una asociación con lo inicial. También "el primer viento" puede ser el Bóreas, viento del norte:

Los cuatro principales únicos que son mencionados por Homero, Bóreas, Noto, Euro y Céforo fueron según la *Teogonía*, hijos de Eos y Astreo, de la Aurora y del Cielo. Bóreas es el viento que saliendo de las montañas del norte sopla con furia en la superficie del mar Egeo, y se le representa por un anciano alado y de largos cabellos blancos.²⁸

La Teogonía menciona: "Y de Tifoeo sale la fuerza de los vientos de soplo húmedo, excepto el Noto, el Bóreas y el rápido Zéfiro, que proceden de Zeus y son siempre utilísimos a los hombres."²⁹. Las asociaciones todavía pueden aumentar, vayamos a otras:

Todos los pueblos han visto en los vientos fuerzas divinas. De ahí a personificarlos hubo un paso. (...) Eolo es el padre de todos ellos, y los tenía metidos en un odre de costal (Homero, Virgilio). Los más bien definidos eran Boreas y Zéfiro.

En la primera etapa se los imaginaba como corceles muy veloces y de allí la idea de que fecundaban las yeguas. Los caballos de Aquiles eran hijos de Boreas y una de las harpías. Más tarde se los figuró en forma humana. Tifón con todo ello, mantenía sus pies serpentinos. (...) Se tenían por fecundadores, lo cual en cierta manera es verdad, pues llevan semillas de plantas de una a otra región. También por ser destructores (...)³⁰

Con las referencias citadas podemos armar un sentido: el primer viento, si lo tomamos como el Bóreas, tiene una estrecha relación con la Aurora, por lo tanto con la mañana; se une el significado de creación, de inicio y de fecundación: transporta las semillas y es el inicio de la existencia; al mismo tiempo puede ser un viento destructor, termina con la existencia. El proceso del inicio y el fin se compara con las Parcas (imagen utilizada anteriormente por Luis de Sandoval

²⁷ Juan Eduardo Cirtot, ob. cit., p. 467.

²⁸ *Nueva enciclopedia Sopena*, t. V, Barcelona, Ramón Sopena, 1952.

²⁹ Hesíodo, *Teogonía*, México, Porrúa, 1972., p.16.

³⁰ Ángel María Garibay, *Mitología Griega*, México, Porrúa, 1986 (Sepan cuantos, 31). p. 91.

como se revisó *supra*) que tejen el hilo de la vida de los hombres, proporcionan el nacimiento y la muerte.

Este cuarteto está ensamblado y lleno de los motivos revisados hasta ahora, podríamos decir que hay una sobresaturación de adornos, cada verso aporta el suyo con su carga semántica específica y al mismo tiempo el cuarteto mantiene una cohesión perfecta.

En el segundo cuarteto, de regreso con la rosa como sujeto principal, describe el proceso que esta flor sufre con el sol:

Vio tan efímera su lucimiento
que huésped de un breve sol se llora;
el mismo sol la entierra que la dora,
tan cerca está la muerte del aliento.

El viento se convierte en esta estrella, se revisó que el viento era quien daba vida y al mismo tiempo la quita (recuérdese la flama o el Bóreas), en este caso el sol cumple con la misma función. El sol en este caso es quien la cultiva y quien le termina con su existencia.

En el primer terceto observamos la misma insistencia de aumentar su efecto³¹ (con los signos de admiración para terminar con una sentencia lenta y dictaminadora):

¡Qué tasada respira una ventura!
Aun sin llegar a dos auroras frías
topó el hierro fatal tan bella suerte.

La vida de una rosa no la lleva más allá de "dos auroras". Se remarca la idea de lo efímero de su vida, sobre todo en relación al hambre. Vemos a la ventura como felicidad y en este sentido lo efímero que es dentro de una tasa o medida. Una ventura que será terminada con la muerte. El hierro se asocia con la muerte provocada por las tijeras del jardinero que corta la rosa o por la hoz.

En la última estrofa, destaca la preferencia por la muerte que por una belleza efímera:

Pierde respiraciones y hermosura,
que si ha de envejecerse con los días,
mayor mal es la vida que la muerte.

³¹ Ver el soneto de Luis de Sandoval página "Amor a un imposible grande" en la página 131.

La sentencia final parece ser la actitud filosófica que Luis de Sandoval ha propuesto ante el tiempo: una entrega a Tánatos como significado de la existencia.

4.2.2. Sor Juana Inés de la Cruz

Se revisará los siguientes sonetos de Sor Juana sin dejar a un lado el diálogo establecido destacando las posturas entre ambos poetas.

4.2.2.1.

En que da moral censura a una rosa y en ella a sus semejantes

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,
con que con docta muerte y necia vida,
viviendo engañas y muriendo enseñas!³²

La rosa es el fractal que se repite con el mismo aspecto temático. El anterior poema y éste cambian la relación tradicional de la rosa (amor o belleza) por la materia sobre el tiempo. Se sigue insistiendo en las transformaciones y reconversiones que se aplican a las imágenes. La enseñanza de la rosa crea un contraste entre la delectación visual y olfativa, y la brevedad de su existencia.

El primer terceto se orienta y describe el símbolo de la rosa como la belleza. Los versos tercero y cuarto son paralelos, sólo cambia el color. Si sólo se hace la revisión del cuarteto, saltan dos conceptos que serían anómalos dentro del conjunto: magisterio y enseñanza, dos palabras que pueden llegar a ser sinónimos

³² Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas de Sor Juana, t. I., Lirica personal*, México, FCE, 1995, p. 278.

y que se incluyen perfectamente en el efecto de espejo, paralelismo o repetición. La descripción se orienta hacia los placeres que provoca la flor ¿qué puede enseñar si sólo es delectación? Entonces marca que no sólo se elabora una descripción laudatoria a la flor para que se realice la analogía con el ser amado terminando todo tipo de connotaciones. Desde estos versos delinea un sentido es más amplio.

El siguiente cuarteto comienza con una palabra que aparece con dos acepciones en el diccionario: "Acción y efecto de amagar. //2. Señal o indicio de algo"³³. También existe: "Acontecimiento, amenaza, u demostración, con lo cual se explica y demuestra mucho más de lo que se quiere hacer o ejecutar: como cuando se levanta la mano con furia".³⁴ El sinónimo que puede corresponder más con el poema sería "amenaza":

Amago de la humana arquitectura,
ejemplo de la vana gentileza,
en cuyo ser unió naturaleza
la cuna alegre y triste sepultura

Lo que le sucede a la rosa es una llamada de atención para los hombres. Si nos detenemos con el primer verso de esta estrofa sería la relación entre belleza de una flor y la belleza de un ser humano. Pero el siguiente verso comienza la transformación del símbolo de belleza y sutileza hacia un contenido negativo: "vana gentileza". Y comienza un aumento de este sentido: "triste sepultura".

Luis de Sandoval utilizó la rosa para indicar principio y fin de la existencia efímera. La flor es alimentada por el sol y el viento, y al mismo tiempo ambos la conducen a su término. Existe una correspondencia similar con el último verso de esta estrofa: la cuna y la sepultura, la mañana y la noche, la semilla y la destrucción.

En este poema encontramos la unión entre el tiempo y la enseñanza, desde el título mismo encontramos la relación sin esconder una moralización. Ésta no está simplificada a una división entre el bien y el mal, sino que la enseñanza cuestiona el valor de la vida en sí.

³³ DRAE

³⁴ Diccionario de Autoridades

El primer terceto aumenta el contraste entre un esplendor (pompa, presumida y soberbia) y una decadencia del fin (desmayada y encogida). El femenino que observamos de los sustantivos y los adjetivos incluyen tanto a la rosa como a la "la arquitectura humana" manteniendo el símil propuesto por el poema:

¡Cuán altiva en tu pompa, presumida,
soberbia, el riesgo de morir desdeñas,
y luego desmayada y encogida

La rosa en su clímax y regodeada con lo fútil de su existencia refleja una "ignorancia" de su futuro. Las asociaciones se mantienen desde los tres elementos principales del poema: la rosa, el ser humano y la enseñanza.

Se mantiene la comparación entre la perfección y belleza de la rosa con la lozanía del físico humano, no aparece alguna apertura hacia otras imágenes, el elemento de la "enseñanza" cada vez tiene más presencia en el poema y cierran el último terceto:

de tu caduco ser das mustias señas,
con que con docta muerte y necia vida,
viviendo engañas y muriendo enseñas!

Los tres elementos mencionados se funden y viene la sentencia del remate: la vida es mentira y la muerte, verdad. Si comparamos esta actitud con la de Luis de Sandoval, podríamos encontrar alguna relación, pues ambos ven en la muerte la única finalidad de la vida. Los dos orientan la explicación vital con un fatalismo. No existe una trascendencia de la existencia a otro estadio superior del espíritu o a la gloria de un paraíso. Sólo se limitan a exaltar que la existencia humana no tiene ninguna consistencia, ciertamente el tono aleccionador no desaparece, pero no existe ningún consuelo o esperanza de la "otra vida".

Los matices entre las distintas actitudes del tiempo, pueden observarse en algunos cambios de aceptación o rechazo. En el siguiente poema podemos observar uno de esos sutiles cambios:

Escoge antes el morir que exponerse a los ultrajes de la vejez

Miró Celia una rosa que en el prado
ostentaba feliz pompa vana
y con afeites de carmín y grana
bañaba alegre el rostro delicado;

y dijo: -Goza, sin temor del Hado,
el curso breve de tu edad lozana,
pues no podrá la muerte de mañana
quítarte lo que hubieres hoy gozado;

y aunque llega la muerte presurosa
y tu fragante vida se te aleja,
no sientas el morir tan bella moza:

mira que la experiencia te aconseja
que es fortuna morirte siendo hermosa
y no ver el ultraje de ser vieja.³⁵

El título expone un rechazo de la vejez, lo cual hace pensar en el culto a la juventud, esto puede ser asociado con un *Carpe diem*. El poema tiene una estructura distinta de los poemas revisados: cuenta con un sujeto específico que interviene, de tal manera que la voz del poeta no es la única.

El primer terceto inicia con una tal "Celia", este personaje remite a una narración específica más que a una sugerencia por parte de una imagen. Y si aparece alguna sólo es el encuentro entre ella y la rosa, con lo que se establece una correlación, de la misma manera como sucedió en el poema anterior entre la rosa y la humana arquitectura. Por lo demás, encontramos una descripción de la rosa, otro elemento más de una narrativa, con detalle en los adjetivos positivos: "feliz" y "alegre".

En el inicio del segundo cuarteto aparece "y dijo", lo cual hace pensar en un préstamo del género narrativo, que remite a un diálogo y a la presencia de un personaje.

El verbo que marca la intención de este cuarteto es "Goza". Confirma la misma actitud expuesta en la anterior estrofa: "feliz" y "alegre". Refirma que se

³⁵ Sor Juana, ob. cit., 278-79.

trata de un poema con motivos que exponen un *Carpe diem*: existe una confianza en el presente, y el futuro no amedrenta. Se percibe una distancia con respecto al anterior poema donde la muerte era la enseñanza y el presente de la vida la mentira.

El entusiasmo por disfrutar el presente continúa en el primer terceto. La muerte se acepta, pero parece que la belleza efímera tiene mayor significado que el que podría arrebatarse la muerte:

y aunque llega la muerte presurosa
y tu fragante vida se te aleja,
no sientas el morir tan bella moza:

La aceptación del presente lo podemos observar con la conjunción "aunque". La vida es efímera y si la muerte tiene que aparecer es mejor cuando está el clímax de la belleza física. También la muerte aparece para marcar el término, si en el anterior poema la vida era una mentira, ahora sería una mentira que es mejor gozar y disfrutar.

En el último terceto aumenta su visión de salvar lo efímero en el momento mismo de su plenitud. No quiere probar la fuerza del ultraje:

Mira que la experiencia te aconseja
que es fortuna morirte siendo hermosa
y no ver el ultraje de ser vieja.

Existe un culto a la belleza en la juventud. Hay un desprecio por la vejez. Este poema rescata una etapa de la vida, en el anterior soneto, toda la vida era símbolo de engaño.

Hay una diferencia muy marcada entre disfrutar de la belleza presente y afirmar que la vida en general es una mentira. Estas dos posiciones observadas en los sonetos comentados de Sor Juana podrían tratarse de dos autores distintos. Cabría la pregunta que hemos hecho anteriormente: ¿son dos poemas escritos en dos momentos diferentes de la vida de Sor Juana? O ¿Fueron dos "encargos" (recordemos que Sor Juana menciona que sólo escribía por encargo) de dos personas con distinta visión de la vida?

4.2.2.3.

Sospecha crueldad disimulada, el alivio que la esperanza da

Dituturna enfermedad de la Esperanza,
que así entretienes mis cansados años
y en el fiel de los bienes y los daños
tienes en equilibrio la balanza;

que siempre suspendida, en la tardanza
de inclinarse, no dejan sus engaños
que lleguen a excederse en los tamaños
la desesperación o confianza:

¿quién te ha quitado el nombre de homicida?
Pues lo eres más severa, si se advierte
que suspendes el alma entretenida;

y entre la infausta o la felice suerte,
no lo haces tú por conservar la vida
sino por dar más dilatada muerte.³⁶

Sor Juana ha incluido en los poemas anteriores la enseñanza y el *Carpe diem* en el tema del tiempo, ahora, en este soneto, propone también la esperanza. La falta de sentido a la vida se mantiene con lo cual se conserva el túnel que la ha unido con Luis de Sandoval Zapata.

Los fractales que establecen relaciones en este poema son: "Esperanza", "mis cansados años", "bienes y daños". El presente que ansía un futuro y el pasado que provoca un presente cansado contienen el mismo tono mencionado.

El presente tiene una relación con una de las propuestas temporales de San Agustín que arriba se comentó: el presente-futuro que en este poema se presenta como la "Esperanza", pues ésta siempre tiene los ojos en el porvenir y no en lo que sucede alrededor. La existencia dentro del mundo temporal y real del presente parece que desaparece pues sólo se piensa en el futuro, esto sería como esos "Invisibles cadáveres del viento" de Luis de Sandoval.

Otra de las imágenes que agrega en el primer cuarteto es la balanza para comparar los "bienes" y los "daños". Saber cuál de los dos tiene más peso explica el valor de la vida, si son más los bienes, la vida tendría signo positivo. La duda se mantiene para contestarse en el segundo cuarteto.

³⁶ Sor Juana, ob. cit., p. 280.

La respuesta la encontramos con "suspendida" o "tardanza de inclinarse". Así que la vida no se orienta hacia alguno de los extremos de la balanza. No es positiva ni negativa. La vida para Sor Juana, según los poemas seleccionados, primero era una mentira, después un *Carpe diem*, ahora un equilibrio entre la "desesperación" y la "confianza":

que siempre suspendida, en la tardanza
de inclinarse, no dejan sus engaños
que lleguen a excederse en los tamaños
la desesperación o confianza:

El valor neutro que le concede a la existencia lo orientamos hacia una prudencia. La vida sería entonces un mundo de contrastes, que además no se entienden como opuestos conciliados, sino suspendidos en una balanza con lo cual se entienden divorciados.

En el primer terceto continuamos con la misma imagen y la indecisión de la balanza, entre lo bueno y lo malo, el alma sólo sufre por los cambios de la fortuna:

¿quién te ha quitado el nombre de homicida?
Pues lo eres más severa, si se advierte
que suspendes el alma entretenida;

Regresa a la "Esperanza" con su signo del porvenir, la llama homicida, pues si vemos hacia el futuro lo único seguro es la muerte y al mismo tiempo el deseo de un estado mejor. En este sentido la palabra "entretendida" adquiere una importancia relevante: "Detenido por algún espacio como para diferir, suspender y dilatar alguna operación."³⁷ El alma sólo esta dilatando la hora de morir, se entretiene equilibrando la balanza mientras la muerte llega. También destacamos que esta actitud de entretener revela a la "Esperanza" como severa y se le une lo de homicida.

Esta última idea la extiende más en el último terceto:

y entre la infausta o la felice suerte,
no lo haces tú por conservar la vida
sino por dar más dilatada muerte.

La "Esperanza" mantiene ocupada al alma en equilibrar su balanza, una actividad que pierde valor cuando sólo se espera la muerte. Es como destacar una crueldad

³⁷ Diccionario de autoridades.

o un engaño, lo cual conecta perfectamente con el verso: "mayor mal es la vida que la muerte" o con "viviendo engañas y muriendo enseñas". Existe una reiteración, de la cual sólo se escapa el poema que comienza "Miró Celia una rosa que en el prado", el cual busca un sentido positivo en un *Carpe diem* sin olvidar que atrás de esto existe también un culto a Tánatos.

Así podemos observar que Luis de Sandoval tiene una filosofía constante ante el tiempo, una posición que no cambia y que el fatalismo y el nihilismo es la única explicación posible a la vida. Este fatalismo se puede entender como un recuerdo de lo efímero de la vida y un ejemplo moralizante; sin embargo, no se encuentra la esperanza después de la muerte, creo que la perspectiva de una justificación de la existencia por la vida eterna se encuentra ausente, sólo se observa el angustioso pasar de las cosas y la falta de sentido.

Sor Juana y Luis de Sandoval se unen en un fractal mayor sobre el tiempo, dejan a la existencia humana sin esperanza, enfatizan el absurdo de las cosas cotidianas si de todas formas se acerca la muerte.

Podemos llegar a otras conclusiones dentro del ámbito de las imágenes, ambos poetas pueden unirse en la imagen de la rosa. Luis de Sandoval se obsesiona con el velón, mientras Sor Juana busca distintos puentes metafóricos: la esperanza, la enseñanza y la balanza.

4.3. EL TIEMPO EN LOS POETAS ESPAÑOLES

Para abordar el tema del tiempo en algunos poetas españoles se mantienen las referencias de los tres grandes del periodo revisado: Luis de Góngora, Lope de Vega y Francisco de Quevedo. Se continuará con el mismo análisis planteado: un análisis de las imágenes por estrofas de cada poema y cuando aparezcan las relaciones, se establecerá el diálogo con los fractales.

4.3.1. Luis de Góngora y Argote

El siguiente poema tiene un antecedente específico que propone una interpretación unívoca: "Este es uno de los epitafios que Góngora dedicó a la Duquesa de Lerma, doña Catalina de la Cerda, muerta en Buitargo el 2 de junio de 1603."¹ Sin embargo, parece que Luis de Góngora toma de pretexto una ocasión luctuosa para exponer una reflexión sobre el tiempo. Se examinará el sentido temporal del poema haciendo a un lado el propósito mortuorio.

4.3.1.1.

¡Ayer deidad humana, hoy poca tierra;
aras ayer, hoy túmulo, oh mortales!
Plumas, aunque de águilas reales,
plumas son; quien lo ignora, mucho yerra.

Los huesos que hoy este sepulcro encierra,
a no estar entre aromas orientales,
mortales señas dieran de mortales;
la razón abra lo que el mármol cierra.

La Fénix, que ayer Lerma fue su Arabia,
es hoy entre cenizas un gusano,
y de consciencia a la persona sabia.

Si una urca se traga el oceano
¿qué espera un bajel, luces en gavia?
Tome tierra, que es tierra el ser humano.²

¹ Luis de Góngora, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Castalia, 1993. (Castalia didáctica, 13). p. 131

² Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1985 (Clásicos castalia, 1). p. 207. Se deben hacer unas anotaciones al respecto de este poema: 1. Se cree que en el verso 11, el "de" es un verbo y no una preposición como aparece en esta versión, por lo tanto debe decir "y dé consciencia a la persona sabia". 2. La palabra "consciencia" aparece en la versión de Biruté con "sc". 3. en esta edición aparece "oceano" sin tilde y en minúscula. Es posible que Góngora haya excluido la tilde para continuar con la acentuación grave del poema. En la edición de los hermanos Millé, esta palabra aparece con mayúscula, se siguió esta propuesta porque enriquece más la imagen que la referencia sola al mar.

En los dos primeros versos encontramos una asociación de la existencia humana con la tierra, lo cual recuerda la referencia bíblica "polvo eres...". El significado del tiempo en este poema es el inexorable fin de la vida. El valor positivo que tienen las "aras" (esplendor de la vida) es equilibrado con "túmulo" (fin y decadencia), de tal manera que minimiza los triunfos terrenales. La gloria y la muerte sólo están separadas por el tiempo. La trascendencia de los logros humanos queda reducida a nada. Aparece un juego de oposiciones y paralelismo: ayer-deidad-humana-aras contra hoy-tierra-mortales-túmulo. Crea un efecto de neutralidad cuando se exponen dos contrarios, pues existen exactamente cuatro fractales con sus opuestos.

¡Ayer deidad humana, hoy poca tierra;
aras ayer, hoy túmulo, o mortales!
Plumas aunque de águilas reales,
plumas son; quien lo ignora, mucho yerra.

En los siguientes dos versos, el mismo efecto se consigue con el fractal de las "plumas". Las plumas del águila real³ son iguales a las de cualquier ave. Termina el cuarteto con el "saber" sobre la fútil existencia del ser humano presentado desde el contrario: "ignora"

Las aras son, como el águila, la parte elevada y vital. Se iguala el túmulo con las alas, ambos se asocian al deceso. Las plumas es una característica común de las aves que las unifica en una especie; en el caso de los hombres, la muerte iguala a todos los hombres. La verdad está en el reconocimiento de esa equivalencia y en la aceptación de la muerte como el último significado del tiempo.

En el segundo cuarteto, aparece el recordatorio fúnebre con los huesos que enseñan el fin del ser humano. El cráneo sobre la mesa junto a los libros es un símbolo recurrente: la razón estriba en reconocer el fin último de la existencia:

Los huesos que hoy este sepulcro encierra,
a no estar entre aromas orientales,
mortales señas dieran de mortales;
la razón abra lo que el mármol cierra.

³ Antonio Carreira, ob. cit., comenta al respecto: "reales: "porque don Fernando de la Cerda, hijo legítimo primogénito del rey don Alfonso el Sabio casó con doña Blanca, hija del rey Luis de Francia" (Pell.), y de ellos desciende el duque de Medinaceli, padre de la de Lerma." p. 131.

Existe un claroscuro entre los huesos y los aromas orientales. Así la "razón" (en el verso octavo) sirve para tener conciencia de lo que es la muerte y que los intentos por ocultarla (el mármol) es sólo un engaño. Esta dicotomía trae a la memoria el poema de Sor Juana que termina "muriendo enseñás". Aunque en el poema de la monja hay un énfasis del engaño que significa la vida y en éste el engaño oculta la muerte, los dos tienden a defender la enseñanza o la "razón" de la muerte. Ninguno de los dos poemas o de los que se han revisado sobre el tiempo señalan a la fe cristiana como la base para comprender la muerte. En este sentido los dos poetas son "racionalistas".

El poema continúa con los opuestos entre la gloria en vida y el fin material del cuerpo humano: las cenizas:

La Fénix, que ayer Lerma fue su Arabia,
es hoy entre cenizas un gusano,
y de conciencia a la persona sabia.

En este terceto se recurre a la referencia mítica del Fénix, que nace en Arabia⁴ y a la posibilidad de acercarse hacia una esperanza o significado en lo eterno y estable. Sin embargo parece que destaca más la idea del gusano. Vuelve a la razón ("sabia") como el reconocimiento de la muerte, ésta es la verdad última.

Se expone la imagen de la "urca", que puede ser una enorme embarcación o la equivalencia de una orca⁵, se selecciona el primer significado, pues en el siguiente verso se menciona al bajel; el contraste del tamaño entre ambas naves mantiene el efecto visual de claroscuro. El océano devora todo, sin importar tamaño o condición, así la muerte todo se devora, acaba con todo tipo de vida sobre la Tierra y la convierte en materia inerte.

Si una urca se traga el océano
¿qué espera un bajel, luces en gavia?
Tomé tierra, que es tierra el ser humano.

⁴ Antonio Carreira, ob. cit., comenta al respecto: "El ave Fénix, que vivía en Arabia, al cabo de 660 años según Plinio, construía una pira de leños aromáticos donde se quemaba; de su ceniza surgía un gusano que se transformaba en nueva Fénix" p. 131.

Biruté Cipijauskaitė, ob. cit. comenta: "Sintaxis enrevesada: La Fénix cuya Arabia ayer fue Lerma" p. 207.

⁵ Ver DRAE.

La pretensión y la gloria, por muy alta que sea sólo es un bajel comparado con la vida que ha desaparecido sobre la Tierra: la vida se convierte en tierra. Existe una comparación del bajel con la gavia que, en el sentido marino, se entiende como una de las tantas velas que lleva el mástil. La comparación busca aumentar la poca importancia del bajel. La palabra "luces" nos lleva a un laberinto de connotación muy interesante: puede ser, si lo tomamos como sustantivo plural, una vela (luz) entre otras tantas; también puede ser tomado como un verbo, entonces la gavia luce su insignificancia entre otras velas. En ambos sentidos encontramos la idea de diluirse: el bajel no sólo es insignificante por su tamaño, sino también porque no es importante entre todos los demás que hay. La vida otra vez carece de significado, es un engaño y es frágil. Remata con la imagen de la tierra, el hombre es polvo y su existencia es débil.

Se presenta en este poema una visión fatalista del tiempo y la verdad como el reconocimiento de la muerte como término de la existencia. Esta visión coincide plenamente con la de los poemas analizados de Luis de Sandoval y Sor Juana Inés. El tiempo es una sucesión sin freno que termina con el único significado posible: la muerte.

Pasemos a otro poema muy famoso de Luis de Góngora sobre el tiempo:

4.3.1.2.

Mientras por competir con tu cabello
oro bruñido al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras en cada labio, por cogello,
siguen más ojos, que a clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello,

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada,
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata, o viola troncada
se vuelva, más tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.⁶

⁶ Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1985 (Clásicos

Este soneto contiene una estructura en dos partes muy marcadas para aumentar el efecto significativo del cambio. Una primera parte que se presenta en los dos cuartetos y una segunda parte en los cuartetos, las dos se oponen manteniendo el fractal revisado anteriormente del claroscuro de los poemas. A su vez, cada cuarteto tiene una repetición (en una perfecta imagen fractal) dentro de ellos que se marca con "mientras". Cuatro veces aparece en la primera sección conteniendo una carga semántica fuerte. La palabra puede ser un adverbio o una conjunción⁷ y estas dos posibilidades son muy interesantes dentro del poema. Como adverbio remite a que dos acciones se realizan en el mismo tiempo, y en el caso de del poema encontramos que existe una conjunción entre dos acciones que también mantienen la simultaneidad. Hay un suspenso mantenido por cada uno de los "mientras" pues no está inmediatamente la segunda acción y además cada uno de ellos está asociado con una parte del cuerpo: cabello dorado, frente blanca, labios rojos y cuello cristalino. La segunda acción aparece en el primer terceto: "goza". Las dos acciones que tienen la simultaneidad son tener la lozanía del cuerpo y gozarlo.

El presente es el tiempo verbal de la primera sección (los dos primeros cuartetos): "relumbra", "mira", "siguen" y "triunfa". Este tiempo lo asociamos con un "aquí y ahora". En el décimo verso cambia el tiempo verbal, "fue", y también el tiempo de la existencia de la dama descrita. Es un efecto paradójico: lograr que con un verbo en pasado te de la idea del futuro de la dama. Primero estaba con la juventud, después en la vejez y termina con la muerte.

El primer cuarteto comienza con el retrato retórico de una mujer. Aunque no existe plenamente una marca muy específica, se asocia con una imagen femenina por la delicadeza de los rasgos. El movimiento descriptivo comienza desde arriba. Las cualidades físicas son los parámetros de belleza de la época: cabello rubio, extrema blancura, labios rojos y cuello gentil.

castalia, 1). P. 230. A pesar que Ciplijauskaitė se basa en el manuscrito Chacón al igual que los hermanos Millé, existen diferencias en cuanto a los signos de puntuación: Millé, 1er verso: tu cabello, (con coma); 2º verso: vano, (con coma); 8º cuello; (punto y coma).

⁷ Ver DRAE.

Si sólo leemos la primera parte, el poema estaría en el tema amoroso y de deseo físico. El segundo cuarteto continúa con la sensualidad, existe una fuerte sugerencia cuando se baja la vista del cabello al cuello pues promete que en los dos tercetos se continuará con la misma inercia. Los sentidos de la vista y el tacto se encuentran en una total delectación frente a las cualidades físicas. Así, el lector se llena de la descripción hasta que se convence de las cualidades. Justo en este momento, cuando el lector se siente identificado con las señas de la amada, se realiza el cambio brutal en el primer terceto.

El gozo del esplendor físico remite al *Carpe diem* recordando el poema de Sor Juana: "Miró Celia una rosa que en el prado". La flor es símbolo otra vez de lo efímero, no sólo de la belleza (ver *supra*). En este caso no se trata de una rosa, sino de un lilio y un clavel:

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada,
oro, lilio, clavel, cristal luciente:

Así la flor se convierte en un fractal que hasta ahora ha reunido a la rosa, al lilio y al clavel. En cuanto al significado ya no se concreta sólo a la comparación entre la belleza femenina y la floral, también lleva implícito lo efímero de la existencia y no se limita a la simbología específica de la rosa.

Hasta este terceto pareciera que sigue el camino de un "disfruta del presente", pero el poema ha estado preparando al lector para crearle un efecto mayor cuando ve el futuro de la belleza juvenil:

no sólo en plata, o viola troncada
se vuelva, más tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada

El principio del poema mantiene sólo asociaciones sin una complejidad conceptual, existe sólo el énfasis en la belleza física, a partir del primer terceto se rompe esta aparente sencillez y conduce a un plano conceptual ya no sensitivo y asociativo; esta transformación también acompaña al efecto de cambio brusco que se logra. El salto de significado aparece en el último cuarteto: el oro se convierte en plata; el lilio y el clavel, en violeta cortada. Y un "tú" sentencioso (recordemos

que lo mismo aparece con Sor Juana y Luis de Sandoval) que rompe con el tono del poema para conducir a toda esa belleza hacia la nada.

Esta reducción del placer en la nada parte de un *Carpe diem*. Antonio Carreira comenta al respecto en una nota de pie de página:

Célebre soneto juvenil imitado de Bernardo Tasso (1493-1569) sobre el tópico del *carpe diem* horaciano recogido por Ausonio y luego por otros italianos españoles como Pietro Bembo, Garcilaso y el mismo Góngora (...) aunque la conclusión parece original⁸

Es cierto que el "goza" se asocia al *Carpe diem*, sin embargo la sentencia final tiene tono irónico. Pues enfatiza el "nada". Es como el águila real del poema anterior que tiene plumas como cualquier otra ave, o las aras que se convierten en túmulo. No es el asombro por lo que se tiene enfrente y la desconfianza del mañana, no es un "ves tu flor, cógela" de Horacio, sino es una desilusión frente a lo efímero de la vida y de la belleza.

La nada, el término, el polvo, la mentira de la vida y la muerte son el único significado permanente. Así se mantiene el contacto con los poemas presentados anteriormente. Los sentidos y la razón demuestran que nada es perenne y seguro. La fe está ausente, no existe el alivio de una vida después de la muerte que sana la angustia del tiempo presentada por Heráclito.

4.3.1.3.

De la brevedad engañosa de la vida

Menos solicitó veloz saeta
destinada señal, que mordió aguda;
agonal carro por la arena muda
no coronó con más silencio meta,

que presurosa corre, que secreta,
a su fin nuestra edad. A quien lo duda,
fiera que sea de razón desnuda,
cada sol repetido es un cometa.

Confíesalo Cartago, ¿y tú lo ignoras?
Peligro corres, Licio, si porfías
en seguir sombras y abrazar engaños.

⁸ ob. cit., p. 101.

Mal te perdonarán a ti las horas,
las horas que limando están los días,
los días que royendo están los años.⁹

Éste es otro soneto famoso de Luis de Góngora, presenta la misma angustia de la brevedad de la vida. El primer cuarteto presenta las siguientes imágenes: una flecha que llega a su blanco es comparada al carro que llega a la meta en las antiguas carreras de la arena (agonal). Dos imágenes en un mismo cuarteto, un recurso que vimos en el anterior poema.

En el segundo cuarteto, se continúa con la imagen de la flecha disparada y la relaciona con "nuestra edad", sin abrir la interpretación del soneto:

que presurosa corre, que secreta,
a su fin nuestra edad. A quien lo duda,
fiera que sea de razón desnuda,
cada sol repetido es un cometa.

Aparecen más elementos que para seguir con las equivalencias dentro de la dicotomía vida-muerte: flecha-carro-vida o blanco-meta-muerte. Al igual que el poema "¡Ayer deidad humana, hoy poca tierra", en el segundo cuarteto aparece la "razón" que reconoce la limitante humana frente a la inconciencia de los animales los animales: "fiera que sea de razón desnuda". Luis de Góngora observa que lo humano del ser se encuentra en el conocimiento de la "verdad": los días pasan y anuncian el final, la muerte (recordemos a Sor Juana). La razón se convierte en un fractal imprescindible en estos poemas. Ahora la fiera y la falta de la razón son una figura para enfatizar la necedad. Se observa que la percepción del tiempo con el final de la existencia se capta por el conocimiento.

El sol cierra este cuarteto, con un significado distinto al que se observó en el tema de la ambición o como el sol que molesta el tiempo placentero de los amantes, en este caso se relaciona con un fenómeno astronómico que muestra una verdad. Se adorna la imagen solar con la del cometa. Luz celeste que es efímera, con lo cual podemos conectar al sol y al cometa con la flor quedando

⁹ Se seleccionó el soneto que aparece en la edición de los hermanos Millé (p. 525), pues en el séptimo verso aparece entre paréntesis en la edición de Biruté Ciplijauskaitė, mientras que Millé pone una coma después al final del verso. Se cree que los paréntesis hace perder el ritmo del poema por eso se desechó.

ambas imágenes dentro del mismo fractal que marca el transcurrir temporal, como el río de Heráclito.

En el primer terceto tenemos una referencia histórica, cuando Cartago fue quemada por Roma y se contemplaba el fin de una gran ciudad:

Confíesalo Cartago, ¿y tú lo ignoras?
Peligro corres, Licio, si porfías
en seguir sombras y abrazar engaños.

Lo material se transforma con el tiempo por eso son sombras y engaños. La vida tiene la misma característica entre en el grupo de lo terreno, lo corporal. La realidad que se transforma con el tiempo es sólo una apariencia y el poema se inclina por el desprecio de ésta, es decir se niega el *Carpe diem*. Si la materia no importa se podría argumentar que el espíritu es el "ser" estable. ¿Por qué entonces no hay una referencia explícita a éste? En cambio, sí aparece una referencia clara sobre el raciocinio que explica la realidad y el tiempo.

En la última estrofa aparece la idea de que el tiempo no perdona a nadie. Las "horas" son el sujeto de esta estrofa y se convierten en el verdugo de la existencia humana. Horas es igual a tiempo:

Mal te perdonarán a ti las horas,
las horas que limando están los días,
los días que royendo están los años.

Nos hace pensar en varias posturas, quizá tienda a lo religioso, pero no existe una referencia específica. Tampoco hace una referencia en qué se debe aprovechar el tiempo que pasa, sólo dice que se debe alejar de las sombras y los engaños ¿cuáles son éstos? Puede ser realmente lo superficial o la idea misma del tiempo que no tiene un "ser" estable, que lo que fue hace cinco minutos deja de serlo. Entonces no hay nada asible. El tiempo en estos poemas de Góngora camina por un sendero fatalista, nihilista y pesimista. De nuevo, se presenta la relación con Heráclito, pero sin un optimismo que puede proporcionar la parte religiosa y el consuelo de una vida después de esta.

Según esta muestra poética, los dos Luises concuerdan en su visión fatalista del tiempo; Sor Juana comparte con Góngora la duda al futuro y la enseñanza de la muerte, como única significación de la existencia; a veces, un

coqueteo con el *Carpe diem*. Ésta ha sido la única respuesta a la angustia existencial que los poemas exponen.

4.3.2. Lope de Vega

4.3.2.1.

A una rosa

¡Con qué artificio tan divino sales
de esa camisa de esmeralda fina,
oh rosa celestial alejandrina,
coronada de granos orientales!

Ya en rubies te enciendes, ya en corales,
ya tu color púrpura se inclina
sentada en esa basa peregrina
que forman cinco puntas desiguales.

Bien haya tu divino autor, pues mueves
a su contemplación el pensamiento,
a aun a pensar en nuestros años breves.

Así la verde edad se esparce al viento,
y así las esperanzas son alevés
que tienen en la tierra el fundamento...¹⁰

La rosa es el sujeto poético de este poema. Podemos asociarlo con el soneto de Sor Juana "Esa rosa que, en verde movimiento". En ambos poemas aparece el "verde" y la rosa como símbolo de lo temporal. Lo "oriental" es un fractal de lo exótico, de lo lujoso y de las cosas que engañan al hombre, recordemos el primer soneto revisado de Luis de Góngora sobre el tiempo, "¡Ayer deidad humana, hoy poca tierra;", donde aparece "aromas orientales" o "Arabia".

Por el cambio de significado en el poema, recuerda el soneto de Góngora "Mientras por competir con tu cabello" pues utiliza el efecto de choque: comienza con una descripción de la belleza para terminar en un giro sobre lo efímero de la vida.

¹⁰ Lope de Vega, *Poesía selecta*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1998. p. 313.

El segundo cuarteto también sigue con la descripción de la flor, pues parece ser que la imagen no quiere asociarla directamente, hasta esos versos, con una mujer. El dibujo presenta a los detalles con minuciosidad.

Lope de Vega no se extiende hasta el último terceto, como sí lo hace Góngora en el poema mencionado, sino que desde el primer terceto encontramos cambios: existe un creador, "Bien haya tu divino autor.". La rosa es enseñanza para la vida como en Sor Juana, su contemplación crea pensamiento. Otra vez el reconocimiento del tiempo como sabiduría.

En el último terceto encontramos imágenes ya revisadas que en cierta forma se retoman con estos pequeños giros para tratar sobre el tiempo, dos de éstas son el viento y el color verde:

Así la verde edad se esparce al viento,
y así las esperanzas son alevés
que tienen en la tierra el fundamento...

Además que debemos unir otras dos imágenes que aquí se concretan en un terceto solo: esperanza - tierra. La esperanza ha sido hasta ahora la gran tirana del entendimiento temporal, pues sólo se piensa en un futuro y hace de lado el presente que es el único tiempo que se vive. Es el presente-futuro de San Agustín. La tierra apareció también en los poemas revisados de Góngora ("Mientras por competir...") y es el símbolo de la muerte. De nuevo la razón que llega a una conclusión fría: no existe nada permanente, sólo la muerte.

¿Y la esperanza cristiana?, ¿la fe? El que no hayan aparecido respuestas en los poemas de Luis de Sandoval, de Sor Juana y Luis de Góngora resulta muy extraño, pues dos de ellos eran religiosos y el ambiente novohispano y español del siglo XVII obligaría a tener una respuesta en la fe cristiana.

En Lope de Vega la tierra tiene una conexión con lo religioso, es el polvo de donde viene el hombre y en lo que se convierte, es el recuerdo de la muerte que marca también una posición fatalista: la verde edad y las esperanzas terminan.

4.3.2.3.

¡Oh, engaño de los hombres!, vida breve;
loca ambición al aire vago asida;
pues el que más se acerca a la partida,
más confiado de quedar se atreve.

¡Oh flor al hielo, o rama al viento leve,
lejos del tronco, si en llamarte vida!
tú misma estás diciendo, que eres ida;
¿qué vanidad tu pensamiento mueve?

Dos partes tu mortal sujeto encierra:
una, que te derriba al bajo suelo,
y otra, que de la tierra te destierra.

Tú juzga de las dos el mejor cielo,
si el cuerpo quiere ser tierra en la tierra,
el alma quiere ser Cielo en el Cielo.¹¹

Los dos primeros versos de cada cuarteto mantienen una repetición de significado, en ambas partes aparece la vida y se describe como "engaño", "loca ambición", "en aire asida", "flor al hielo", "rama al viento".

¡Oh, engaño de los hombres!, vida breve; (1ª estrofa)
loca ambición al aire vago asida; (1ª estrofa)

¡Oh flor al hielo, o rama al viento leve, (2ª estrofa)
lejos del tronco, si en llamarte vida! (2ª estrofa)

Existen fractales que se han repetido en poemas anteriores como la flor con su significado de efímero y el aire-viento que convergen en la misma idea de lo insustancial de la existencia humana. Dentro de los "fractales mayores" aparecen dos de los temas tratados: el tiempo y la ambición: "vida breve" y "loca ambición".

Existe también, como en poemas anteriores, la división dicotómica que crea el efecto de opuestos, pues los versos tercero y cuarto, así como el octavo y el noveno, son una sentencia condenatoria.

pues el que más se acerca a la partida, (1ª estrofa)
más confiado de quedar se atreve. (1ª estrofa)

tú misma estás diciendo, que eres ida; (2ª estrofa)
¿qué vanidad tu pensamiento mueve? (2ª estrofa)

¹¹ En Baltasar Gracián, ob. cit., p. 68.

Existe una pequeña oposición entre estos versos, pero corroboran la misma intención de sentencia: "se acerca a la partida" y "que eres ida". Es más sencillo entender el sentido de "ida", la vida se escapa, se va; en cambio, la "partida" puede provocar alguna confusión, ¿qué es?, ¿a qué se refiere? Si nos basamos en este contraste que la forma del poema propone, se entienden como opuestos. El transcurrir de la vida es el "ir"; entonces el "partir" será el inicio de la vida. Es el nacimiento y se puede extender la interpretación hacia el origen del hombre. La palabra "atreve" hace crear dudas claras acerca de este sentido. Dentro del contexto de la ambición, el atrevimiento tiene una connotación negativa, sin embargo, en este caso, puede adquirir un sentido opuesto, hacia la ambición de la esencia, del origen o del creador. Esta interpretación es corroborada con el verso sexto: la vida se encuentra "lejos del tronco" (verso 6º). Si el alma está encerrada en el cuerpo, se mantiene separada de lo divino, es como una "rama al viento leve" (verso 5º).

En los tercetos encontramos un aumento del significado del fractal "tierra". Dicho fractal ha sido muy solicitado dentro del tema del tiempo, pues se asocia estrechamente con el fin de lo corpóreo.

Dos partes tu mortal sujeto encierra:
una, que te derriba al bajo suelo,
y otra, que de la tierra te destierra.

Este terceto aclara la obsesión por la dicotomía, tanto formal como de imágenes. Podríamos afirmar, con base en este soneto, que la obsesión del claroscuro que se ha visto en los poemas se basa en la división de cuerpo y alma: "Dos partes tu mortal sujeto cierra". Los dos elementos irreconciliables, como los hemos analizado en el neoplatonismo comentado, crean una lógica de opuestos en la existencia, el cuerpo no es un complemento del alma, la negación de éste permite el acceso a lo divino. El suelo y la tierra son la limitante del hombre y peor aun el "bajo suelo"; en cambio, con un cierto giro semántico, "el destierro", o sea la negación de lo material, es el fin que redime.

En el último terceto se extiende la respuesta de lo que se ha estado planteando a lo largo del poema, esto es la salvación del alma. Una respuesta a la angustia temporal la cual es explicable por la época y para el tipo de poetas que se han abordado:

Tú juzga de las dos el mejor cielo,
si el cuerpo quiere ser tierra en la tierra,
el alma quiere ser Cielo en el Cielo.

En los dos últimos versos existe una reiteración a la separación entre cuerpo y alma. Cada uno ocupa un lugar dentro de una concepción neoplatónica como se comentó arriba. La tierra es el fractal constante de las dos últimas estrofas, está asociada a lo finito del ser corpóreo, el valor de lo terrenal es una opción que se apega a lo efímero y transitorio; en cambio el alma busca lo celeste y ascenso a lo divino.

En este poema sí se recurre al "Ente" eterno de Parménides (ver *supra*). El "tronco de la rama", la "partida", el "destierro" o el "cielo" son esa esencia que se busca para liberar al cuerpo de la inclemencia del tiempo. Visto de esta manera éste es un soneto que parte de la concepción cristiana, donde el tiempo del cuerpo es un transcurrir para llegar a la muerte y luego tener el premio de la vida eterna. El "Ente" no termina con la muerte, sólo será conducido hacia el lugar que le corresponde. En este sentido no es fatalista y aunque utiliza la tierra como un fractal del tema del tiempo, en este caso es la referencia a la materia y lo corporal, en cambio, en Góngora la muerte era el fin total.

¿Cómo se llega a este tipo de proposición que no abordó Luis de Sandoval ni Sor Juana ni Luis de Góngora? La respuesta radica en que Lope no utiliza a la razón para explicar el tiempo; en el caso de este poema la idea de salvar un alma en el cielo remite a una fe. Este poema no es "racionalista" como los otros, tiene una esperanza. Sin embargo no deja de tener relación con los poemas anteriores en cuanto al recurso de las imágenes persistentes de los motivos analizados.

4.3.3. Francisco de Quevedo

Terminamos los comentarios a los poemas de esta tesis con tres sonetos de Francisco de Quevedo sobre el tiempo. Son sonetos que aparecen frecuentemente en antologías o son mencionados en varios ensayos; se tratará de no apartar el sistema que se ha seguido hasta ahora, el de concentrarse en la materia y en las imágenes para buscar el diálogo entre los poemas antes comentados.

4.3.3.1.

Representátese la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió

"¡Ah de la vida!" ... ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!
La Fortuna mis tiempos ha mordido;
las Horas mi locura las esconde.

¡Que sin poder saber cómo ni donde
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un se fue, y un será, y un es cansado.

En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.¹²

El primer verso contiene una estructura que no había aparecido antes: un monólogo. El verso mismo comienza sin una imagen específica, evocación o asociación cultural, de inmediato el lector se encuentra con una propuesta filosófica sobre la existencia. Esto no deja ser sorprendente pues Quevedo lo logra sólo con las once sílabas del primer verso. La palabra "vida" y una pregunta sin contestar son el detonante para las asociaciones abstractas, no crea un dibujo ni imagen auditiva; conduce por reflexiones sobre la existencia sin presentar alguna

¹² Francisco de Quevedo, *Poemas escogidos*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1989 (Clasicos Castalia, 60). p. 52.

anécdota. Y al mismo tiempo no es un texto filosófico como tal: el personaje pregunta y se encuentra con su soledad. Remite a un soliloquio imponiendo la observación del interior del poeta. Posteriormente reafirma este encuentro consigo desde la propuesta del tiempo: "antafños", "tiempos", "Horas". Las horas como sujeto de una imagen ya fue observada en el poema de Góngora: "Menos solicitó veloz saeta".

El personaje actúa con sus meditaciones sobre el tiempo y la vida. Para ver la escena, se usa la imaginación: es un hombre maduro que quizá en su juventud pregónó: "tan largo me lo fiáis". Dicha recreación involucra las preguntas: ¿qué es el tiempo? y ¿por qué y para qué el transcurrir de la vida?

El sujeto poético del monólogo comparte también su filosofía con Heráclito. No propone la fe en una vida estable y permanente después de la muerte, como lo haría un hombre religioso ("Muero porque no muero" o el último soneto revisado de Lope de Vega), en el caso de este poema, el tiempo es una carga, no una espera: es un tiempo fugitivo.

En el siguiente cuarteto:

¡Que sin poder saber cómo ni donde
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.

Se refuerza la imagen de un ser maduro o anciano, "la salud y la edad se hayan huido", y también con una falta de significado en el presente-pasado (San Agustín) y sobre todo un presente que es devastador: "no hay calamidad que no me ronde". Desde el segundo verso hasta el octavo el sujeto poético es el mismo que medita después de una respuesta no dada.

El primer terceto refuerza la concepción de la filosofía de Heráclito, quizá también relacionada con la de San Agustín (presente-pasado y presente-futuro):

Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un se fue, y un será, y un es cansado.

La relación con San Agustín la encontramos con "soy un se fue y un será". Los tres tiempos de la existencia se encuentran en este terceto. Otra vez Quevedo

hace gala de decir mucho con pocas palabras. El presente es una decadencia, "un es cansado", como en la anterior estrofa un "no hay calamidad que no me ronde".

El remate se une perfectamente con la misma visión de los anteriores poetas, una visión totalmente fatalista, nihilista y sin sentido:

En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.

Al principio de este terceto parece que se realiza un proceso de reiteración de la anterior estrofa: en el verso duodécimo vuelven a fundirse los tres tiempos como un resumen de la vida del ser humano. En el verso décimo tercero, la tela del pañal y de la mortaja reviste la existencia del hombre.

El verso que vuelve a contener un golpe de significado filosófico con la misma fuerza del primero, es el último verso. Propone una ruta de asociaciones que conducen hacia el remate más fatalista que se ha revisado hasta ahora. El presente es el único tiempo que puede contener realmente la vida, el cuerpo no vive en el pasado o en el futuro, en cambio, desde la mente pueden vivirse estos tiempos, esta es la idea de San Agustín. Regresemos al tiempo donde está atrapado el cuerpo, el presente contiene la angustia de que nunca se le puede aprehender y se manifiesta como un transcurrir constante. Si nos colocamos en una idea vitalista, el presente es lo único tiempo que contiene la vida del cuerpo, las experiencias, los pensamientos, la memoria y la esperanza; no se puede vivir en un pasado o en un futuro en sentido real. Si nos colocamos en una idea muy fatalista, el presente, que se encuentra entre la línea del pasado y el futuro, contiene a la muerte constantemente, porque lo vivido se va perdiendo cada segundo. Quevedo enfatiza otra visión de la "línea" de la existencia, o sea el presente: no es la parte vital, sino la constante muerte: "presentes sucesiones de difunto". El presente encierra, según este verso, una terrible paradoja, contiene al mismo tiempo el existir y el no existir, la vida y la muerte, el verso comentado lleva al extremo el fatalismo, porque se concentra en las constantes muertes que conlleva el presente. La vida, según este verso, sólo tiene un fin y visto en conjunto, parece que la respuesta es: "no hay nada más".

4.3.3.2.

Significase la propia brevedad de la vida, sin pensar, y con padecer, salteada de la muerte

¡Fue sueño ayer; mañana será tierra!
¡Poco antes, nada; y poco después, humo!
¡Y destino ambiciones, y presumo,
apenas punto al cerco que me cierra!

Breve combate de importuna guerra,
en mi defensa, soy peligro sumo;
y mientras con mis armas me consumo,
menos me hospeda el cuerpo, que me entierra.

Ya no es ayer; mañana no ha llegado;
hoy pasa, y es, y fue, con movimiento
que a la muerte me lleva despeñado.

Azadas son la hora y el momento
que, a jornal de mi pena y mi cuidado,
cavan en mi vivir mi monumento.¹³

Este poema podría verse como una variante del poema anterior, algo así como lo propuso Luis de Sandoval, en el sentido de que podría titularse "Al mismo asunto", con lo cual observábamos que pueden ser poemas que están incluidos dentro de un grupo general o pertenecen a un mismo fractal mayor. La relación estrecha se encuentra en los tercetos:

"Ya no es ayer; mañana no ha llegado;
hoy pasa, y es, y fue, con movimiento".

(Cita del poema anterior.)

"Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar en un punto."

(Cita de este poema.)

Observamos que la similitud es muy estrecha, además los ejemplos pertenecen a al primer terceto de sendos poemas citados. Con lo cual podemos inferir que se

¹³ id. p. 53

trata de una obsesión que no se limitó a un poema y se puede generalizar como una obsesión en la poética de Quevedo.

Este soneto reitera la concepción sobre el tiempo que se ha comentado constantemente: la razón no puede justificar el transcurrir de los sucesos. "Ayer" y "mañana" atrapan al ser y lo transforma sin parar (ninguna relación con el "Ente" permanente de Parménides). El "sueño" de la existencia termina en un estadio más fútil que la "tierra" (uno de los fractales recurrentes para el tema del tiempo), pues termina en "humo".

Y si comparamos esta idea con el final del soneto de Góngora "Mientras por competir con tu cabello" podemos encontrar que transportar el significado más allá de la tierra es patente: "en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada". Parece ser que la sentencia "Polvo eres y en polvo te convertirás" no es suficiente para estos poetas, el polvo de la tierra no describe la levedad del existir, se busca un efecto excesivo, propio del barroco, para describir esta angustia: la nada.

La "ambición" aparece en el primer cuarteto como los entretreídos de las tres materias abordadas. La ambición ("¡Y destino ambiciones, y presumo,") se desvanece frente a la presencia del tiempo ("apenas punto al cerco que me cierra).

El segundo cuarteto hace pensar en el ave de Luis de Sandoval (poema analizado en el capítulo sobre la ambición):

"¡Ah desdichado pájaro, no vueles,
que son peligros que te van quemando
las mismas alas con que vas huyendo!"

Comparemos este terceto con el segundo cuarteto del poema comentado:

Breve combate de importuna guerra,
en mi defensa, soy peligro sumo;
y mientras con mis armas me consumo,
menos me hospeda el cuerpo, que me entierra.

Existe una relación fractal entre el guerrero que pelea y el ave que huye: entre más combate se consume; mientras más vuela la otra se quema. De tal manera que el enemigo o el peligro no se encuentra fuera del sujeto poético, sino dentro del él. El movimiento implica acelerar el tiempo, por lo tanto si existe más batalla o

más aleteo, más rápido se acerca a la muerte. Se tiene que notar que el poema de Luis de Sandoval se refiere a la materia de la ambición y que en los dos últimos poemas analizados de Quevedo, la ambición es un fractal incrustado en el tema del tiempo.

La extinción se relaciona con la muerte; "despeñado" tiene una renuncia a la búsqueda de una respuesta:

Ya no es ayer; mañana no ha llegado;
hoy pasa, y es, y fue, con movimiento
que a la muerte me lleva despeñado.

Otra vez la relación movimiento y tiempo, nos recuerda una de las definiciones que se revisó: "el tiempo como orden mensurable del movimiento"¹⁴ Entonces presenta otra de las paradojas, así como el presente encierra vida y muerte en cada segundo (como se observó en el poema anterior), también el movimiento proporciona vitalidad y activa el transcurrir que conduce a la muerte. Presente y movimiento tienen la misma carga fractal: el movimiento sólo puede suceder en el presente.

El último terceto tiene una imagen más extendida, la asociación entre la labranza y la vida. Las herramientas de campo crean, y tenemos una palabra que parece que tiene visos de trascendencia, "mi monumento":

Azadas son la hora y el momento
que, a jornal de mi pena y mi cuidado,
cavan en mi vivir mi monumento.

Con la palabra "azadas" tenemos la imagen de la herramienta para la labranza, la hora y el momento son las herramientas del tiempo para llegar a la muerte. La "pena" y el "cuidado" son los extremos del transcurrir que se alternan hasta que la muerte sorprende. Esta idea tiene una relación fractal con el poema revisado¹⁵ de Sor Juana: "y en el fiel de los bienes y los daños/ tienes en equilibrio la balanza". Lo bueno o lo malo de la vida no tiene un peso significativo frente a la muerte.

El final del poema tiene la obsesión que se ha observado en los dos últimos poemas, la vida y la muerte se encuentran unidas en el transcurrir de la vida. La

¹⁴ Ver *supra*: p. 165.

¹⁵ "Diuturna enfermedad de la Esperanza"

idea de un "monumento" se podría asociar con una trascendencia, así el poema tendría un final optimista; pero si el monumento es la tumba, lectura más certera, entonces desaparece la importancia de los hechos humanos y el monumento que es una tumba reduce otra vez la existencia humana a la "nada".

El siguiente poema se dejó al final porque es un resumen o epílogo de lo expuesto a lo largo de la tesis. Tenemos que advertir que colocamos este soneto dentro del tema del tiempo por la razón arriba mencionada, pero puede ser interpretado como un poema amoroso. Existe un estudio de Gonzalo Sobejano, Carlos Blanco Aguinaga y Fernando Lázaro Carreter¹⁶ que aborda el soneto desde esta perspectiva y unen lo temporal para llegar a la dicotomía amor-muerte, contrarios que participan del amor pasión (ver *supra*).

La interpretación que se presenta coincide con el tema amoroso del poema, pero también aparece el tema de la ambición y del tiempo. Este poema es la "figura general" que contiene a todos los fractales expuestos en esta tesis. Si recordamos la comparación hecha del fractal con una coliflor o un brócoli (recuérdese que pueden ser divididos en partes y cada una de ellas es similar al todo) entonces este poema sería la coliflor o brócoli completos, sin mutilar.

4.3.3.3.

Amor constante más allá de la muerte

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora su afán ansioso lisonjera;

Mas no de esotra parte, en la ribera
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama el agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

¹⁶ "Cerrar podrá mis ojos ..." y la lírica amorosa" en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española, Siglos de Oro: Barroco*, t. III, Barcelona, Crítica, 1983.

Su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.¹⁷

Este soneto lo podemos estructurar de la siguiente manera:

Cuarteto primero: el tiempo

Cuarteto segundo; la ambición

Terceto primero: la posibilidad

Terceto segundo: el amor y su trascendencia

En la primera estrofa el verbo "podrá" tiene un peso significativo, es decir: puede cerrar los ojos, puede llegar la muerte, pero aparece un silencio. Con lo cual se busca una respuesta a las observaciones fatalistas que se han presentado hasta ahora. También incluye tonos de la ambición cuando se menciona el "afán ansioso", una búsqueda o deseo constante en la vida (ambición o amor) que quiere una solución.

¿Por qué la ambición? ¿Por qué el tiempo? Preguntas que nacen desde una perspectiva racional de la vida y de la observación directa que hace a un lado la fe (cristiana) como respuesta.

Si retomamos a San Agustín, la memoria es quien da orden al tiempo: "dejará la memoria". ¿Puede ser ésta la redentora de una observación del tiempo y del sentido de la vida, con sus pretensiones?:

Mas no de esotra parte, en la ribera
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama el agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Este segundo cuarteto se sumerge en un vitalismo, sin importar el resultado y se conduce con seguridad en la vida presente. Une los contrarios a pesar de la lógica (la llama que nada). Confronta la ley impuesta ("severa") por la tradición social, el derecho o el orden divino. Parece ser como si el rescate de la subjetividad y el sentimiento reaccionara contra un orden lógico, social o religioso.

¹⁷ Francisco de Quevedo, ob. cit., p. 178.

Alma, venas y "medulas" traen a cuento la filosofía de Ficino: dentro del hombre, en la sangre y en el alma, existe un puente con lo divino:

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

Un significado a la angustia temporal puede encontrarse en el interior mismo del ser. La razón no es la herramienta para indagar en el alma, las venas o las "medulas". El sentimiento y el contacto con lo íntimo intervienen como la única vía para comprender el paso del tiempo. Quevedo propone que el sentir tiene su significado en sí mismo.

El amor está lleno de fuego¹⁸ y se encuentra en la ceniza y en el polvo; el amor no pertenece al mundo material que caduca. Esto puede conectarse con la actitud de Luis de Sandoval frente a la ambición en el sentido de que no importa incendiarse por aquello que se quiere. Pero surgen una multiplicidad de posibilidades: ¿cuál amor?, ¿es una resignación o una redención?, ¿conduce a lo celeste o se regodea en el sentimiento terreno y hedonista?:

Su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

Se observa que, al igual que en la obra de Luis de Sandoval, la connotación en este soneto es fundamental. Este poema se propone como epílogo de la tesis porque contiene a las tres materias estudiadas; encontramos que la sugerencia no es unívoca, su significado se extiende por las tres vías temáticas y su interrelación: está lleno de insinuaciones. De esta manera, la conjunción de los temas permite múltiples opciones de la realidad.

Quevedo, desde la ficción del diálogo entre los poemas, propone que comprender desde la razón lo temporal, el amor y la ambición conduce a un abismo. El tiempo entendido desde la perspectiva de Heráclito, se resume a un ayer, un hoy y un mañana, y después la nada. El amor buscado desde su base corporal termina por desintegrarse junto con el cuerpo. La ambición de glorias y

¹⁸ Ver: Gonzalo Sobejano, Carlos Blanco y Fernando Lázaro Carreter, ob. cit.

riquezas no escapa a su condición material. Tampoco encuentra en la fe (cristiana) una permanencia, duda del "Ente" estable parmenidiano: el tiempo no es una espera de la muerte para conseguir la gloria celeste; el amor no es el deseo de lo divino (neoplatonismo); la ambición no busca la virtud y la salvación. Es como si Quevedo terminara el diálogo indicando que en el siglo XVII el "racionalismo" y la religión cristiana no aliviaron las angustias de los tres temas comentados. El alma continuaba con la melancolía (en el sentido de Ficino) y con la nostalgia a un orden ("ley severa"). El poeta señala la necesidad del ser humano por lo divino y lo trascendente que se mantiene más allá de la fe y la razón.

CONCLUSIÓN

La literatura, y en nuestro caso la poesía, ha estado por delante de las metodologías de análisis del texto que buscan el sentido único y verdadero. La crítica literaria extiende todas aquellas interpretaciones posibles que enriquecen, con cada siglo de análisis, a los clásicos estableciendo debates, pruebas, investigaciones, reflexiones, acercamientos y alejamientos, apegos y desapegos.

Podemos agregar que una obra literaria, mientras tenga lectores, mantiene su constante reinterpretación y cada siglo encuentra en la obra de los clásicos algo que busca dentro de sí. Por lo tanto, esta tesis nunca pretendió encontrar "el gran sentido" de los poemas seleccionados; tampoco buscó la *suma* de los diálogos críticos establecidos con anterioridad, sino que hurgó en las posibilidades interpretativas de la poesía seleccionada.

Se partió del presupuesto que un texto poético establece comunicaciones internas y lazos con la poesía que está a su alrededor. No se hace referencia al sentido diacrónico, el de las influencias, sino al sentido de sentimientos, pensamientos y gustos similares que reflejan una personalidad interna de una sociedad literaria específica; es decir a un sentido sincrónico.

El análisis de los poemas no se concretó a la parte formal, sólo se consideró a ésta cuando aportaban al plano del significado. La forma es lo que permite el acceso al texto y dicta las pautas para llegar a las interpretaciones. La literatura permite indagar en el interior de otras épocas; no sólo descubre datos históricos reales o ficticios, filosofías profundas o particulares, valores y creencias de un momento histórico, también el cómo los poetas sentían, deseaban y a que temían. Estas afirmaciones se tomaron en cuenta al momento de revisar los textos.

Las imágenes poéticas fueron la unidad de trabajo para establecer los túneles interpretativos. La imagen contiene una de las partes esenciales de la poesía, sobre todo si hablamos de la interpretación de un poema; también crea en el lector un punto de partida para la comunicación con el texto, revelando poco a poco sus secretos e intimidades.

Para establecer los túneles entre las imágenes internas de un poema y su relación con otros del mismo autor o de distinto poeta se propuso la idea de los fractales. El concepto de fractal es un préstamo lingüístico que proviene de la física. Permitió aplicar una metodología flexible para el análisis realizado a lo largo de la tesis. El fractal es un símbolo de los motivos que se repiten con distintas imágenes y crean conexiones entre los poemas. Así, la interpretación de un texto poético se desarrolla desde la perspectiva de otro.

Como un fractal tiene la propiedad y la constante de no cambiar su aspecto ni distribución estadística, sino sólo su escala, se pueden organizar distintas jerarquías de imágenes con base en la frecuencia de aparición, fuerza semántica, recursos retórico, relaciones lógicas, referencias culturales, símbolos míticos, colores y sonidos. No se elaboró una metodología y después se aplicó en los poemas, sino que la jerarquía sugerida por los poemas (método inductivo y no deductivo) crea la línea interpretativa.

Después de establecer las escalas respectivas, se establecieron comparaciones y relaciones desde varios puntos de vista: semántico, lógico, retórico, simbólico, filosófico, histórico, social, sentimental, psicológico o mítico. Estos niveles se conservan sólo si no se rompe el aspecto y la distribución estadística similares. Como conclusión general de esta idea: los fractales nacen de la evocación. Las escalas generales parten de tres temas según los poemas seleccionados: la ambición, el amor y el tiempo.

LA AMBICIÓN

Luis de Sandoval Zapata

Los cinco poemas revisados sobre este tema revelan primero los fractales del sujeto poético, el cual siempre es aquel que desea.

Poema 1º: "Vidrio animado que en la lumbre atinas"

Poema 2º: "Tú que rompiste esa ciudad de viento"

Poema 3º: "Ave que te llevó tu fantasía"

Poema 4º: "Pimpollo sensitivo de los vientos"

Poema 5º: "A chupar un coral vivo se atreve"

Los fractales son:

Vidrio animado (poema 1º)
Nave (p. 1º)
Mariposa (p. 1º)
Galán (p. 1º)
Garza (poema 2º)
Girasol (p. 2º)
Pensamiento (p. 2º)
Espíritu (p. 2º)
Ave (poema 3º)

Plumas del espíritu (p. 3º)
Inmóvil aliento (p. 3º)
Polvo (p. 3º)
Pajarillo (poema. 4º)
Aves (p. 4º)
Plumas (p. 4º)
Pájaro (p. 4º)
Pajarillo (poema 5º)
Pájaro (p. 5º)

Vemos que estos fractales básicos pueden unirse en otros medianos. El fractal mediano que mantiene una constante es sobre las aves. Otro de ellos por su fuerza evocativa, además porque se retoma como imagen asociada, es el de la mariposa, pues todas las aves de estos poemas, al igual que la mariposa, siguen el fuego y son incendiadas. La ambición en Luis de Sandoval gira alrededor de los seres alados y al fuego. Dentro del fuego podemos encontrar los siguientes fractales básicos:

Lumbre (p. 1º)
Luz (p. 1º)
Abrásate (p.1º)
Sol (p. 2)
Ardiente (p. 2º)
Ardimiento (p. 3º)
Mongibelo (p. 3º)
Ardor (p. 3º)

Quemando (p. 4º)
Etna (p. 5º)
Volcán (p. 5º)
Carámbanos (p. 5º)
Llama (p. 5º)
Hoguera (p. 5º)
Fragua (p. 5º)

La extensión del fuego se da hacia el volcán creando un fractal medio. Así como la mariposa tiene la obsesión de la vela a tal grado que se acerca a ella y termina incendiándose, así el fuego-volcán es la obsesión del ave-mariposa.

El fuego-volcán también implica luminosidad, ésta es en realidad la base de la obsesión más que el calor del fuego. Entonces aparece otro fractal medio que interviene en estas imágenes:

Luz (p.1º)
Sol (p. 2º)
Mar de argentaria (p. 3º)
Centella (p. 3º)

Estrella (p. 3º)
Luciente (p. 4º)
Blanca (p. 5º)
Cristalino (p. 5º)

La luz es asociada con lo blanco y lo cristalino, así como el fuego con el rojo. Ambos fractales medios crean una imagen general que podríamos resumir de la

siguiente manera: El ave-mariposa ambiciona el fuego-volcán-rojo y la luz-blanca-cristalina. Falta un elemento que completa la imagen de los fractales medios, éste es el frío como contraparte del fuego:

Alcázar de nieve (p. 2º)
Hechizo frío (p. 2º)
Yelo fuego (p. 5º)
Volcán de nieve (p. 5º)

Hoguera fría (p. 5º)
Nieve (p. 5º)
Frío (p. 5º)

Con estos elementos podemos formar otro fractal medio: hielo-nieve-frío. Este fractal provoca constantemente la oposición entre los elementos expuestos convirtiéndose en un recurso constante. Se puede formar por lo tanto otro fractal, el de la unión entre opuestos, el contraste o el claroscuro. Se crea la imagen completa de los poemas analizados, sólo restaría agregar el paroxismo y éxtasis, así como el abismo: una imagen creada con fractales medios a partir de los poemas analizados sobre la ambición sería:

El ave-mariposa ambiciona al fuego-volcán-rojo y al hielo-nieve-frío. Éstos últimos son opuestos que a su vez tienen la coincidencia de la luz-blanca-cristalina: el fuego y el hielo queman. Ambos crean la sensación de lo cristalino, lo blanco y luminoso. Son imágenes que encierran la propuesta de Luis de Sandoval Zapara sobre la materia de la ambición. Se puede concluir que propone la aceptación de esa obsesión que implica contrarios y que no sólo son complemento mutuo, sino además comparten esencias.

Se aumentan los cambios constantes de personas gramaticales. Estos cambios pueden entenderse también como otro fractal medio de paradoja: un "él" que puede ser un "yo". Esto es muy parecido a la conmutación que presenta entre el fuego y el hielo. El "yo" y el "él", que en momentos puede verse como un imperativo de un "tú", crean paradojas propias de los poemas expuestos y siguen con la constante del claroscuro que implica el tema de la ambición. El fractal medio de la paradoja se ve reforzado cuando aparece el "abismo" (p. 2º y 3º) como contraparte del volcán. El efecto se aumenta cuando aparecen los fractales de oscuridad-muerte: "tinieblas" (p. 1º), "ruinas" (p. 1º), "anhelo de muerte" (p. 1º) y

“fúnebre noche” (p. 1º). Así lo luminoso se contrapone con lo oscuro, la nieve y el volcán son paroxismos de vida y la oscuridad lo sería de la muerte.

Sor Juana Inés de la Cruz

Se analizaron dos poemas en el tema de la ambición:

Poema 1º: “Verde embeleso de la vida humana”

Poema 2º: “Si los riesgos del mar considerara”

De la misma manera encontramos que existe un sujeto poético que ambiciona.

Los fractales básicos son:

Vida humana (poema 1º)

Marinero (p. 2º)

Los despiertos (poema 1º)

Torero (p. 2º)

Desdichados (poema 1º)

Jinete (p. 2º)

Senectud lozana (poema 1º)

Como podemos observar la variedad es más abierta que con Luis de Sandoval. Cada poema tiene su centro principal: en el primero, la vida-hombre se iguala a los despiertos, a la desdicha y a la ambición; en el segundo, los tres sujetos tienen el común del arrojo y de la osadía. Si los unimos podríamos obtener algo de la siguiente manera: vida-ser humano-desdichado-osado.

En cuanto al objeto de deseo observamos los siguientes fractales:

Verde embeleso (poema 1º)

Fantasma (p. 1º)

Esperanza (poema 1º)

Riesgo (p. 2º)

Frenesí (p. 1º)

Embarcar (p. 2º)

Dorado (p. 1º)

Peligro (p. 2º)

Locura (p. 1º)

Atraverse (p. 2º)

Tesoro (p. 1º)

Carrera (p. 2º)

Alma del mundo (p. 1º)

Peligro (p. 2º)

Decrépito ardor (p. 1º)

Mar (p. 2)

Mañana (p. 1º)

Toro (p. 2)

Sombra (p. 1º)

Caballo (p.2)

Anteojos (p. 1º)

Vidrios verdes (p. 1º)

El primer poema tiene un color que simboliza ese objeto de engaño, el verde. Que lo iguala con la Esperanza, de esta manera podemos esbozar la primera parte verde-esperanza. El frenesí, la locura, el tesoro, la sombra y el fantasma tienen un punto central en la apariencia y en la irrealidad.

La locura encaja en el fractal del verde, por lo tanto la utilizaremos: verde-esperanza-locura. El segundo poema puede tener su común denominador en el peligro, los tres sujetos (el marinero, el torero y el jinete) desean el riesgo. Entonces el fractal medio es: verde-esperanza-locura-peligro. El objeto de deseo tiene la característica de ser inconsistente, absurdo y peligroso. Tenemos el siguiente esquema: *vida-ser humano-desdichado-osado* ambiciona *verde-esperanza-locura-peligro*.

En el poema primero ("Verde embeleso...") sí existe un cambio de persona gramatical de un "él" a un "yo" reforzado con antítesis de imágenes a lo largo del poema. En el segundo, Sor Juana admira la osadía y el atrevimiento, pero no existe un cambio de persona que incluya a la voz poética. Busca mantener una distancia de sorprendida espectadora. La poetisa sólo observa la falta de razón del sujeto poético que busca el peligro.

Luis de Góngora

Sólo fue analizado un poema "Mariposa no sólo no cobarde". El primer fractal, el del sujeto que desea se basa en lo siguiente:

Mariposa
Fénix
Alas
Plumas

Con estos fractales menores se forma el fractal medio: Mariposa-Fénix-ave. Este sujeto busca lo siguiente:

Llama	Felicidad
Esplendor	Cenizas
Luce	Ambición
Arde	Abrasar
Yacer	Humo
Huesa	

Podemos organizarlos según su relación: fuego-luz-felicidad-muerte. El fuego no es un objeto de culto y seducción que justifica el fin de la existencia. No es un poema de consunción en el deseo, sino que adopta una postura de prudencia y equilibrio.

Lope de Vega

Se seleccionaron tres poemas de este autor:

Poema 1º: "Cayó la torre que en el viento hacían"

Poema 2º: "Cayó la torre de mi alma en tierra"

Poema 3º: "Pusieron los beligeros gigantes"

Los fractales básicos del sujeto que desea son:

Torre (poemas 1º y 2º)

Altos pensamientos (p. 1º)

La mariposa (p. 1º)

Troya (p. 2º)

Alma (p. 2º)

Reliquias (p. 2º)

Almas (p. 2º)

Troyano (p. 2º)

Gigantes (p. 3º)

Nembroth (p. 3º)

Con los cuales podemos construir lo siguiente: torre-mariposa-Troya-gigante-Nembroth. Éste sería el fractal del sujeto que desea. Mientras el objeto del deseo será compuesto con la siguiente lista:

Viento (p. 1º)

Sol (p. 1º)

Rayos (p. 1º)

Venus (p. 2º)

En este caso observamos que existe una fusión entre la ambición y el amor, pues ambos parten del deseo como móvil principal. Esta unión se establecerá adelante, cuando se relacionen los tres temas tratados. El objeto de deseo parece ser bastante variado y no existe una consistencia, quizá la única relación que puede establecerse es entre sol y sus rayos. De esta manera, el fractal queda así: viento-Sol-Venus.

En estos poemas existe un fractal de decadencia que se relaciona con la caída:

Cayó (p. 1º)

Castigado (p. 1º)

Yacen (p. 1º)

Suelo (p. 1º)

Derribados (p. 1º)

Morir (p. 1º)

Desengaño (p. 1º)

Tierra (p. 2º)

Ceniza (p. 2º)

Abrasado (p. 2º)

Muerte (p. 2º)

Juno (guerra) (p. 2º)

Suelo (p. 3º)

Caer (p. 3º)

Torcer (p. 3º)

Impedir (p. 3º)

Padecer (p. 3)

El enlistado puede ser resumido de la siguiente manera: caída-muerte-fuego-tierra. Observamos que la constante tiene que ver con un movimiento descendente y no existe una seducción en este movimiento. También existe un fractal que propone la ilusión como parte del proceso de ambicionar:

Engañados (p. 1º)
Soñar (p. 1º)
Engaño (p. 1º)
Viento (p. 1º)
Velo (p. 3º)

El engaño se muestra como uno de los elementos fuertes. El viento y el sueño aparecen también en los otros autores mencionados. Con estos tres podemos estructurar el fractal: engaño-viento-sueño. Sólo basta resaltar la unión entre los contrarios creando una antítesis.

Luis Carrillo y Sotomayor

En el caso del poema "¿Caíste? Sí, si valeroso osaste;", encontramos el sujeto poético con dos fractales que lo determina, el objeto deseado parece que no está presente, sólo se concreta al hecho mismo del deseo.

Fractales del sujeto:

Cuerpo	Lámpice
Mozo	Phebe

La juventud es la unión de los cuatro. Lámpice y Phebe son las hermanas de Faetón que se convirtieron en árboles, el verde aparece como el símbolo de la parte del cuerpo y de la juventud. Al mismo tiempo, el verde es el sujeto ambicioso. Podemos unir los cuatro alrededor de este color, pues los encierra y conecta con los anteriores poemas. El deseo del verde está calificado con detalle en este poema con los siguientes fractales:

Fractales del movimiento del deseo:

Valeroso	Nubes	Seguir
Osar	Obedecer	Gigante
Fama	Intentar	Exceder
Levantarse	Hado	

El fractal de "osar" aparece otra vez en este poema, también aquellos que nos proporcionan una idea de ascenso, el gigante y el hado. Ambos encierran el ascenso de la soberbia y la fantasía que existe alrededor de esta pretensión. Los significados entre lo alto y lo bajo mantienen una relación con el claroscuro, después de la ambición viene la caída.

Fractales de decadencia

Caer	Vencido
Desdichado	Llantos
Esconder	Mal

Estos fractales proponen el concepto de la caída. Así, queda patente la contraposición del ascenso.

Francisco de Quevedo

También sólo fue presentado un poema sobre el tema de la ambición. Este poema tiene el túnel de la imagen de la mariposa que conecta con tres poemas anteriores. La recurrencia de esta imagen se vuelve importante en la materia tratada.

Fractales del sujeto poético:

Pintado amante	Galán idólatra
Mariposa elegante	Faetón
Galán breve	Narciso

Se puede resumir en mariposa-galán-amante-Faetón-Narciso. Este fractal medio mantiene varios puntos de contactos con otros poemas comentados. Los siguientes fractales se entienden como aquellos que indican el movimiento del deseo:

Yacer	No renacer
Arder	Verter
Acabar	Desdicha
Hospedar	Deshacerse

La mayoría proporciona una idea de decadencia, de un movimiento frustrado o de fin. El movimiento de deseo tiene las características negativas de otros poemas.

Este movimiento es contrario a las cualidades del sujeto. Los fractales que lo califican en este poema son mayoritariamente positivos y se relacionan con la juventud. La juventud tiene la característica de la irreflexión y el arrojo. Fractales que califican al sujeto poético:

Temprana y breve	Llamas vivas	Dos primaveras
Hermosa	Rigurosas	Alas
Linaje	Esquivas	Aliño
Vuelo divertido y dudoso	Vestir rosas	Primavera
Querer amartelar	Volar flores	

Aparecen constantes que califican a la juventud como son las alas y la primavera, son equivalencias simbólicas. Al mismo tiempo, el sujeto que está lleno de la belleza juvenil, también lleva implícito características negativas. Fractales que califican al sujeto desde la parte negativa de la ambición:

Codicioso
Querer morir
Partir

La relación de contener opuestos dentro de un mismo sujeto mantiene la constante de la paradoja o la imagen del clarooscuro. El fuego aparece, pero en menor grado. Fractales del fuego de la ambición:

Cuarta esfera
Lumbres

El fuego aparece y adquiere significado cuando se mencionan dos sujetos míticos: la salamandra y el Fénix. Ambos juegan un papel de contraparte del sujeto joven y ambicioso, pues estos dos seres sí pueden retar a las llamas, mientras que el sujeto-joven tiende a la muerte y a su destrucción.

Pedro Calderón de la Barca

El poema de Calderón juega con tres sujetos poéticos principales: mariposa, flor y gusano. Los tres mantienen una similitud y conllevan la misma intención. Así que estos fractales podemos presentarlos en una tabla de equivalencias que se establecen en forma muy simétrica:

Mariposa	Bater alas	Alas blancas	Estrella del prado	Fuego activo	Festeja su homicidio
Flor	Querer ser	Iluminada por el sol y el viento dibuja sus visos	Inclina la cabeza	Soplado y airado	El cielo abre el camino a su muerte
Gusano	Labrar	Halagüeña con su muerte	Breve prisión	Centro esquivo	Labor de su martirio

Esta tabla presenta la relación entre los tres sujetos poéticos que se acercan a su fin. Tenemos entonces el fractal medio de mariposa-flor-gusano que busca aquello que desea sin importar que sea conducido a la muerte.

REALCIÓN DE FRACTALES MEDIOS

Luis de Sandoval Zapata:

El ave-mariposa ambiciona al fuego-volcán-rojo y al hielo-nieve-frío. Éstos últimos son opuestos que a su vez tienen la coincidencia de la luz-blanca-cristalina: el fuego y el hielo queman.

Sor Juana Inés de la Cruz:

vida-ser humano-desdichado-osado ambiciona verde-esperanza-locura-peligro.

Luis de Góngora:

Mariposa-Fénix-ave ambiciona luz-fuego-felicidad-muerte

Lope de Vega:

torre-mariposa-Troya-gigante-Nembroth ambiciona viento-Sol-Venus. caída-muerte-fuego-tierra, engaño-viento-sueño

Luis Carrillo y Sotomayor:

el verde que ambiciona ascenso, el gigante y el hado; la caída.

Francisco de Quevedo:

mariposa-galán-amante-Faetón-Narciso; juventud, alas, primavera;
codicioso-querer morir-partir

Pedro Calderón:

mariposa-flor-gusano; fuego-sol-muerte

Después de contemplar estos fractales medios sobre la ambición, se buscan las figuras más grandes que son parecidas a las pequeñas, sólo cambia su escala. La mariposa se convierte en un símbolo de la ambición en estos poetas. La mariposa sufre distintas transformaciones, las alas tienden puentes con el ave. Así la imagen de la mariposa-ave puede encerrar a los sujetos de estos poemas. Esta imagen está ligada con dos personajes míticos: Faetón-Fénix, pues son seres asociados al fuego, como la mariposa. La idea de la obsesión de algo que se desea sin importar las consecuencias. Esta imagen une a algunos de los poetas y revela una actitud ante la ambición. Podemos decir que Luis de Sandoval y Calderón toman esta imagen aceptando el fuego. En cambio Luis de Góngora desecha esta imagen, no la acepta y la ve como un castigo. Francisco de Quevedo comparte en cierta manera la visión de Luis de Sandoval y Pedro Calderón. Lope de Vega toma someramente a la mariposa, pero en general prefiere la caída que la atracción al fuego. Lope de Vega prefiere a la torre o aquello que puede destruirse por la fuerza de la gravedad. Pues su actitud ante la ambición es la misma, también existe un rechazo como con Luis de Góngora. Sor Juana no usa ninguna de estas imágenes, prefiere recurrir a las propias y su actitud ante la ambición es de reserva y precaución sin dejar de admirar a aquellos que toman el riesgo.

Existen otros fractales que aparecen como constantes. Uno de ellos es el verde, pues adquiere la idea de una juventud que le gusta arriesgarse. Otro de ellos es el aire, la levedad se relaciona con el ave o la mariposa. Es parte del paisaje de fondo de estas figuras, la inconsistencia está representada por el viento. La ligereza también se asocia con la irreflexión de la juventud y de esta manera podemos unirla al verde. Por lo tanto el verde y el viento son dos

elementos que los poetas utilizan para crear una ambientación a la imagen poética de la ambición.

Si queremos resumir el tema de la ambición en un fractal mayor este sería: La mariposa-Faetón desea el fuego entre el verde y el viento.

EL AMOR

Luis de Sandoval Zapata

Sólo fue analizado un poema de este autor: "Amor a un imposible grande". El sujeto enamorado es "aquel que fiebre padecía" o "el que entre finos lazos dormía". Su deseo es permanecer con la amada, pero existen obstáculos: "Saludan a su ardor" y "despertador de mis ardores". El sol es un oponente a sus amores. En este caso cambia completamente su símbolo como lo habíamos observado en el tema anterior, pues el sol no es un objeto de atracción y de fuego, ahora es de luz y de día. La aurora, la mañana y el sol tienen la implicación de estorbo.

Sor Juana Inés de la Cruz

Se analizaron dos poemas: "Esta tarde mi bien, cuando te hablaba" y "Este amoroso tormento". El primer poema tiene un fractal que es importante y que se recurre constantemente a él en el tema amoroso: el llanto. El cual tiene repeticiones como lo son "líquido humor". Otros elementos son los celos, el corazón y el dolor.

El segundo poema es una larga redondilla que gira alrededor de un fractal de concepto más que de imagen visual. La contradicción es el fractal que estructura todo el poema. Aparece un "él", también sin nombre como en el caso de Luis de Sandoval.

Si unimos ambos poemas podemos tener la siguiente secuencia: llanto-celos-corazón-contradicción.

Luis de Góngora y Argote

De este poeta se seleccionaron dos sonetos:

Poema 1º: "Ya besando unas manos cristalinas"

Poema 2º: "Suspiros tristes, lágrimas cansadas".

Fractales de acción:

Besar (Poema 1º)
Anudándome (P. 1º)
Esparcir (P. 1º)
Lanza (Poema 2º)
Llueven (P. 2º)

Mueven (P. 2º)
Desatan (P. 2º)
Remueven (P. 2º)
Beben (P. 2)

Estos verbos crean la idea de un acercamiento amoroso. Este acercamiento va acompañado de la descripción de la dama o en la exaltación del sentimiento del amante.

También los fractales descriptivos:

Manos cristalinas (Poema 1º)
Un cuello blanco y liso (P. 1º)
Un cabello de oro (P. 1º)
Los dientes de perlas (P. 1º)
Labios de rosas (P. 1º)
Tristes (Poema 2º)
Cansadas (P. 2º)
Tierno (P. 2º)
Invisible (P. 2º)

Vemos muy marcada la diferencia entre la descripción de un poema que es la exaltación de la dama y el de la descripción propia del llanto en el segundo. Queda una unión entre la belleza de la amada y la tristeza.

EL sol también hace su aparición y es un fractal de oposición en el poema primero. Veamos la secuencia: cielo-sol-rayos-muerte-Faetón. Estos fractales dentro del poema tienen una connotación negativa.

Un fractal que será conectado con el poema de Sor Juana, "Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba", es el del llanto:

Suspiros (Poema 2º)
Lágrimas (P. 2º)
Corazón (P. 2º)

Lope Félix de Vega

Se seleccionaron dos sonetos de este dramaturgo:

Poema 1º: "Desmayarse, atreverse, estar furioso,"

Poema 2º: "Versos de amor, conceptos esparcidos"

También observamos que los túneles entre fractales menores casi no aparecen.

Primero tenemos los fractales de oposición del primer poema:

Desmayarse - atreverse

Áspero - tierno

Esquivo - alentado

Mortal - vivo

Traidor - leal

Cobarde - animoso

Triste - alegre

Altivo - humilde

Enojado - valiente

Fugitivo - satisfecho

El segundo poema presenta el fractal del dolor para caracterizar al amor.

Abrasados

Dolor

Expósitos

Perdidos

Llamas

Estos fractales tienen una relación con el tema de la ambición en cuanto a su función ígnea. Que en este caso están asociados al dolor.

Francisco de Quevedo y Villegas

Se eligió un soneto de este poeta: "Osar, temer, amar y aborrecer"

La relación estrecha con el soneto de Lope de Vega es más que evidente, veamos que entonces los fractales de oposición aparecen con el mismo sistema:

Osar - temer

Amar - aborrecer

Alegre - gloria atormentada

De olvidar los trabajos olvidarse

Arder sin encenderse

Acompañarse de la soledad

Esperanzas - sin ventura

Cera - piedra

Dios - amor -locura

Con base en los fractales medios, se extraen por medio de relaciones los fractales generales para el tema amoroso. Tenemos "él-sol-mañana-aurora de Luis de Sandoval que coinciden con: cielo-sol-rayos-muerte-Faetón de Luis de Góngora.

De esta manera el fractal del sol como elemento negativo para los enamorados puede contener a los otros.

Por otro lado tenemos el fractal general de la contradicción, de los opuestos que los enamorados padecen en un solo sentimiento: la redondilla de sor Juana "Este amoroso tormento", "Desmayarse, atreverse, estar furioso" de Lope de Vega y "Osar, temer, amar y aborrecer" de Francisco de Quevedo contienen el fractal de la confrontación de opuestos como un resultado del amor.

Como último grupo aparece el fractal del llanto donde se incluye a Luis de Góngora "Suspiros tristes, lágrimas cansadas" y "Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba" de Sor Juana. Las lágrimas son utilizadas para conmover al amado. Los fractales que comparten son: llanto-lágrimas-celos-corazón.

Como conclusión, se unen los fractales y quedaría así: llanto-sol impertinente-conjunción de opuesto.

En cuanto al diálogo virtual podemos observar que el amor para Luis de Sandoval no es unión y satisfacción estable, es un amor que debe estar obstruido e incluye las paradojas que conllevan el deseo y la breve satisfacción de éste. Es un amor que se separa en cierta medida de lo divino, es un amor relacionado con la pasión.

Sor Juana propone los fractales de llanto, las oposiciones dentro de un sentimiento, los "ires y venires" y la comprensión de la contradicción sólo con la experiencia del mismo sentimiento. El amor de ambos poetas es el de la Venus vulgar, no existe un intento de llevar ese amor hacia alturas celestiales, las pasiones se viven en la Tierra.

Luis de Góngora tiene una imagen similar a la que observamos con Luis de Sandoval, con lo que vemos que el diálogo entre estos dos poetas es directo, quizá los otros poetas giren y oscilen entre una posición u otra, pero entre los Luises existe una conversación directa. El que primero habla es Luis de Góngora, sin esperar respuesta y los desacuerdos o coincidencias son señaladas por el poeta novohispano. En cierta manera hasta ahora los tres poetas concuerdan en que el amor de la Venus vulgar está orillado a una eterna obstrucción y contradicciones. El llanto es compartido entre Sor Juana y Luis de Góngora,

ambos creen en su poder persuasivo. Luis de Sandoval no participa en esta plática: las lágrimas no le interesan.

Lope de Vega y Sor Juana se encuentran cercanos, señalan la existencia de los contrarios en un sentimiento amoroso. Afirman lo mismo en el final de sus poemas: "Aquel que tuviere amor/ entenderá lo que digo" de Sor Juana y "esto es amor, quien lo probó lo sabe" de Lope de Vega. El sentimiento amoroso debe ser vivido para entender de lo que se trata.

Existe una observación interesante hecha por Lope de Vega: la relación entre amor y poesía. Los "versos esparcidos" que influyen: ¿qué tanto se ama como dice la literatura o que tanto los poemas reflejan el amor de las experiencias reales?

Quevedo cierra el apartado amoroso, está de acuerdo con Sor Juana y Lope de Vega sobre los sentimientos opuestos que el amor encierra. Sin embargo no acepta al amor con todas sus consecuencias; al contrario, desprecia el amor de la Venus vulgar. Rechaza los sentimientos que nacen de esta diosa. No busca una empatía con el sufrimiento del amante.

EL TIEMPO

Luis de Sandoval

Se analizaron cuatro sonetos:

Poema 1º: "Invisibles cadáveres de viento"

Poema 2º: "Demóstenes de luz que mudo clama"

Poema 3º: "Inmóvil luce cuando alada vuela"

Poema 4º: "Esa rosa, que en verde movimiento"

Primero, tenemos los fractales que se relacionan con el tiempo:

Cadáveres (Poema 1º)

Instantes (P. 1º)

Reloj (P. 1º)

Tiempo (P. 2º)

Horas inciertas (P. 3º)

Tasa la respiración (P. 4º)

La referencia al tiempo siempre es hacia el transcurrir de la vida. Y a la brevedad del existir. Un fractal que contemple los anteriores sería reloj-instantes.

Fractales que califican a la vida:

Alada vida (P. 1º)	Aparato vano (P. 2º)	Rosa (P. 4º)
Efímera Lucida (P. 1º)	escarmientos (P. 2º)	Verde movimiento (P. 4º)
Vivir lo que murió (P. 1º)	Tres parcas (P. 2º)	Huéspeda de un sol (P. 4º)
Aliento (P. 1º)	Pacer vida (P. 2º)	4º)
Desengaños (P. 1º, 2º)	Antorcha (P. 3º)	Una ventura (P. 4º)
Demóstenes mudo (P. 2º)	Mariposa (P. 3º)	Primer viento (P. 4º)
	Avezuela (P. 3º)	

Observamos que es la sección que más fractales menores tiene. Y aparecen fractales que se han revisado en otros temas. La vida efímera-mariposa-rosa-ave. El primero es quien más encierra a todos, pero se incluye a la mariposa, a la rosa y al ave porque tienen puntos de contacto con el tema de la ambición.

Fractales de luz

Luz (P. 1º)	Alumbró (P. 2º)	Faetón (P. 4º)
Rayo (P. 1º)	Alumbrar (P. 3º)	
Llama (P. 2º, 3º)	Sol (P. 4º)	

En este caso también aparecen fractales ya mencionados arriba. Si seguimos a los que se han repetido obtenemos lo siguiente: Llama-Sol-Faetón.

Fractales de aire

Viento (P. 1º)	Vuelo (P. 2º)
Vuela (P. 1º)	Aire (P. 2º)
Alada (P. 1º)	Soplo (P. 2º)

El viento es otro de los elementos que también se ha utilizado para ambientar la ambición. Lo dejamos sólo como "aire"

Fractales de la muerte

Expirar (P. 2º)

Fractales de oposición

Inmóvil – vuela (P. 3º)
Esplendor – callada (P. 3º)
Llamarada – tiniebla (P. 3º)
Luz – cenizas (P. 3º)

Una visión general de los cuatro poemas de Luis de Sandoval Zapara sobre el tiempo sería la siguiente:

reloj-instantes.
La vida efímera-mariposa-rosa-ave
Llama-Sol-Faetón
aire

Sor Juana Inés de la Cruz

Tres sonetos se revisaron:

Poema 1º: "Rosa divina que en gentil cultura"

Poema 2º: "Miro Celia una rosa que en el prado"

Poema 3º: "Diuturna enfermedad de la Esperanza"

Fractales de la vida

Rosa divina (Poema 1º)

Fragante sutileza (P. 1º)

Humana arquitectura (P. 1º)

Rosa (P. 2)

Los bienes y los daños suspendidos (P. 3º)

Equilibrio la balanza (P. 3º)

Suspendida (P. 3º)

Tardanza (P. 3º)

El tiempo y la vida son la angustia principal de estos poemas. La rosa es uno de los fractales principales, su vida de belleza es muy breve para el tiempo humano y sirve de enseñanza. Este es el fractal más fuerte.

Fractales que muestran la brevedad de la vida

Gentil cultura (P. 1º)

Magisterio purpúreo (P. 1º)

Enseñanza nevada (P. 1º)

Vana gentileza (P. 1º)

Desdeñosa del riesgo de morir (P. 1º)

Celia mira una rosa (P. 2º)

Pompa vana (P. 2º)

Alma entretenida (P. 3º)

Entretener mis cansados años (P. 3º)

Parte de la impresión que deja la rosa en el ser humano es su brevedad, va del esplendor a la muerte en unos días. La instrucción es uno de los fractales fuertes en estos poemas, otros son la pompa vana y el entretenerse: enseñanza-pompa vana-entretenerse.

Fractales de oposición

Cuna alegre – triste sepultura (P. 1º)
Necia vida – docta muerte (P. 1º)
Viviendo engaños – muriendo enseñanzas (P. 1º)
Goza (hoy) – muerte de mañana (P. 2º)
Juventud – vejez (P. 2º)
No por conservar la vida – por dar dilatada muerte (p. 3º)
Infausta – la felice suerte

Este fractal que ha aparecido en otras ocasiones tiene múltiples posibilidades, su imagen es de concepto, por lo tanto dejaremos este fractal igual que arriba: fractal de oposición.

Fractales de la belleza efímera:

Alegre (P. 2º)
Delicado con afeites (P. 2º)
Carmín y grana (P. 2º)
Edad lozana
Hado

De este fractal seleccionamos a la "edad lozana" porque encierra a las demás.

Fractales de la Esperanza

Diuturna enfermedad (P. 3º)
Engaños (P. 3º)
Homicida (P. 3º)
Severa (P. 3º)

Fractales generales del tiempo en Sor Juana:

Rosa
enseñanza-pompa vana-entretenerse.

Fractal de oposición

Edad lozana

Esperanza

Luis de Góngora

Son tres los sonetos para esta sección:

Poema 1º: "Ayer deidad humana, hoy poca tierra"

Poema 2º: "Mientras por competir con tu cabello"

Poema 3º: "Menos solicitó veloz saeta"

Fractales de oposición

Ayer – hoy (poema. 1º)

Deidad humana – poca tierra (p. 1º)

Aras – túmulo (p. 1º)

Águilas reales – plumas (p. 1º)

Fénix – huesos en el sepulcro (p. 1º)

Estos fractales de oposición también encierran el efecto de lo pasajero de la vida y al mismo tiempo el esplendor, la belleza de un momento. Así que la columna del lado izquierdo representa un fractal de belleza efímera, como en sor Juana. La imagen más fuerte es la de "deidad humana", la cual es seleccionada como fractal de la belleza efímera.

Fractal de la enseñanza

Conciencia a la persona sabia (Poema. 1º)

Quien lo duda fiero de razón desnuda (p. 3)

En este caso lo dejamos igual que con Sor Juana: enseñanza.

Fractales de la descripción de la belleza breve

Cabello, oro (poema 2º)

Frente, lilio (p. 2º)

Labio, clavel (p. 2º)

Cuello, cristal (p. 2º)

Fractales de decadencia

Tierra, humo, polvo, sombra, nada. (p. 2º)

Fractales de la vida

Saeta (p. 3º)

Carro (p. 3º)

Sol repetido (p. 3º)

Cometa (p. 3º)

Sombras (p. 3º)

Abrazar engaños (p. 3º)

Fractales de muerte

Señal (p. 3º)

Meta (p. 3º)

Fractales de tiempo

Las horas no perdonan (poema 3º)

Liman los días (p. 3º)

Royendo los años (p. 3º)

Para este fractal utilizaremos "horas", de igual manera pudieron ser las otras dos opciones.

Conclusión general del tiempo en Luis de Góngora

Fractal de oposición

Horas

Señal-meta

Saeta-carro-sombras

Enseñanza

Tierra, humo, polvo, sombra, nada.

Lope de Vega

Son dos poemas seleccionados sobre el tiempo:

Poema 1º: "Con qué artificio tan divino sales"

Poema 2º: ¡Oh, engaño de los hombres!, vida breve;

Fractal de la vida

Rosa (poema 1º)

Artificio divino (p. 1º)

Celestial alejandrina (p. 1º)

Engaño de los hombres (p. 2º)

Vida breve (p. 2º)

Loca ambición (p. 2º)

Aire vago (p. 2º)

Flor al hielo (p. 2º)

Rama al viento (p. 2º)

En este fractal aparece la rosa que hasta hora ha sido una imagen fuerte.

Podemos realizar la conjunción de la siguiente manera: rosa-vida breve.

Fractal de muerte

Mortal sujeto (P. 2º)

Al bajo suelo (P. 2º)

Tierra (P. 2º)

En este caso podemos organizarlo así: mortal-tierra

Fractal de la descripción de la belleza breve

Rubíes (P. 1º)

Corales (P. 1º)

Color púrpura (P. 1º)

Puntas desiguales (P. 1º)

Mueve a la contemplación (P. 1º)

Se toman algunas imágenes como: rubíes-corales-púrpura.

Fractal de dios

Divino autor (P. 1º)

Cielo (P. 2º)

Desterrase de la Tierra (P. 2º)

Este es uno de los fractales más interesantes en Lope de Vega, pues no aparece en ninguno de los poetas seleccionados: divino autor.

Fractal de juventud

Camisa de esmeralda (P. 1º)

Verde edad (P. 1º)

Viento (P. 1º)

Esperanzas leves (P. 1º)

Vanidad del pensamiento (P. 2º)

Podemos observar que en este fractal aparece el verde y el viento como un recurso importante. Se asocia con la juventud y la inconsistencia. Así estructuramos el fractal: verde-viento

La imagen fractal de Lope de Vega sobre el tiempo queda así:

rosa-vida breve
mortal-tierra
rubíes-corales-púrpura
divino autor

verde viento

Francisco de Quevedo

Son los últimos tres poemas elegidos para esta tesis:

Poema 1º: "Ah de la vida'... ¿Nadie me responde?"

Poema 2º: "¡Fue un sueño ayer; mañana será tierra!"

Poema 3º: "Cerrar podrá mis ojos la postrera"

Fractales de vida

Vida (Poema 1º)

Sucesiones de difunto (P. 1º)

Ayer-hoy-mañana (P. 1º)

Pañales-mortaja (P. 1º)

Ambición (P. 2º)

Presumo (P. 2º)

Breve combate (P. 2º)

Importuna guerra (P. 2º)

El cuerpo hospeda y entierra (P. 2º)

El fractal de la vida queda de la siguiente manera: pañales, mortaja- ayer, hoy, mañana.

Fractales de vejez

La salud y la edad se fueron (P. 1º)

Falta de vida (P. 1º)

Calamidad (P. 1º)

El fractal de la vejez es: calamidad

Ha mordido tiempos (P. 1º)

Sin saber cómo ni donde (P. 1º)

Fractales de juventud

Antaños (P. 1º)

Fortuna (P. 1º)

Fractal de la juventud: antaños

Fractales de muerte

Humo (P. 2º)

Nada (P. 2º)

Despeñado (P. 2º)

Muerte (P. 2º)

Fractal de muerte: humo-nada

Cerrar mis ojos (P. 3º)

Postrera sombra (P. 3º)

Llevar el blanco día (P. 3º)

Desatar el alma (P. 3º)

Fractales de tiempo

Horas (P. 1º)

Fractales de oposición

Ayer – hoy (P. 2º)

Fractales de ambición, amor o trascendencia

Nadar el agua fría (P. 3º)

Perder el respeto a ley severa (P. 3º)

Humor al fuego (P. 3º)

Gloriosamente ardido (P. 3º)

Tendrás sentido (P. 3º)

Polvo enamorado (P. 3º)

Fractal medio: sentido-polvo enamorado.

Fractales generales del tiempo en Francisco de Quevedo:

pañales, mortaja- ayer, hoy, mañana.

Calamidad

antaños

humo-nada

horas

oposición

sentido-polvo enamorado

FRACTALES MEDIOS SOBRE EL TIEMPO DE TODOS LOS POEMAS

ANALIZADOS:

reloj-instantes.

La vida efímera-mariposa-rosa-ave

Llama-Sol-Faetón

aire

Rosa

enseñanza-pompa vana-entretenerse.

Fractal de oposición

Edad lozana

Esperanza

Fractal de oposición

Horas

Señal-meta

Saeta-carro-sombras

Enseñanza

Tierra, humo, polvo, sombra, nada.

rosa-vida breve

mortal-tierra

rubies-corales-púrpura

divino autor

verde viento

pañales, mortaja- ayer, hoy, mañana.

Calamidad

antaños

humo-nada

horas

sentido-polvo enamorado

oposición

Con base en estos fractales medios se estructura un fractal general del tiempo: rosa-esperanza-enseñanza (vida); reloj-horas (tiempo); meta-tierra-polvo-humorada (muerte), y oposición.

CONCLUSIÓN SOBRE LOS FRACTALES MEDIOS

El tiempo en Luis de Sandoval se orienta hacia Heráclito: el tiempo pasa. El ser es inestable y cambiante, el sentido de la vida se diluye en el ser y no ser. La muerte es la única que tiene un sentido permanente. No hay una preocupación de vivir bien para alcanzar la gloria eterna.

La unión entre Luis de Sandoval y Quevedo queda patente en la siguiente asociación: "Invisibles cadáveres de viento" (primer verso, Sandoval) con "presentes sucesiones de difunto" (último verso del poema que inicia: "Ah de la vida'...¿Nadie me responde?, Quevedo). Ambos encuentran un significado en la entrega y en el sentido que tuvo el presente.

La rosa se erige, en este tema, como un fractal mayor, por la fuerza de su significado y por su constante uso como imagen. Esta flor se encuentra en el mismo nivel que la mariposa. La rosa se arroga la belleza y esplendor, al mismo tiempo tiene el don de lo efímero. Dos realidades que atormentan a la mentalidad barroca y que simboliza la posición de Heráclito.

Sor Juana comparte el uso de la rosa como símbolo del tiempo. Se cautiva por la duración de la vida de esta flor; en relación al hombre, es muy corta; así que puede reflexionar sobre su propia existencia. La rosa es enseñanza para el ser humano. Rescata la impresión que se siente frente a la belleza ("Miro Celia...", como dirían Luis de Sandoval y Quevedo, existe un sentido en sí mismo en el amor, la ambición y la entrega). Aparece el presente-pasado de San Agustín. La memoria que enriquece y sustenta el sentido del alma.

Sor Juana desprecia la esperanza (también lo hizo con la ambición), pues es una enfermedad. El deseo y la realización hacia el futuro no existe. Así como el presente-pasado reafirma el ser, el presente-futuro es la perdición y el infausto fin

del hombre. La muerte también aparece como un elemento más, pero de igual manera no es el puente hacia la plenitud, sólo se marca como la meta y el fin.

Luis de Góngora recurre a los contrarios: deidad-tierra, águilas-sólo plumas, aromas orientales-huesos y sepulcro; la figura relumbrante, gentil, hermosa, (recuerda a la rosa) tendrá un final de humo, polvo, sombra y nada. Indiscutiblemente el ser, para Luis de Góngora es mutable. Parece ser que hasta el momento no existe ninguna discusión al respecto, los tres poetas coinciden. Su tiempo es el transcurrir de una saeta, las horas, los días y los años pasan, todo es un cambiar y perder aquello que a penas se está contemplando. Sin embargo no encuentra ningún sentido, el pasado-presente (la memoria) sólo sirve para corroborar las calamidades de un presente en la vejez.

Lope de Vega se une en parte a estas voces, pero él sí plantea las dos opciones: cuerpo y alma. El alma trasciende la imposición temporal. Busca en la rosa una respuesta religiosa. Lope de Vega comparte el círculo de culto alrededor de Heráclito, sólo que cree que en lo celeste y la fe puede redimirlo del fatalismo y del nihilismo.

Francisco de Quevedo también es cómplice de este culto, la juventud y la salud se van; entre el ayer y el mañana se diluye la vida, esta locura de cambios constantes que sólo termina con la muerte. Quevedo comparte fractales como el humo, la tumba y la tierra. Quizá se debería ampliar el culto de Heráclito y proponer otra deidad: Tánatos.

El poema de cierre de la tesis tiene un lamento, un grito de que algo debe mantenerse después de la ambición, del amor y del tiempo. ¿Qué es lo que queda? ¿Amor vulgar, sentimiento, entrega, reafirmación, un amor celeste? Parece ser que se clama por un alma estable y enriquecida con la memoria, por un presente-pasado significativo, y por un incendio con sentido en el sentimiento (amoroso). Es uno de los grandes pesos de estos poemas: la realidad se percibe con la razón, la fe se perdió (no hay una estabilidad como existe en la poesía mística), pero se busca creer en algo. Esto es muy semejante a un mal contemporáneo ¿Esta poesía nihilista que busca un sentido en la experiencia sentimental será el inicio y madurez de la modernidad?

Terminemos con la asociación entre los fractales. Se realizó una clasificación que puede ser cuestionada, pero la idea propuesta es que no exista una clasificación estable, sino que con base en las necesidades analíticas se busque una clasificación para poder encontrar correspondencias, no porque se crea que tener el mapa es garantía de encontrar el tesoro. La clasificación expuesta entre fractales menores, medios o mayores (generales) se basa en la frecuencia con la que aparecen y a su fuerza significativa de la materia tratada.

CONCLUSIÓN GENERAL

Con este enlistado no se emula a un sistema estructuralista, pues no se busca la precisión. La posición subjetiva es importante para formar una "ecuación" (todo fractal parte de una ecuación que puede ser entendida, para este objetivo, en un juego de sustituciones), ésta a su vez crea imágenes fractales que se relacionan para formar imágenes mayores.

Lo que se busca es poner de relieve que estos tres temas giran alrededor de un fractal mayor. También se muestra el funcionamiento de los fractales, porque, por ejemplo, la mariposa, la rosa, el verde, el fuego, el sol, Faetón o el viento tienen una imagen dentro de un poema, pero también son imágenes de la poesía de un autor y de la poética de un momento. Así que tanto la rosa como la mariposa sólo cambia su escala, pero conserva su aspecto y composición estadística (léase como metáfora). También recuerda a los campos semánticos, pero no se trata de respetar categorías gramaticales exactas y a veces se recurre a elementos formales o del significado, siempre y cuando existe una correspondencia de sentido. Es decir que el fractal no pretende volverse un término exacto, sino que respeta lo mismo que analiza: lo simbólico y lo metafórico. Para lograrlo es imprescindible la asociación y evocación.

Otro de los rasgos que se observó fue que si depositamos los fractales medios en un saco y los mezclamos, luego tomamos uno por uno al azar, se crearía un soneto, por ejemplo, con las características de la poesía del siglo XVII. Claro que cuando aparecen la "paradoja" u "oposición", no es para que se escriba

literalmente, sino que se estructuran los elementos seleccionados en oxímoron, antítesis o paradoja.

Sólo resta tratar un poco, pues se ha mencionado a lo largo del trabajo, sobre la relación intrínseca que existe entre estas tres materias tratadas. La primera asociación se encuentra entre la ambición y el amor, ambas comparten el deseo como móvil principal.

El problema del deseo es su complemento directo, pues determina el camino y proporciona las características de la poesía. En el caso del amor se puede suponer que el deseo está orientado hacia lo sexual o hacia el amor pasión, pero el neoplatonismo complica esta intención inicial y lleva el deseo amoroso hacia lo espiritual creando una contradicción entre cuerpo y espíritu. Lo cual expone gran parte de las oposiciones observadas en los poemas.

El deseo también une el tema de la ambición con el tiempo, pues siempre que hay deseo aparece implícitamente el futuro (presente-futuro de San Agustín). Si el objeto deseado estuviera en el presente sería una posesión y no un deseo. Implica por lo tanto una carencia que provoca los múltiples sentimientos que se han revisado.

¿Qué es aquello que une a estos poetas alrededor de esta angustia de pretender y desear constantemente, y al mismo tiempo encuentra un mundo de contradicción y desilusión? ¿Cuándo desapareció el "Ente" estable que alivia toda ambición, si es que alguna vez existió?

El deseo es el fractal que se erige por encima de las materias tratadas: aparece la angustia de alcanzar una esencia y un sentido. La fe ya no está y la razón es la única vía para entender la realidad: los poetas analizados se basan en la observación de la experiencia, de la vida y de los sentimientos. Se busca entender la enseñanza de la "rosa", de la "mariposa" o de Faetón. Pero la razón tampoco satisfizo plenamente esta búsqueda. Sandoval y Quevedo optan por el significado que tiene un sentimiento en la vida de alguien. Sor Juana, Góngora y Lope se resignan ante la contradicción permanente del ser. Murió la fe y la razón no responde.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBAGNANO, Nicolai, *Diccionario de filosofía*, tr. Alfredo N. Galleti, México, FCE, 1993
- AGUSTÍN, San, *Las confesiones*, versión de Francisco Montes de Oca, México, Porrúa, 2003 (Sepan cuantos, 254).
- ALONSO, Dámaso, *Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1993 (Biblioteca románica hispánica, 1)
- BAJTÍN, Mijáil Mijálovich, *Estética de la creación verbal*, tr. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1995.
- BARTHES, Ronald, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986.
- BENÍTEZ, Fernando, *Los primeros mexicanos: la vida criolla en el siglo XVI*, México, Era, 1961.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed., México, Porrúa, 1997.
- , *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, UNAM, 1997.
- , *El barroco mexicano, Luis de Sandoval Zapata*, México, Marsabe, 2001.
- Bestiario Medieval*, ed. Ignacio Malaxehecerría, Madrid, Siruela, 1986.
- Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclee de Brouwer, 1975.
- BIEDERMAN, Hans, *Diccionario de símbolos: con más de 600 ilustraciones*, Tr. Juan Godo Costa, Barcelona, Paidós, 1993.
- BRAVO ARRIAGA, María Dolores, *La excepción y la regla*, México, UNAM, 1997.
- BROWN, Norman O., *Eros y Tánatos, el sentido psicoanalítico de la historia*, tr. Francisca Perujo, México, Joaquín Mortiz, 1980.
- BUENDÍA, José Rogelio, *Las claves del arte manierista*, Barcelona, Planeta, 1990.
- CALDERÓN, Estébanez, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 2001.
- CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis, *Obras*, ed. Rosa Navarro Durán, Madrid, Castalia, 1990. (Clásicos Castalia, 182).

- CALLEJA, DIEGO, *Vida de Sor Juana*, México, Instituto mexiquense de cultura, 1996
- CESARE, Segre, *Principios de análisis del texto literario*, tr. María Pardo de Santayana, Barcelona, Crítica, 1985.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, 6ª ed. Barcelona, Siruela, 2002.
- CRUZ, sor Juana Inés de la, *Obras completas, Lírica personal*, t. I, ed. Alfonso Méndez Plancarte, 1951.
- COSÍO VILLEGAS, Daniel (dir.), *Historia general de México*, t. II, México, El Colegio de México, 1981.
- CHAVALIER, Jean (dir.), *Diccionario de los símbolos*, tr. Manuel Silvar y Antonio Rodríguez, Barcelona, Herder, 1985.
- CHEVALIER, Maxime, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
- Diccionario de autoridades*, edición facsímile A-C, Real Academia Española, Madrid, Gredos, 1969 (col. Biblioteca Románica Hispánica, dir. Dámaso Alonso)
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 2000.
- D'ORS, Eugenio, *Lo barroco*, Madrid, Tecnos, 1993.
- DUBOIS, Claud-Gilbert, *El manierismo*, tr. Enrique Lynch, Barcelona, Península, 1980 (Universitaria, 162)
- DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, 14ª ed., tr. Enrique Pezzoni, México, Siglo XXI, 1986.
- EAGLETON, Terry, *Literary Theory. An Introduction*, UK, Blackwell Publishers, 1983.
- Eco, Umberto, *La definición del arte*, tr. R. de la Iglesia, Barcelona, Destino, 2001.
- , *Obra abierta*, México, Origen/planeta, 1984. (Obras maestras del pensamiento contemporáneo, 16)
- EGIDO, Aurora, *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Crítica, 1990.
- FALCÓN MARTÍNEZ, Constantino, Emilio FERNÁNDEZ-GALIANO y Raquel LÓPEZ MELERO, *Diccionario de mitología clásica*, Madrid, Alianza, 1996. (El libro de bolsillo, 791-92) 2 tomos.
- FERNÁNDEZ, Sergio, *Las grandes figuras españolas del Renacimiento y el Barroco*,

México, Pormaca, 1966.

FICINO, Marsilio, *Sobre el amor, comentarios al Banquete de Platón*, tr. Mariapía Lamberti y José Luis Bernal, México, UNAM, 1994. (Nuestros clásicos, 70).

FREUD, Sigmund, "Psicoanálisis y teoría de la libido" en *Obras completas*, t. III, tr. López Ballesteros y Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

GENETTE, Gérard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

---. *Ficción y dicción*, tr. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1993.

GLANTZ, Margo, *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*, Conaculta, 1999.

---, *Sor Juana Inés de la Cruz, ¿Hagiografía o autobiografía?*, México, UNAM-Grijalbo, 1995.

GOIC, Cedomil, *Historia crítica de la literatura hispanoamericana, Época colonial*, t. 1, Barcelona, Crítica, 1988.

GÓMEZ REDONDO, Fernando, *La crítica literaria del siglo XX*, Madrid, EDAF, 1999 (Métodos y orientaciones, 12)

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Clásicos Castalia, 1985. (Clásicos Castalia, 1).

GONZÁLEZ URBANEJA, Pedro Miguel, *Pitágoras: el filósofo del número*, Madrid, Nivola, 2001.

GRACIÁN Y MORALES, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, Pról. Gilberto Prado Galán, México, UNAM, 1996. (Nuestros Clásicos, 79, Nueva época).

GREIMAS, Algirdas Julien, *Semántica estructural*, tr Alfredo de la Fuente, Madrid, Gredos, 1976.

---, *La semiótica del texto: ejercicios prácticos*, Irene Ago, Barcelona, Gredos, 1983.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Francisco Payarols, Barcelona, Labor, 1965.

GRIMBERG, Carl, y Ragnar Svanström, "La hegemonía española" en *Historia Universal Daimon*, v. 7, México, Daimon, 1987.

GUIRAUD, Pierre, *La semiología*, 14ª ed. tr. María Teresa Poyrazian, México, Siglo XXI, 1987.

- HALL, Vernon, *Breve historia de la crítica literaria*, México, FCE, 1982. (Breviarios, 317).
- HEBREO, León, *Diálogos de amor*, tr. Garcilaso de la Vega, El Inca, México Porrúa, 1985 (Sepan cuantos, 484)
- HERÁCLITO, *Fragmentos de Heráclito*, tr. José Gaos, ed. Enrique Húlsz, México, UNAM, 1989 (Cuadernos de apoyo a la docencia).
- KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4ª ed. tr. María D. Mouton y V. García Yerba, Madrid, Gredos, 1976.
- LÁZARO CARRETER, Fernando y Evaristo CORREA CALDERÓN, *Cómo se comenta un texto literario*, 14ª ed. Madrid, Cátedra, 1976.
- , *Diccionario de filología*, Madrid, Gredos 1972.
- LEONARD, Irving A. *La época barroca en el México colonial*, tr. Agustín Escurdia, México, FCE, 1996.
- LÓPEZ EIRE, Antonio, *Esencia y objeto de la retórica*, México, UNAM, 1996. (Bitácora de retórica, 4)
- LÓPEZ PINCIANO, Alfonso, *Philosophia antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1973 (Biblioteca de antiguos libros hispánicos, XXI).
- MADRAS, Samuel, *Química, curso preuniversitario*, México, Mc Graw Hill, 1985.
- MALE, Emile, *El barroco, arte religioso del siglo XVII*. Madrid, Ediciones encuentro, 1986.
- MALISHEV, Mijail, *Amor, culpa y muerte: dimensiones vivenciales*. México, UNAM, 1996 (col. Acordeones, 2).
- MANDELBROT, Benoît, *La geometría fractal de la naturaleza*, tr. Josep Llosa, Barcelona, Tusquets, 1997 (Metatemas, 49)
- MANERO, María Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del renacimiento*, Barcelona, Ppu, 1990.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, "Arte colonial, II y III" en *Arte mexicano*, tt. 6-7. México, Salvat, 1982.
- MARCUSE, Herbert, *Eros y civilización*, tr. Juan García Ponce, México, Joaquín Mortiz, 1965.

- MAZA, Francisco de la, *La ruta de Sor Juana*, México, Instituto mexiquense de cultura, 1995.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso (ant.), *Poetas novohispanos (segundo siglo)* t. 1, México, UNAM, 1995.
- MONTAER FRUTOS, *Prontuario de bibliografía*, España, Trea, 1999.
- MURRAY TURBAYNE, Colin, *El mito de la metáfora*, tr. Celia Paschero, México, FCE, 1982.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Métrica española*. Madrid, Guadarrama, 1972.
- NERVO, Amado, *Juana de Asbaje*, México, CONACULTA, 1994.
- OESTERREICHER-MOLLWO, Marianne, *Diccionario de símbolos*, tr. Purificación Murga, Madrid, Ríoduero, 1983.
- ORTEGA, Soledad (dir.), *Revista de Occidente*, "Sobre el amor", Madrid, agosto-septiembre, 1982.
- OVIDIO, *Las Metamorfosis*, ed. Francisco Montes de Oca, México, Porrúa, 1983.
- PARKER, Geoffrey. *La vida de Felipe II*. México, Alianza.
- PARMÉNIDES, *El poema de Parménides*, tr. Juan David García Baca, México, Imprenta Universitaria, 1943.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México, FCE,
- PLATÓN, *EL banquete*, tr. Luis Gil, Buenos Aires, Aguilar, 1980 (iniciación filosófica, 12).
- PÉREZ-RIOJA, José Antonio, *Diccionario de símbolos y mitos, las ciencias y las artes en su expresión figurada*, 5ª ed., Madrid, Tecnos, 1997.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969.
- , *Poemas escogidos*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1989 (Clásicos Castalia, 60).
- REIS, Carlos, y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de Narratología*, tr. Ángel Marcos de Dios, Salamanca, Colegio de España, 1995.
- , *Comentario de textos, metodología y diccionario de términos literarios*, tr. Ángel Marcos de Dios, España, Almar Universidad, 1979.

- REYES, Alfonso, *Obras completas, La experiencia literaria, Tres puntos de exegética, Páginas adicionales*, t. XIV, México, FCE, 1983, vol. XXV.
- , *Obras completas, Cuestiones gongorinas*, t. VII, México, FCE, 1996.
- , *Obras completas, Letras de la Nueva España*, t. XII, México, FCE, 1960.
- RIVA PALACIO, Vicente (dir.), *México a través de los siglos*, t. II, México, Cumbre, 1981.
- ROUGEMONT, Denis de, *Amor y occidente*, tr. Ramón Xirau, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- RUIZ GOMAR, José Rogelio, "Pintura manierista durante el virreinato" y "Pintura barroca en la segunda mitad del siglo XVII" en *El arte mexicano, arte colonial*, III, t. 7, México, Salvat, 1982.
- SANDOVAL ZAPATA, Luis de, *Obras*, ed. José pascual Buxó, México, FCE, 1986.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, tr. Mauro Armiño, México, Origen-Planeta, 1985 (Obras maestras del pensamiento contemporáneo, 12)
- TOMACHEVSKI, Boris, *Teoría de la literatura*, tr. Marcial Suárez, Madrid, Akal, 1982.
- VALLE-ARISPE, Artemio, *Virreyes y virreinas de la Nueva España*, México, Aguilar, 1976.
- VEGA Y CARPIO, Lope Félix de, *Lírica*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1987. (Clásicos Castalia, 104).
- , *Poesía selecta*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1998.
- WARDROPPER, Bruce W. (ant.) "Siglos de oro: Barroco" en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, t. III, Barcelona. Crítica, 1983.